



**HAL**  
open science

**Une mission d'Etat : les tournées au Japon de  
Lazare-Lévy, pianiste, professeur au Conservatoire  
national de musique, ambassadeur culturel de la IV<sup>e</sup>  
République (1950-1954)**

Frédéric Gaussin

► **To cite this version:**

Frédéric Gaussin. Une mission d'Etat : les tournées au Japon de Lazare-Lévy, pianiste, professeur au Conservatoire national de musique, ambassadeur culturel de la IV<sup>e</sup> République (1950-1954). Musique, musicologie et arts de la scène. Sorbonne Université, 2022. Français. NNT : 2022SORUL021 . tel-03828314

**HAL Id: tel-03828314**

**<https://theses.hal.science/tel-03828314v1>**

Submitted on 25 Oct 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# SORBONNE UNIVERSITÉ

**ÉCOLE DOCTORALE V - Concepts et langages (ED 0433)**

**UMR 8223 - Institut de recherche en musicologie**

## THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique et musicologie

Présentée et soutenue par :

**Frédéric GAUSSIN**

le : 3 février 2022

**Une mission d'Etat :  
Les tournées au Japon de Lazare-Lévy,  
pianiste, professeur au Conservatoire national de musique,  
ambassadeur culturel de la IV<sup>e</sup> République  
(1950-1954)**

**Volume I : Texte**

**Sous la direction de :**

M. Jean-Pierre BARTOLI – Professeur, Sorbonne Université

**Membres du jury :**

M. Gilles DEMONET – Professeur, Sorbonne Université

M. Shigeru FUJITA – Professeur, Tokyo College of Music (Japon)

Mme Laure SCHNAPPER – Professeur agrégée, Ecole des hautes études en sciences sociales

M. Charles TIMBRELL – Professeur émérite, Howard University (Etats-Unis)







*Malheureusement, le Japon est trop loin et peu de Français peuvent venir faire des expositions ou des conférences. Un Japonais me disait :*

*– Les Américains ont envoyé des milliers d'ambassadeurs. Vous n'en avez envoyé qu'un, mais il a fait plus pour l'influence française que mille ambassadeurs américains [pour la leur] : le pianiste Lazare-Lévy<sup>1</sup>.*

*A large number of outstanding foreign musicians have visited Japan since the war's end.*

*The first was French pianist Lazare Levy who came to this country in 1950 to give a series of concerts. His visit served to infuse new life into the Japanese music world which had been stagnant for some ten years during and following the war.*

*Noted musicians who have come to Japan since then include French pianist Alfred Cortot, German pianists Wilhelm Backhaus and Wilhelm Kempff, Soviet pianist Emil Gilels, American violonists Yehudi Menuhin and Jascha Heifetz, Hungarian violonist Josef Szigeti, Soviet violonist David Oistrakh, German baritone Gerhard Huesch, American tenor Richard Tucker, Italian tenor Ferruccio Tagliavini, American sopranos Helen Traubel, Eleanor Steber and Georgia Laster, Soviet soprano Ala Solenkov, the Vienna Boys Choir, the Berlin, Los Angeles and Vienna Philharmonic Orchestras, and the American Symphony of the Air Orchestra.*

*Japanese newspapers and the Japan Broadcasting Corporation have played an important part in these visits, not only allotting large amounts of space and time but acting, in many cases, as sponsors.*

*Foreign musicians visiting Japan have been enthusiastically received by music lovers there. In most cases, tickets were sold out long before the performance date<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> Jean-Alphonse KEIM (Neuilly, 1904 - Helsinki, 1972), *Mon Japon du demi-siècle [1950]*, Paris, Amiot-Dumont, 1952, p. 181.

<sup>2</sup> « Top Foreign Musicians to Visit Japan », *Japan Report*, vol. V, n° 1 (5 janvier 1959), p. 9.



# Introduction

Entre l'automne 1950 et le début de l'année 1954, sous les instigations et le haut-patronage du ministère des Affaires étrangères, le pianiste et compositeur Lazare-Lévy (1882-1964), professeur au Conservatoire national de musique et d'art dramatique, mène deux tournées de « propagande artistique » au Japon en qualité d'« ambassadeur culturel » de la IV<sup>e</sup> République : à peine suggérés sur ses affiches et ses programmes de concerts (souvent ornés de drapeaux tricolores, toujours rédigés en deux langues), ce motif et ce titre officiels<sup>3</sup> n'échappent ni aux auditoires ni aux médias des puissances concernées. Mandaté par le Quai d'Orsay, qui lui confie donc la responsabilité d'accroître là-bas le rayonnement de nos méthodes et de nos savoir-faire, assisté d'une mission diplomatique constituée dans ce but, où se distinguent un ténor de réputation internationale, un ancien consul auprès de la Société des Nations ; quatre pianistes encore, fers de lance de la génération montante, dont trois ont été ses élèves à Paris, le musicien est le premier interprète occidental, le premier soliste d'envergure qui foule le sol de l'Empire défait aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale.

Entre octobre 1950 et janvier 1954, dans un contexte marqué par l'exacerbation des tensions idéologiques et l'émergence de nouvelles luttes armées, dans le cadre d'une reconfiguration planétaire des enjeux de pouvoir, des stratégies géopolitiques, Lazare-Lévy honore ainsi un total de 68 engagements au profit de l'influence française au pays du Soleil-Levant – en *solo*, en duo, à quatre mains, à deux pianos, avec l'orchestre symphonique de la capitale et la philharmonie nationale – dans 24 villes différentes, d'Asahikawa à Miyazaki (2 500 kilomètres plus bas), de l'île d'Hokkaido à l'île de Kyushu. Rien que durant son second séjour, long de trois mois et trois semaines, il se produit à dix-neuf reprises à Tokyo ; treize fois, même, sur la scène du *Hibiya Kokaido*, la salle la plus vaste, la plus prestigieuse du Japon.

---

<sup>3</sup> Nous les exposerons dans le 2<sup>e</sup> chapitre de la 1<sup>ère</sup> partie : « Contexte diplomatique des tournées de Lazare-Lévy ».



Le répertoire qu'il présente et révèle parfois en première audition compte 80 pièces : deux *Sonates* pour violon, six œuvres concertantes, sept morceaux pour vingt doigts, auxquels s'ajoute une sélection personnelle couvrant la littérature pour clavier des pages de Couperin (1722) aux *Chansons et danses* de Mompou (1950), mais que dominent Chopin, Schumann, Debussy et Mozart. Retransmis en direct sur les ondes, les récitals du « virtuose-pédagogue » sont diffusés sur l'ensemble du territoire à la faveur d'un réseau d'une densité remarquable, qui en décuple la portée. A Yokohama, le pianiste enregistre un album de trois disques à la demande de la *Victor Company of Japan*, que la firme republiera près de vingt ans plus tard en microsillons, à l'ère des *Rolling Stones*, des guitares électriques et de la stéréophonie. Jugé dépositaire d'une science et d'un patrimoine spécifiques, hôte des universités de Nagoya et Kyoto, le *sensei* est également chargé d'auditionner, puis de conseiller quarante étudiants sélectionnés parmi la fine fleur de la jeune école japonaise lors d'une série de « classes de maître » et de séminaires publics qu'il dispense principalement à l'*Asahi Kaikan* d'Osaka et à l'université des Arts de Tokyo. Il offre en outre une douzaine de leçons particulières aux élèves des meilleurs établissements du Kansai et du Kanto.

Annoncée, publicisée, sa venue suscite un engouement formidable, attesté par les coupures de presse. Acclamé par des milliers d'anonymes, mandé au palais par l'impératrice Kojun (qui le remercie d'avoir « si fortement guidé, inspiré ses sujets<sup>4</sup> »), invité par le prince et la princesse Nobuhito Takamatsu, reçu par Douglas MacArthur au quartier général du Commandement suprême des forces alliées, Lazare-Lévy est accompagné en permanence d'un traducteur assermenté, des deux accordeurs que la manufacture Yamaha met à sa disposition, d'un photographe accrédité par la rédaction du plus vieux quotidien du pays. Pour la première fois de sa carrière, il est filmé par une équipe de *cameramen* (une fraction de cette bande est sonore) quand la télévision d'Etat, qui n'a pas un an d'existence, émet moins de six heures par jour – uniquement à Tokyo, Osaka et Nagoya.

Pendant des mois, des rives de la mer des Philippines aux neiges éternelles de l'Asahidake, l'envoyé du Quai d'Orsay, se pliant aux conditions de transport de l'époque, traverse les minces bandes de terre, les plaines fertiles, les littoraux subtropicaux, franchit les détroits, longe les reliefs et les failles d'un archipel volcanique, troué de lacs, dont la surface est recouverte aux trois-quarts de massifs rocheux et de bois : le prestige de la République est en jeu. S'il se heurte d'abord à la réalité d'une géographie singulière, qui détermine l'agenda du tour dans une large mesure, le pianiste ne tarde néanmoins pas à découvrir une civilisation

---

<sup>4</sup> Cf. *infra*, 2<sup>e</sup> partie, chapitre I, section B.

qu'il n'avait guère eu l'occasion d'approcher à Paris, y compris par le biais de son histoire ou de ses arts ancestraux. Conduit dans les réserves protégées, les sanctuaires, les résidences curiales, les hauts-lieux de mémoire, et sur les monts sacrés du pays, Lazare-Lévy fait escale dans des centaines de gares, foule l'asphalte de cités en reconstruction, visite monuments et musées, emprunte les voies pavées que les nobles seigneurs, les gardiens du culte, les riches marchands, les pèlerins, les cultivateurs et les humbles feudataires empruntaient eux-mêmes aux temps lointains du *shogun*.

Parallèlement, le musicien français rencontre quelques-unes des grandes personnalités de l'Empire – écrivains, universitaires, journalistes, acteurs, peintres, poètes, diplomates, compositeurs – qui l'initient aux mythes, aux rituels, au folklore, l'introduisent à la gastronomie, aux croyances passées, présentes, aux trésors et à l'héritage communs (parfois concentrés dans un simple bol de thé) qui fondent et cimentent la vie collective d'un peuple homogène, fermé, sinon hostile aux échanges, dont la société aux structures archaïques, aux principes nettement arrêtés, n'entretient plus qu'un rapport très distant avec le Japon actuel et que tout sépare, en tous les cas, de la société hexagonale d'alors, celle de Vincent Auriol et de la Renault 4 chevaux. D'aucuns lui content ainsi les légendes du *Nihon* médiéval, la geste guerrière des samouraïs et des clans, lui dévoilent les symboles et les codes, les lumières et les ombres du théâtre *nô*, du *bunraku*, le sens de ces entrelacs tissés d'or que des mains habiles brodent sur les tenues d'apparat ; d'autres lui désignent la complexité architecturale, le subtil agencement, la dentelle de pierre des temples à pagode et des demeures palatiales auxquelles les nattes en paille de riz, les cloisons tendues de papier, le mobilier minimaliste des intérieurs traditionnels font écho jusqu'au sein des gratte-ciels de béton et d'acier que la modernité érige désormais pour les besoins de l'habitat domestique.

Cependant, car tel est bien l'essentiel (et la raison de nos énumérations), Lazare-Lévy fait lui-même le premier figure d'*étranger* aux yeux comme aux oreilles des ressortissants de l'arc insulaire japonais – ce « terminus de peuplement, de coutumes et de langue<sup>5</sup> » que définit la notion fondamentale du *shima*, c'est-à-dire aussi du *ma* qu'elle englobe, entendez : le périmètre cerné d'eau, coincé entre ciel et mer, suspendu entre deux infinis ; la terre telle qu'on l'aperçoit depuis une autre terre, mais en pointant la longue-vue vers le large ; l'interstice spatio-temporel<sup>6</sup>, l'entre-deux, l'intervalle, selon l'acception schenkérienne ou typographique

---

<sup>5</sup> PELLETIER (Philippe), *La Japonésie, géopolitique et géographie historique de la surinsularité au Japon*, Paris, CNRS Editions, 1997. L'archipel nippon compte plus de 6 850 îles d'une circonférence supérieure à 100 m.

<sup>6</sup> PILGRIM (Richard), « Intervals (*ma*) in Space and Time : Foundations for a Religio-Æsthetic Paradigm in Japan », dans Charles WEI-HSUN FU, Steven HEINE, éd., *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives*, New York, State University of New York Press, 1995, p. 55-80.

du terme<sup>7</sup>. Dans la *Chronique des faits anciens*<sup>8</sup>, mise en forme au huitième siècle, qui expose la cosmogonie nationale, il est d'ailleurs écrit que les dieux fondateurs du *shintô*, juchés sur un pont flottant, ont frappé les eaux du Pacifique de leur lance pour qu'émergent les îles du Soleil-Levant de la mer primordiale : de là, peut-être, naît ce rapport si spécial que les Nippons entretiennent à l'égard de leur sol, toujours indissociable du sang. La langue japonaise ne confond pas « l'enfant du pays résidant sur son île », ou *Nippon-jin*, de son frère le *Ho-jin*, lequel vit en dehors de l'archipel, mais en demeure l'un des sujets, contrairement au *Nikkei-jin* qui n'y est pas né, s'est aggloméré à la substance d'une nation extérieure, respire un air exogène et n'est plus rattaché à la mère-patrie que par les liens nécessaires, quoiqu'insuffisants de la génétique.

En 1950, pour les 82 millions d'habitants que renferme ce « chapelet d'îles solitaires semées dans l'Océan », qu'ils se représentent de la sorte et que l'on nomme donc le Japon, disons du moins : pour les confrères qui le reçoivent, pour les praticiens, amateurs ou professionnels de tous horizons, pour les étudiants des classes de piano, les mélomanes et la foule des interlocuteurs avec lesquels il entre en contact dans plusieurs dizaines de villes, Lazare-Lévy incarne l'altérité par excellence. Il en est l'image même. Citoyen français, cet allochtone est un homme de « l'Ouest », né sur le sol du vieux monde. Formé au cœur de l'Europe monothéiste et gréco-latine, dans la Ville Lumière, la cité-phare de la République des Jules, l'ancienne capitale de la Gaule celtique (César en a situé les frontières naturelles), sur les bancs d'une des institutions d'enseignement musical les plus respectables du continent ; pianiste de son époque, issu d'un lignage, d'une école de pensée, d'une dynastie d'interprètes dont il peut à bon droit revendiquer le legs (s'il ne l'a rejeté, altéré ou réorienté) ; esprit façonné par les esprits, les événements, les opinions et les produits, les cadres et les valeurs de son temps, il porte assurément en lui un ensemble de conceptions originales, fruit d'un demi-siècle de pratique du concert et de la pédagogie. C'est à sa sensibilité, à sa philosophie du clavier, à sa compréhension des textes de la « musique occidentale savante », c'est à son univers intérieur que les fils du « Sublime roi dirigeant le territoire sous le ciel » font soudain face et se confrontent. Or en cette 25<sup>e</sup> année du règne du souverain *showa*, Lazare-Lévy, représentant

---

<sup>7</sup> BERQUE (Augustin), « *Ma*, l'intervalle », dans Philippe BONNIN, Nishida MASATSUGU, Inaga SHIGEMI, dir., *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Editions, 2014, p. 294-296. L'idéophonogramme transcrivant le *ma* figure une porte à double battant que franchit le soleil, allégorie du jour.

<sup>8</sup> *Le Ko ji ki. Chronique des choses anciennes*, traduit et présenté par Masumi et Maryse Shibata, Paris, G. P. Maisonneuve et Larose [1969], 1997.

légitime de l'art français, objet de toutes les curiosités, est objectivement reconnu comme l'un des maîtres de sa discipline<sup>9</sup>.

Premier prix, premier nommé, de Louis Diémer (1898), ancien élève d'Albert Lavignac (harmonie) et d'André Gedalge (contrepoint et fugue) au Conservatoire national de musique et de déclamation, il a été le camarade de classe de Maurice Ravel, d'Alfred Cortot (1877-1962), Florent Schmitt, Alfredo Casella, Louis Aubert, de Roger-Ducasse et de Georges Enesco au moment où Ricardo Viñes, André Caplet, Pierre Monteux et Jacques Thibaud étudiaient également à l'école du Faubourg-Poissonnière sous l'autorité d'autres maîtres. Interprète historique, le cas échéant créateur des œuvres de Saint-Saëns, Fauré, Debussy, Ropartz, Dukas, Roussel, Vierne, Séverac, Le Flem, Migot, Milhaud, mais aussi d'Albéniz et Falla, Lazare-Lévy a débuté à la salle Pleyel en 1900, à Berlin en 1901, au Théâtre du Châtelet, sous la direction d'Edouard Colonne, en 1902, l'année de son vingtième anniversaire<sup>10</sup>. A l'affiche de son premier récital à la salle Erard (1904), figuraient quatre *Sonates* de Beethoven : *L'Appassionata*, la sonate en do dièse mineur, dite *Au clair de lune*, l'*Op. 90* et l'*Op. 110*. Lors de sa première apparition à Londres, en 1905, il partagea la scène du Théâtre royal de Drury Lane avec Réjane, Sarah Bernhardt et Caruso. Quelques mois plus tard, il interprétait le 4<sup>e</sup> *Concerto* de Saint-Saëns à la Philharmonie de Varsovie sous la baguette de son premier chef titulaire : Emil Młynarski, dont Arthur Rubinstein (1887-1982) fut le gendre.

Particulièrement actif en province, en Suisse, au Portugal, en Espagne, en Belgique et aux Pays-Bas, Lazare-Lévy, qu'Henri Lebasque et Claude-René Martin ont figé sur la toile, a fréquenté les salons – ceux de Marcel Proust<sup>11</sup>, de Léon Landau, des Scheitlin de Mulhens, des Camondo... – ainsi que les sociétés musicales de Paris, de *La Trompette* d'Emile Lemoine où

---

<sup>9</sup> Pour les besoins de l'argumentation, nous en réduirons la présentation au minimum indispensable, en renvoyant à GAUSSIN (Frédéric), « Souvenirs de trois contemporains de Debussy [Marguerite Long, Alfred Cortot, Lazare-Lévy], *La Lettre du musicien*, n° 504 (février 2018), p. 32 ; ID., « Lazare-Lévy, l'éveilleur de conscience », *Piano*, n° 26 (2012-2013), p. 48-52 ; ID., « Lazare-Lévy et la révolution pianistique », *La Revue de la musique* [Robert Laffont], n° 8 (septembre-novembre 2007), p. 93-113.

<sup>10</sup> Archives de la Ville de Paris, Fonds de l'association des Concerts-Colonne, V3 S / 25, rapport du secrétaire A. Petite : « Troisième concert, dimanche 9 novembre 1902, commencé à 14 h 20, terminé à 17 h 16. BRAHMS, 3<sup>e</sup> *Symphonie* en fa (1<sup>re</sup> audition aux Concerts-Colonne). JONCIERES, *La Toussaint* (1<sup>re</sup> audition). SCHUMANN, *Concerto* en la mineur (M. Lazare-Lévy, piano Pleyel). BEETHOVEN, *Symphonie* avec chœur (250 exécutants, traduction de l'ode de Schiller par M. Amédée Boutarel) ». Romain Rolland rend compte des débuts de Lazare-Lévy, « un tout jeune homme », dans *La Revue musicale* de Jules Combarieu, n° 11, novembre 1902, p. 481 : « J'ai encore eu le bonheur, il y a quelques années, d'entendre jouer Mme Clara Schumann des œuvres de son mari ; elle y mettait plus de vigueur et de nervosité que de charme [...] ».

<sup>11</sup> Lettre de Marcel Proust à Raymond Pétain, 14 (?) avril 1916, dans PROUST (Marcel), *Lettres*, sélection et annotation revue par Françoise Leriche et Caroline Szylowicz à partir de l'édition de la *Correspondance* établie par Philippe Kolb, Paris, Plon, 2004, p. 764-765.

retentit pour la première fois le *Carnaval des animaux*, à *L'Ut mineur* qui s'assemblait sous les voûtes néo-gothiques et les stucs exubérants du Marguery<sup>12</sup>.

En public, ce lisztien a donné la *Totentanz*, les *Légendes*, les *Rhapsodies hongroises*, les variations *Weinen, Klagen, Sagen*, les *Années de pèlerinage*, les *Etudes de concert* et la transcription de la *Wanderer-Fantasie*. Il s'est joint au cénacle des Instruments anciens de Diémer (accompagnant deux airs des *Boréades* dès 1899<sup>13</sup>), l'a secondé dans les sonates et les concertos pour deux claviers de Mozart, a joué les triples concertos de Bach avec lui, Cortot, Casella et Wanda Landowska. Lazare-Lévy a défendu ardemment Rameau, Bréval, Franck, Chabrier, Chausson, Lalo, Duparc et Vierne, bien qu'il ait gravi la colline de Bayreuth dès 1899 pour entendre Hans Richter et Félix Mottl diriger le *Ring, Parsifal* et les *Maîtres chanteurs*<sup>14</sup>. Accompagnateur d'Ida Ekman et d'Aino Ackté (les muses de Sibelius), de Minnie Tracey, Jane Bathori, Felia Litvinne (la première *Brünnhilde*, la première *Isolde* en langue française), il a longtemps dialogué en sonate avec Thibaud (1898-1900), Enesco (1902-1924), Lucien Durosoir, Yvonne Astruc, Pablo Casals, André et Gérard Hekking ; en trio, avec Serge Koussevitsky et Henri Casadesus.

Nous avons décrit dans d'autres pages les longues séries de récitals, de concerts avec orchestre que le pianiste programma sans relâche au cours l'entre-deux-guerres, en Afrique du nord, dans les Balkans, la *Mittleuropa*, la République libanaise et l'Empire ottoman, au sultanat d'Egypte et jusqu'en Palestine mandataire, soit, au fond, dans notre zone générale d'influence, dans nos protectorats, nos départements, au Levant français et dans les « échelles » que mentionnaient déjà les capitulations signées par Soliman le Magnifique et François I<sup>er</sup>, puisque la diplomatie persistait à les nommer ainsi après la conclusion du traité de Versailles. Entre 1920 et 1940, Lazare-Lévy s'est prodigué à Vienne, Zagreb, Bucarest, Athènes, Prague, Sofia, Budapest, Belgrade et Ljubljana, à Beyrouth, Haïfa, Tel-Aviv et Jérusalem, à Fès,

---

<sup>12</sup> GILLE (Victor), *Souvenirs romantiques*, L'Omnium littéraire, Paris, 1954, p. 103-106.

<sup>13</sup> Pour alimenter la collection des « Vieux maîtres » d'Henri Heugel (1910), Diémer, à la bibliothèque du Conservatoire, en consulte la partition autographe, dont il copie et transcrit « Deux petites gavottes vives », la « Gavotte pour les heures et les Zéphirs », l'« Air pour Orithie et ses compagnes » et un « Air très gay » [1763, BnF-Mus, grande réserve, VM<sup>2</sup>. 396]. Daté de 1896, le manuscrit de ces trois derniers morceaux a été vendu par adjudication chez Ader (David Nordmann, salle Favart, 21 juin 2012, « Musique, manuscrits musicaux et lettres autographes », lot n° 54) avec deux autres transcriptions de la main de Diémer : « Les Révérences nuptiales » tirées des *Ballets de village* de Boismortier (1732), et le « Je-ne-Sçay-Quoy » de François Couperin, extrait des *Nouveaux concerts ou Goûts-réunis (Il Ritratto dell' amore, n° 4, 1724)*. Créée deux siècles après la mort de l'auteur (1964), l'ultime tragédie lyrique de Rameau n'a été publiée qu'à l'aube des années 1980 par Alain Villain, directeur des éditions Stil, auquel la BnF avait cédé les droits d'exploitation des *Boréades* en 1976.

<sup>14</sup> LAVIGNAC (Albert), *Le voyage artistique à Bayreuth*, Paris, Librairie Charles Delagrave, 1900 (4<sup>e</sup> éd.), « Liste approximative des Français venus aux représentations du théâtre des fêtes de Bayreuth », p. 593-602. Lazare-Lévy y pèlerine aux côtés de Lavignac, Camille Chevillard, Georges Hüe, Edouard Risler, Léon Moreau, Pierre de Bréville, Marthe Renesson, Willy et Colette (M. et Mme Henry Gauthier-Villars).

Meknès, Rabat et Casablanca, à Tunis, Alexandrie, Alger, à Constantinople et au Caire. Soliste des Concerts-Colonne, des Concerts-Lamoureux (1904), de la Société des concerts du Conservatoire (1916) et des Concerts-Pasdeloup, il s'est produit sous la direction de Camille Chevillard, Paul Paray, Gabriel Pierné, Eugène Bigot, Charles Münch, Henri Büsser, Inghelbrecht, Gustave Cloëz, André Messager, mais aussi de Dimitri Mitropoulos, Theo de Juncker, George Georgescu, François Ruhlmann, Bernhard Stavenhagen.

Membre des comités d'examen de l'école nationale (harpe chromatique et piano), membre fondateur de l'amicale des Premiers prix, dont il a été le vice-président<sup>15</sup>, juge des grands concours internationaux (Varsovie, Genève, Budapest, Paris), Lazare-Lévy enseigne depuis 1903. D'abord moniteur indépendant dans le studio que lui louait la maison Erard, il a successivement été le suppléant de Diémer (1906-1913) et de Cortot (1907-1911) au Conservatoire, quand Fauré en était le directeur ; candidat malheureux à la succession d'Edouard Risler (1909), il fut ensuite le remplaçant de Victor Staub (1914-1919), puis celui d'un Cortot placé en disponibilité (1920-1923) qui finit, démissionnaire, par lui transmettre sa classe sous le mandat d'Henri Rabaud. Quand les Affaires étrangères le chargent pour la seconde fois d'aller répandre la bonne parole au Japon (1953), voilà donc 30 ans, ou presque, que Lazare-Lévy est officiellement professeur titulaire à Paris ; 45 ans – ou presque – qu'il officie au sein de l'institution, puisque le Gouvernement de Vichy l'en a renvoyé le 18 décembre 1940<sup>16</sup>. Dès l'ouverture de l'Ecole normale de musique, il dirigea également le cours supérieur de piano, dit « de perfectionnement », à la demande de Cortot (1919-1939).

Au mitan du siècle, les élèves que Lazare-Lévy a formés, au Conservatoire, à l'Ecole normale ou en privé, en partie ou en totalité, se nomment Clara Haskil, Solomon, John Cage, Alexandre Uninsky, Monique Haas, Lélia Gousseau, Lukas Foss, Semyon Kaspe, Ernesto Halffter, Jean Hubeau, France Clidat, Vlado Perlemuter, Marie-Aimée Warrot, André Perret, Geneviève Joy-Dutilleux, Maurice Ohana, Ginette Doyen, Valentin Gheorghiu, Oskar

---

<sup>15</sup> *Le Monde musical*, 15 et 30 juillet 1913, p. 219 : « L'amicale des Prix de piano hommes du Conservatoire de Paris s'est définitivement constituée à l'assemblée générale du 23 juin dernier. Le comité est composé de Paul Braud, président, Victor Staub, trésorier, Henri Schidenhelm, secrétaire, de MM. André Wormser, Camille Bellaigue, Isidore Philipp, [Arnold] Reitlinger, [Jules] Berny, [Edouard] Risler, [Ricardo] Viñes, [Joseph] Morpain, Lazare-Lévy. L'association compte à ce jour soixante-quatre Premiers prix du Conservatoire, c'est un succès » ; *Le Monde musical*, novembre 1930, p. 395 : « Soixante-quinze Prix de piano étaient réunis dans l'atelier de Jules Berny pour fêter le 70<sup>e</sup> anniversaire de leur président Paul Braud, sous la présidence d'honneur de Francis Planté. M. Lazare-Lévy, vice-président de l'association, prononça un discours très applaudi ».

<sup>16</sup> GAUSSIN (Frédéric), « Vies parallèles, destins mêlés : Alfred Cortot (1877-1962), Lazare-Lévy (1882-1964), deux virtuoses sous l'Etat Français », dans David MASTIN, Marine BRANLAND, eds., *De la guerre dans l'art, de l'art dans la guerre. Approches plastiques et musicales au XX<sup>e</sup> s.*, actes du colloque international organisé par l'université Paris-Ouest-Nanterre / La Défense et l'Institut national d'histoire de l'art (29 - 30 janvier 2010), *Textuel*, n° 63 (2010), université Paris-Diderot, p. 95-106.

Morawetz, André Tchaïkowsky, Jean Langlais, Agnelle Bundervoët, Janine Dacosta, Yvonne et Jeanne Loriod, Kazimierz Serocki et Jean-Joël Barbier, pour ne nommer qu'eux. Eloquente, cette descendance constitue un apport significatif à l'histoire du piano contemporain. Roland-Manuel y voyait une « élite de virtuoses se faisant reconnaître, toujours et partout, pour les disciples de leur maître par-delà l'originalité propre de leur nature, soumis à la lettre pour mieux servir l'esprit, demandant le secret de l'expression au respect du texte, à la rigueur du jeu, à la souplesse du mécanisme – dociles, en un mot, à cette poétique qui ne sépare pas l'art du métier<sup>17</sup> ».

Sur ce plan, Lazare-Lévy estime lui-même avoir reçu l'empreinte décisive de Moritz Moszkowski (1854-1925)<sup>18</sup> et d'Emile Bosquet (1878-1958)<sup>19</sup>, ses amis proches ; de Ferruccio Busoni (1866-1924)<sup>20</sup> et d'Emile-Robert Blanchet (1877-1943)<sup>21</sup>. Comme Edouard Risler, Alfred Cortot, Alfredo Casella, Marcel Ciampi, Yves Nat, Robert Lortat-Jacob ou Robert Casadesus, il reste cependant un élève de Diémer (1843-1919), lequel préconisait d'employer « la main, le poignet, le bras, l'avant-bras<sup>22</sup> » et récusait le jeu de stricte articulation digitale, quand bien même avait-il permis la redécouverte du clavecin et de sa littérature en France, près d'un demi-siècle avant Landowska<sup>23</sup>. Pianiste attiré de Rossini, partenaire d'Auguste

<sup>17</sup> Archives privées de Lazare-Lévy (Arch. LL), 22 septembre 1965.

<sup>18</sup> Cf. notamment MOSZKOWSKI (Moritz), *Études de virtuosité* « Per aspera », op. 72, Paris, Enoch, E. & C. 5617-5625, 1903 ; *Études pour la main gauche*, op. 92, Paris, Enoch, E. & C. 7784-7795, 1915.

<sup>19</sup> Élève d'Arthur de Greef (l'un des grands disciples de Liszt), lauréat du premier prix, de la médaille d'or et du diplôme de virtuosité du Conservatoire royal de Bruxelles (1898), Premier prix du Concours Anton-Rubinstein, à Vienne, en 1900 (où il se classe devant Nikolaï Medtner, Alexander Goldenweiser et Ricardo Viñes), Bosquet soulignait l'importance fondamentale de la « détente musculaire », des « mouvements rapides et souples du bras » : cf. sa *Technique moderne du pianiste virtuose*, Bruxelles, Schott frères, 1904. Athlète accompli, cet ami d'enfance de Lazare-Lévy avait été formé à l'épée par Eugène Desmedt, l'auteur de *La science de l'escrime* (Bruxelles, veuve Monnom, 1888). *Le Ménestrel*, 26 août 1900, p. 271 ; 2 septembre 1900, p. 277.

<sup>20</sup> Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung, Mus. Nachl. F. Busoni, B II, 2819, n° 4526 : *Brief von Lazare-Lévy an Ferruccio Busoni* (Neuilly, 17 février 1911). MAURAT (Edmond), *Souvenirs musicaux et littéraires*, publiés par Denis Joly, université de Saint-Etienne, Centre interdisciplinaire de recherche sur l'expression contemporaine, 1977, p. 85-87.

<sup>21</sup> BLANCHET (Emile-Robert), *Exercices en forme musicale*, op. 54, « dédiés à Emile Bosquet, préface de Lazare-Lévy », Paris, Maurice Senart, EMS 8676, 1935. LAZARE-LEVY, *Le Courrier musical*, 1<sup>er</sup> mars 1928, p. 152 ; ID., « L'œuvre de E. R. Blanchet », *Le Courrier musical*, 15 juin 1930, p. 408 ; « Editions musicales : E. R. Blanchet, *Exercices en forme musicale*, 1<sup>er</sup> vol., M. Senart », *Le Monde musical*, juin 1935, p. 212 ; *Le Monde musical*, 31 mai 1936, p. 158-159. HASKIL (Clara), « Audition d'élèves. Elève de M. Lazare-Lévy », *Le Courrier musical*, 15 juin 1930, p. 418.

<sup>22</sup> DIEMER (Louis), *Gammes et exercices pour l'étude supérieure du piano, en collaboration avec MM. Lazare-Lévy et Victor Staub*, Paris, Enoch et Cie, E. C. 6677, Londres, Enoch & Sons, Brunswick, Henry Litolff's Verlag, 1907, en particulier « Préface » et p. 5-7 à 24 : « Position de la main, Attaque (usage du poids), Du doigté, Déplacements de la main ».

<sup>23</sup> Dès 1864, Diémer joue au piano la *Musette*, le *Rappel des oiseaux* ou les *Pièces en concert* de Rameau, qu'il édite ou transcrit à partir de 1887 (Méreaux et Farrenc publient leur propres volumes entre 1861 et 1874). C'est Diémer, néanmoins, qui exhume le *Coucou* de Daquin. Doté de deux claviers de 61 notes (du *fa* au *fa*), long de 2, 31 m, l'instrument original de Pascal Taskin (1769), restauré en 1882, que Diémer révéla au grand public (en particulier lors de l'Exposition universelle de 1889), puis acquit en 1897, est actuellement conservé à la *Russel Collection* d'Edimbourg où il échoua en 1952 après avoir été saisi par les nazis pour être exposé au *Wiener Kunsthistorisches Museum*. *Le Ménestrel*, 9 juin 1889, p. 180. BECKER-DEREX (Christiane), *Louis Diémer (1843-1919), pianiste, claveciniste, professeur, compositeur*, thèse de doctorat en musicologie, sous la direction de

Franchomme, de Delphin Alard et de Pablo de Sarasate, Diémer connu George Sand, Eugène Delacroix, Victor Hugo, Sigismond Thalberg, Giuseppe Verdi et les élèves de Chopin<sup>24</sup> : Camille Dubois O'Meara lui offrit les volumes que le compositeur avait annotés et doigtés à son intention<sup>25</sup>. Intime de Liszt, et dernier pianiste que Liszt entendit à Paris<sup>26</sup>, interprète des concertos de Brahms aux Concerts-Lamoureux, qu'il donna de mémoire, sexagénaire<sup>27</sup>, dédicataire d'un concerto de Tchaïkovski<sup>28</sup> (qui le dirigea au Théâtre du Châtelet dans sa *Fantaisie de concert*<sup>29</sup>), primé en outre dans la classe d'orgue de François Benoist<sup>30</sup>, Diémer

---

Marcelle Benoît, 2 vol., CNSMDP, 1983.

<sup>24</sup> DIEMER (Louis), *Quelques souvenirs de ma carrière* [mis en forme par son élève Henri Etlin], Paris, Imprimerie Grou-Radenez, 1920. IMBERT (Hugues), « Louis Diémer », *Médaillons contemporains*, Paris, Fischbacher, 1902, p. 205-224.

<sup>25</sup> Bibliothèque nationale de France, BnF-Mus., Res. F. 980 (6 vol.). Sur leur base, Diémer réalisa pour Henry Lemoine l'édition complète des œuvres du compositeur polonais. EIGELDINGER (Jean-Jacques), « L'atelier du compositeur », *Revue de la BnF*, n° 34 (2010 / 1), p. 12-18. D'origine irlandaise, Camille O'Meara (1828-1907) est immortalisée dans *La Recherche* sous les traits de la douairière de Cambremer, « cette élève ultime de Chopin, qui transmet le sentiment et l'expression de Chopin ».

<sup>26</sup> Dans l'hôtel particulier du peintre Mihály Munkácsy, aux côtés de Marie Jaëll pour jouer *Hungarica*, puis aux côtés de Saint-Saëns, pour la *Marche de Rákóczy* (arrangée à deux pianos par Liszt). Trois semaines plus tôt, le 22 mars, dans le même hôtel-atelier du 53, de l'avenue de Villiers, Saint-Saëns et Diémer avaient déjà joué, pour Liszt, *Les Préludes* et la *16<sup>e</sup> Rhapsodie hongroise* (dédiée à Munkácsy). Liszt séjourne à Paris du 20 mars au 3 avril, puis 28 avril au 15 mai. Il meurt à Bayreuth le 31 juillet. Nous reparlerons plus bas du lien qui unit les trois musiciens. *Le Ménestrel*, 28 mars 1886, p. 135-136, 16 mai 1886, p. 194. KRASZNAI (Réka), « Chez Munkácsy : un Hongrois au carrefour de la sociabilité artistique parisienne » [chapitre VII], dans LAZZARO (Federico), HUEBNER (Steven), eds., *Migration artistique et identité à Paris (1870-1940)*, New York, Berne, Berlin, Bruxelles, Oxford, Vienne, Peter Lang AG, 2020.

<sup>27</sup> *L'Op. 15*, en première audition (Nouveau-Théâtre, dir. Camille Chevillard) : voir les annonces et comptes-rendus d'Amédée Boutarel parus dans *Le Ménestrel* du 4 et du 11 novembre 1900, p. 352 et 357 ; du 2 et du 9 novembre 1902, p. 349 et 357. A Vienne, Brahms vint entendre et congratuler Diémer, qui lui souffla l'idée de réaliser une édition allemande des œuvres de Couperin, celle-là même à laquelle collaborerait Friedrich Chrysander (Londres, Augener & Co, n° 8100, 1888). KELLY (Elaine), « An Unexpected Champion of François Couperin : Johannes Brahms and the *Pièces de clavecin* », *Music & Letters*, vol. 85, n° 4 (novembre 2004), p. 576-601.

<sup>28</sup> Le 3<sup>e</sup>, en mi bémol, op. 75 (1893). Les archives de la Maison-musée de Klin renferment trois lettres du compositeur russe au pianiste français (n° 3177 b, Maydanovo, 10 / 22 février 1887, n° 3504, Paris, 23 février / 6 mars 1888, n° 3514 a, Paris, 7 / 19 mars 1888) et cinq lettres de Diémer à Tchaïkovski. En mai 1893, Tchaïkovski eut la « grande surprise et le plaisir » de rencontrer par hasard « son vieil ami » Diémer à Londres, si bien qu'il se rendit à son récital : TCHAIKOVSKY (Modest), *The Life and Letter of Peter I. Tchaikovsky* (edited from the Russian with an introduction by Rosa Newmarch), Londres, John Lane, 1906, à Vladimir Davidoff (17 / 29 mai 1893), p. 706-707.

<sup>29</sup> *Le Ménestrel*, 4 mars 1888, p. 79, 11 mars, p. 88 et 18 mars, p. 95. Voir également *Le Ménestrel* du 27 février 1887 [quatre-vingt-sept], p. 103. Le 11 mars 1888, lors du dernier concert que Tchaïkovski dirige à la tête de l'orchestre des Concerts-Colonne (1<sup>re</sup> audition en France du *Concerto* pour violon par Martin-Pierre Marsick et de l'ouverture de *Francesca da Rimini*), Diémer crée lui-même le *Chant sans paroles*, l'*Humoresque* et la très virtuose « Polonaise » d'*Eugène Onéguine*, transcrite par Liszt.

<sup>30</sup> Diémer n'y remporte qu'un second prix, mais en 1861 le jury ne décerne aucun premier prix d'orgue à l'issue des épreuves (le jeune homme de 17 ans obtient néanmoins son premier prix de contrepoint et fugue dans la classe d'Ambroise Thomas). Nous voulons dire par là que Diémer, dès ses années d'apprentissage, prit l'habitude de ne pas limiter son abord du clavier à une relation fixe et strictement manuelle : il travailla au pédalier, avec ce que cela suppose pour l'assise, les bras et le dos. Prix de Rome (1815), titulaire des orgues de la chapelle royale, puis impériale des Tuileries, Benoist (1794-1878) fonda la classe d'orgue et d'improvisation du Conservatoire royal de musique (1819-1872). César Franck, Saint-Saëns, Georges Bizet, Théodore Dubois comptent au nombre de ses élèves. Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 386, *Conservatoire impérial de musique et de déclamation, Distribution des prix*, Paris, Imprimerie Nationale, 1861, « prix remportés au concours annuels », p. 14-15, p. 43.



fut une sorte d'Anton Rubinstein français – en aucune façon un précurseur de Marguerite Long (1874-1966)<sup>31</sup>.

En accord avec ses vues, Lazare-Lévy pratique un jeu profond, antithèse du perlé, maîtrisé de la pulpe des doigts à l'épaule, favorisé par l'architecture de la main sur l'ivoire, visant l'éloquence expressive et la vocalité. Ennemie du geste parasite, efficace au plan biomécanique, son approche repose sur la liberté, la souplesse et l'utilisation de la masse (dite « poids naturel ») des bras. L'appui constant sur le clavier (les mains sont calées latéralement sur les touches dont la position enfoncée sert de plan de référence ; les doigts, sans être plats, prennent appui sur la chair et non sur l'ongle, sans action des articulations interphalangiennes distales et proximales ; l'auriculaire est droit, mais non pas raide ; la tête des métacarpiens est saillante) produit une sonorité pleine et timbrée. Déclenchée sans perte d'adhérence, directement dans la profondeur de l'échappement, et non pas en armant un mouvement vers le haut pour cogner le plan horizontal du clavier au moyen de dix petits maillets, le « travail des doigts », dénomination impropre, ne sert donc ici qu'au passage d'une touche à l'autre : ceux-ci ne se relèvent que par la force du ressort de celles-là, limitant tout risque de tendinite ou de crampe. La musculature dorsale est sollicitée : l'ensemble du bras règle les attaques, les appuis, les accents, les nuances, les liaisons – toute la dynamique du jeu – en fonction de ce que leur indiquent tant les doigts (simples intermédiaires destinés à transmettre les pressions, capteurs en mesurant la force), que le résultat sonore. Dans l'économie générale du jeu que pratique Lazare-Lévy, les coudes ne sont pas rivés au corps et l'articulation huméro-ulnaire ne joue pas de rôle dans l'attaque : l'avant-bras n'effectue aucune flexion de ce type, qui casserait le bras en deux, quand l'on cherche précisément à transmettre, à *conduire* l'influx sans déperdition de l'épaule à la pulpe, du cerveau au piano. De ce fait, le poignet n'est qu'une articulation passive et se meut à loisir en fonction du contexte : la main doit s'adapter, se conformer le plus étroitement au clavier. Pour ce pragmatique, également organiste, qui a le culte du *legato*

---

<sup>31</sup> Contrairement, par exemple, à ce qu'affirment François Anselmini et Rémy Jacobs dans leur *Alfred Cortot*, Paris, Fayard, 2018, p. 34-35. On comparera avec profit la « Méthode » de Diémer aux préceptes opposés que Marguerite Long expose la même année dans : « Le toucher du piano » [avec photographies des mains de l'artiste et références au guide de Kalkbrenner], *Musica*, n° 63 (décembre 1907), p. 181-183 : « La main doit être dans le prolongement de l'avant-bras parfaitement horizontal, les doigts *arrondis* et prêts à *frapper* les cinq notes » [pour obtenir] « un jeu d'une *netteté* et d'une *égalité* parfaite *sans mouvements de bras*, sans agitation [...] du corps, sans *toute cette gymnastique inutile* » [nous soulignons]. En 1907, M. Long est seulement chargée d'une classe de piano préparatoire au Conservatoire national (1906-1919). Un demi-siècle plus tard, Lucette Descaves (1906-1993), sa « fille spirituelle » (Premier prix en 1923) enseigne encore que « La main et l'avant-bras doivent être horizontaux. La main doit former un *petit dôme*, le pouce toujours sur la pointe. Articulation : le doigt doit *se lever pour frapper* la note ; il doit tomber comme un *petit marteau*, en *attaque* directe sur la touche. L'avant-bras doit être horizontal et stable ; seule l'*articulation du poignet* doit *attaquer* la note » : DESCAVES (Lucette), *Une année de piano avec Lucette Descaves*, Paris, Auguste Zurfluh, 1957, préface.

*cantabile*, des substitutions, rien n'est donc si absurde que de rechercher l'« égalité des doigts », de peu d'emploi musical : la traduction d'un texte exige, au contraire, de mettre à profit la spécificité des caractéristiques de chacun d'eux pour concevoir des doigtés permettant d'en assurer l'exécution la plus fidèle, sensible et intelligente qui soit. A rebours des dogmes, Lazare-Lévy affirme qu'un pianiste doit posséder dix doigts plutôt que deux mains, qu'il ne faut pas toujours se fier, dans l'exécution des traits, à la supériorité de leur ordre numérique (2, 3, 4...), que l'irresponsabilité de ceux de ses collègues qui forcent l'usage de l'annulaire, notamment sur les touches noires, et s'acharnent à faire travailler leurs élèves en ce sens, provoquent des dommages irrémédiables qu'un minimum de bon sens devrait éviter : le 4<sup>e</sup> doigt ne doit pas se lever.

Lorsqu'il se rend au Japon, Lazare-Lévy a révisé et doigté, pour l'Édition nationale, Choudens ou Maurice Senart (1914-1951), les *Suites françaises* et les *Suites anglaises* de Bach, l'intégralité des *Sonates* et la grande *Fantaisie* en do mineur de Mozart, les deux cahiers d'*Impromptus*, les *Moments musicaux* et la *Wanderer-Fantaisie* de Schubert, les *Valses*, *Mazurkas*, *Polonaises*, *Nocturnes*, *Scherzos*, *Ballades*, *Impromptus*, la *Fantaisie* en fa mineur de Chopin ainsi que les deux *Sonates* de Schumann en plus d'une douzaine d'ouvrages techniques (*Legato et Staccato*, *Ecole de la main gauche*, *Ecole du virtuose*, *L'Art de délier les doigts...*), d'exercices journaliers ou pratiques, d'études de mécanisme ou de vitesse de Czerny. Quant à sa production personnelle, elle compte plusieurs dizaines d'opus : des pages pour flûte, ou violon, ou violoncelle et piano, deux morceaux pour grand orgue (dédiées l'une, à Louis Vierne ; l'autre, à son élève Marcel Dupré<sup>32</sup>), des *Valses*, des *Préludes*, des *Sonatinas*, plusieurs livres d'*Études* de virtuosité, deux recueils conçus pour les enfants ou les petites mains, dont l'un est dépourvu d'octaves. Lazare-Lévy a joué sa *Pastorale* pour flûte aux côtés de René Le Roy, Philippe Gaubert, Jean-Pierre Rampal. Son premier *Quatuor* à cordes a été créé par le quatuor Calvet à la Société nationale de musique (1934). Officier de l'Instruction publique (1904), chevalier de la Légion d'honneur (1927), il a été, au surplus, le premier soliste de l'Orchestre de la radiodiffusion française (concert inaugural du 13 mars 1934).

Tel est le musicien, croqué d'un trait rapide, que le ministère des Affaires étrangères choisit donc d'adouber pour qu'il défende et illustre l'art de son pays à l'autre bout du monde. Sous cet angle, on ne saurait contester qu'en voyageant au Japon à deux reprises (du 10 octobre au 19 novembre 1950, puis du 14 septembre 1953 au 6 janvier 1954), qu'en propageant une certaine idée de la France en Extrême-Orient, Lazare-Lévy aura effectivement œuvré au

---

<sup>32</sup> DUPRE (Marcel), *Marcel Dupré raconte*, Paris, éditions Bornemann, 1972, p. 57 ; ID., *Souvenirs*, édités par Bruno Chaumet, Paris, Association des amis de l'art de Marcel Dupré, 2007, p. 47, 72, 73, 81.

rapprochement des peuples et « jeté un pont entre les cultures », suivant l'expression consacrée. Mais c'est là ce que la cérémonie organisée à son intention sur le tarmac de l'aérodrome d'Haneda exprime et symbolise, en vérité. En venant accueillir, saluer, honorer leur ancien professeur dès sa descente de l'appareil, le 10 octobre 1950, ce professeur qu'elles n'ont pas revu depuis 1937 et 1939, Chieko Hara<sup>33</sup> et Kazuko Yasukawa<sup>34</sup> ne prouvent pas seulement la qualité des sentiments qu'elles lui portent : ces disciples reconnaissantes et fidèles, toutes deux à l'aube de carrières éclatantes, signifient aussi leur acceptation de le voir étendre son œuvre, leur joie de le voir la poursuivre dans leur propre pays en même temps qu'elles affirment se montrer dignes, dorénavant, de le seconder dans sa tâche, de lui donner la réplique, d'être avec lui applaudies sur la scène. Le message est puissant. Comme nous le verrons, cette projection au loin et dans l'avenir d'un métier, d'une somme de préceptes, d'une expérience, laquelle prit la forme, pour Lazare-Lévy, d'un prolongement de soi et d'un passage de relais, d'une transmission directe et d'une délégation ; d'un dépôt double, en somme, est certainement la dimension la plus saillante, la plus spectaculaire des tournées – fécondes – que le pianiste-pédagogue effectue au Japon.

Au reste, en 1964, près d'une quinzaine d'années après son premier voyage, le doyen des critiques de l'Empire, Koichi Nomura, professeur de musicologie à l'université des Sciences de Tokyo, affirme que le « grand maître français, dont les élèves sont aujourd'hui les représentants les plus marquants du monde pianistique japonais, est indiscutablement le fondateur de l'école qui s'est, qui a été établie parmi nous. Le sillon qu'il a creusé est incomparable ». Pour sa part, l'ambassadeur de France admet dans une allocution officielle que « Le maître Lazare-Lévy [aura] beaucoup contribué à faire connaître les méthodes françaises dans le domaine de la pédagogie du piano, notamment au cours et par le biais de ses missions

---

<sup>33</sup> Née le 25 décembre 1914, à Kobe – où son père, l'ingénieur Kutemaro Hara, diplômé de l'université de Harvard, dirigeait le chantier de construction naval de la compagnie Kawasaki avant que le Gouvernement ne l'affecte au Bureau des recherches du ministère des Chemins de fers impériaux – Chieko Hara a été reçue dans la classe de Lazare-Lévy le 15 novembre 1930. Elle y a remporté un premier prix à l'issue du concours du 29 juin 1932 (SCHUMANN, *Etudes symphoniques* op. 13 ; 47 candidates). En février 1937, elle fut la première concurrente japonaise inscrite aux épreuves du Concours Chopin, à Varsovie. Mariée en secondes noces au violoncelliste catalan Gaspar Cassadó (1897-1966), un élève de Pablo Casals, puis accompagnatrice de Mstislav Rostropovitch, elle est morte à Tokyo le 9 décembre 2001, après avoir beaucoup joué en Europe, en URSS et aux Etats-Unis. Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 494-495 : Conservatoire de Paris, Enseignement : Tableaux annuels des classes, 1930-1931 / 1931-1932.

<sup>34</sup> Egalement originaire de la préfecture de Hyogo, dans la région du Kansai, Kazuko Yasukawa (24 février 1922 - 12 juillet 1996), née Kusama, est entrée dans la classe de Lazare-Lévy le 22 novembre 1934. Elle y a reçu son premier prix en 1937 (concours du 1<sup>er</sup> juillet 1937 : SAINT-SAËNS, *Allegro* op. 29 d'après le 3<sup>e</sup> concerto). Depuis 1946, elle enseigne à l'Ecole de musique de Tokyo, l'actuelle *Tokyo Geijutsu Daigaku*. Lorsqu'elle s'éteint, la fondatrice du Concours national de piano du Japon est l'une des artistes les plus respectées de son pays. Admise par l'Empereur dans le cercle des *Personnes de mérite culturel* (1994), elle a enregistré l'œuvre entier de Debussy. Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 498-500 : Conservatoire de Paris, Enseignement : Tableaux annuels des classes, 1934-1937.

diplomatiques. Sans doute aucun, ce grand pianiste, qui a laissé ici un très durable souvenir, est à l'origine du mouvement qui porte beaucoup de musiciens japonais vers la France et s'amplifie de jour en jour<sup>35</sup> » – mais aussi nombre de pianistes français vers le Japon, faut-il ajouter, puisqu'Alfred Cortot, Samson François, Yvonne Loriod, Vlado Perlemuter... devaient très clairement profiter de l'élan impulsé par leur prédécesseur. Ces accomplissements qu'il nous revient, soixante-dix ans plus tard, d'étudier, d'expliquer, d'évaluer, de discuter en les ramenant à leurs justes proportions s'annoncent d'autant plus remarquables, *a priori*, qu'ils sont à porter au crédit d'un seul homme. Lazare-Lévy n'est pourtant pas le premier pianiste que la République dépêche dans l'archipel du Levant-Soleil : l'honneur revint à son cadet Henri Gil-Marchex (1892-1970).

Autrefois fort célèbre, ce nom a sombré dans l'oubli. Il est incompréhensible que l'historiographie occidentale ne se soit pas intéressée<sup>36</sup> à la carrière fabuleuse de cette personnalité rare, riche, et cependant teintée de mystère, dont le jeu a été préservé en partie, mais mal transmis par le disque. Esprit fin et mordant, prodigieusement ouvert à toute chose, compositeur, écrivain, esthète, coureur automobile<sup>37</sup>, critique de théâtre<sup>38</sup>, pédagogue, virtuose, cet acteur incontournable de la vie musicale de l'entre-deux-guerres, contributeur régulier de la *Revue musicale* d'Henry Prunières, sillonna le monde entier, charma d'innombrables auditoires, exprima des vues originales dans une langue nette et pure<sup>39</sup> : son profil était celui d'un grand reporter, d'un ethnologue-aventurier<sup>40</sup>. Entre 1925 et 1937, pour un ensemble de causes très

---

<sup>35</sup> Nous citons ces discours dans la conclusion : « Conséquences et bilan des tournées de Lazare-Lévy au Japon ».

<sup>36</sup> Puisant dans le fonds inexploité de la presse japonaise, Asako SHIRAISHI, de l'université féminine de Nagoya, lui a consacré plusieurs articles, non traduits, dans le *Bulletin de l'université préfectorale des Arts d'Aichi* (2010-2011), puis sa thèse de doctorat (Aichi, 2013, 131 p., communication personnelle). Elle en présenta une synthèse à la Bibliothèque nationale de France, le 25 janvier 2019 (« Henri Gil-Marchex, 1894-1970, *sic*, Ses œuvres et le japonisme »), lors du colloque international *Mémoire sonore du Japon : le disque, la musique et la langue* organisé sous le haut-patronage de l'ambassade du Japon en France par l'INALCO, le CNRS, l'université d'Orléans et le Centre de recherches sur les civilisations de l'Asie orientale de l'université Paris-Diderot.

<sup>37</sup> Membre de l'Automobile-Club de France, récipiendaire de la « licence de conducteur » n° 935, Gil-Marchex s'engage par exemple en 1932 dans le rallye Paris-Antibes-Juan-les-Pins, qu'il court en solo sur Rosengart : *Bulletin officiel de l'ACF*, n° 98 (janvier 1932), p. 23. *L'Auto-Vélo*, 21 août 1932, p. 2.

<sup>38</sup> « J'hésite, ou mon cœur hésite », *Paris-Soir*, 21 février 1938, p. 8.

<sup>39</sup> Voir en particulier GIL-MARCHEX (Henri), « La technique de piano », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> avril 1925, p. 38-45 ; « De l'interprétation », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> avril 1926, p. 26-32 ; « La musique au Japon », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> novembre 1931, p. 305-320 ; « Introduction à un cours sur les fondements philosophiques du style pianistique », *Le Monde musical*, 28 février 1931, p. 45-47 ; « La musique au Japon », *France-Japon*, n° 4 (15 janvier 1935), p. 56-58.

<sup>40</sup> « Le pianiste Gil-Marchex, rentré d'une tournée d'un an de concerts en Orient, nous confie ses impressions », *Beaux-arts*, 18 mars 1938, p. 6 : « J'ai étudié longuement la musique balinaise, comme celle de Java, des Philippines et du Japon. J'ai rapporté une étonnante documentation ». Sous son portrait dessiné par Matisse, l'artiste évoque les temples d'Angkor, décrit les bas-reliefs de Bali, l'ouverture du marché de l'art japonais aux toiles d'André Lhôte et d'André Derain, la touffeur insupportable de Bornéo et des Célèbes où « des ampoules électriques avaient été allumées sous la table » et le barrage de son piano « afin de protéger l'instrument de l'humidité excessive ». Gil-Marchex relate aussi le mariage d'un jeune prince de Surakarta « que ses beaux-frères conduisirent rituellement, en pleine nuit, à la lumière d'immenses fanaux, avec tous les fastes et toutes les splendeurs orientales, vers sa promise

précises – excédant l’art de beaucoup – Henri Gil-Marchex se rendit quatre fois au Japon ; deux fois, même, au cours de la seule année 1931. Vouloir les comprendre afin de les relier à Lazare-Lévy suppose de broser le portrait de l’artiste avec une exigence accrue.

Né à Saint-Georges-d’Espéranche, le 16 décembre 1892<sup>41</sup>, Henri Gil-Marchex, pseudonyme d’Henri Gilles, était le fils d’un avocat parisien, bien établi et prospère<sup>42</sup>. Par sa mère Léonie Persoons, issue elle-même d’une puissante dynastie d’hommes politiques, de maîtres de forges, de noliseurs, d’armateurs normands, de filateurs, de sénateurs et de pairs de France, il descend en droite ligne de l’encyclopédiste des Lumières, Denis Diderot<sup>43</sup>, son sexaïeul<sup>44</sup>. Scolarisé, à l’âge de 9 ans, au Conservatoire national de musique et de déclamation (solfège, puis piano préparatoire<sup>45</sup>), le jeune homme remporte un premier prix dans la classe supérieure de Louis Diémer à l’issue des concours de juillet 1911<sup>46</sup>, premier nommé<sup>47</sup>,

---

pardée, parée comme une idole vêtue de robes et de voiles étincelants... au son de la marche des fiançailles de *Lohengrin* ».

<sup>41</sup> Archives départementales de l’Isère, canton de Heyrieux, registres de l’état-civil de Saint-Georges-d’Espéranche : acte de naissance n° 30 du 17 décembre 1892, 9 NUM / AC 389 / 18, AD038 9NUM 5MI0287 0146 : Henri, Emile, Alphonse, fils d’Emile Paul Alphonse Gilles et de Léonie Augustine Persoons. Archives de l’état-civil de Paris, registre des décès, 16<sup>e</sup> arrondissement, 16 D 235 : acte n° 1869 du 23 novembre 1970 (Gil-Marchex s’éteint la veille à Boulogne-Billancourt). Les notices contemporaines, y compris les mieux renseignées, indiquent toutes la date de naissance fautive de 1893, voire de 1894, notamment CHARPENTIER (Raymond), « Les grands virtuoses », dans Ladislas ROHOZINSKI, éd., *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, Paris, Les éditions musicales de la Librairie de France, 1925, p. 328 sq.

<sup>42</sup> Archives de l’état-civil de Paris, registre des naissances, 8<sup>e</sup> arrondissement, V4E 923 : acte n° 1030 du 22 août 1867. Paul Alphonse Gilles naît rue Pasquier d’Alphonse Gilles et d’Emilie Hamard, une « modiste » originaire de Pará (Brésil).

<sup>43</sup> Même lorsqu’elle était peu au fait des réalités généalogiques, la presse s’est toujours plu à relever cette filiation prestigieuse, cf. par exemple RODINE (Jean), *La Page musicale*, 15 mai 1936, n. p. : « Henri Gil-Marchex est le fils de Jeanne Marchex et d’Henri Gil [*sic*]. Ce dernier est l’arrière petit-fils de Diderot par Madame de Wandeuil [*sic*] » ; VILDRAC (Charles), « Henri Gil-Marchex, pianiste et conférencier », *Le Ménestrel*, 17 février 1933, p. 75 : « Ce qui nous conquiert dès l’abord, chez Gil-Marchex, c’est le naturel, la simplicité [...], la furtive ironie [...] qui sans doute lui vient de son ancêtre Denis Diderot ».

<sup>44</sup> Née à Lyon d’une mère d’origine anversoise dont elle garda le nom, fille du député Léonce-Eugène Levavasseur qui tarda, mais finit par la reconnaître (à la mairie du 16<sup>e</sup> arrondissement), Léonie Augustine est la petite-fille du baron Charles-Louis Levavasseur (1804-1894) et de Marie-Angélique Wilhelmine Caroillon de Vandeuil (1813-1900), laquelle n’est autre que la petite-fille de Marie-Angélique Diderot (1753-1824) : Charles Burney vanta ses talents de claveciniste, qui l’entendit chez son père en décembre 1770, le lendemain de sa rencontre avec Jean-Jacques Rousseau. Archives de l’état-civil de Paris, registre des mariages, 2<sup>e</sup> arrondissement, V4E 5482 : acte n° 4 du 3 février 1891, « Paul Alphonse Gilles + Léonie Augustine Persoons ». Archives de l’état-civil reconstitué de Paris (< 1860), registre des naissances, V3E / N 394 : acte de naissance de Marie-Angélique Wilhelmine Caroillon de Vandeuil (3 mars 1813) ; *id.*, V3E / N 741 et V3E / D 459, actes de naissance et de décès de Marie-Angélique Diderot (2 septembre 1753 - 5 décembre 1824). BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l’Europe des Lumières*, traduit, présenté, annoté par Michel Noiray, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1992, p. 227-228.

<sup>45</sup> Classes d’Emile Schvartz (1903-1907) et de Georges Falkenberg (1907-1908).

<sup>46</sup> Peu de temps avant les épreuves du concours de sortie, Diémer ne tarissait pas d’éloges à son sujet : Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 300-302 : Conservatoire de Paris, Enseignement : Examens. Rapports des professeurs avec listes nominatives d’élèves, p. 276 : examen du samedi 20 mai 1911, classe de piano hommes, M. Diémer, professeur. GILLES, Henri (18, 4 ans, 4<sup>e</sup> année), *Variations sur un thème de Paganini* de Brahms : « Elève absolument remarquable et parfait, très musicien, grand interprète et très travailleur, L. D. ».

<sup>47</sup> POUGIN (Arthur), *Le Ménestrel*, 8 juillet 1911, p. 211-212 : « M. Gilles est véritablement l’aigle de la journée : ce jeune homme a trouvé le moyen de mettre de la délicatesse et de la grâce dans ces variations brutales [le *Thème et variations* de Camille Chevillard, morceau imposé] ». Présidé par Gabriel Fauré, le jury du concours comportait, outre

cependant qu'il suit les cours de musique d'ensemble, de contrepoint et fugue et d'harmonie de Lucien Capet, de Paul Vidal et de Xavier Leroux. Dès l'automne suivant, Henri Gilles, qui n'a pas vingt ans, part en tournée de concerts aux Etats-Unis<sup>48</sup> où il devance nombre de confrères et de compatriotes plus réputés<sup>49</sup> : Seattle, Portland, San Francisco (octobre 1911), Los Angeles (novembre 1911), Baltimore, Pittsburgh, Colombus, Louisville, Toronto (janvier 1912), Rochester, New York, Montréal, Boston (février 1912), San Francisco (septembre 1913), Spokane, Tacoma, Vancouver (novembre 1913<sup>50</sup>)... Son périple en Amérique dure vingt-cinq mois, qui mériterait plus ample description.

Mobilisé en 1914, Henri Gilles est versé au sein du 168<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie. L'unité s'illustre en Lorraine, à Verdun, au Chemin des dames, en Argonne, mais en l'absence d'archives nous ne savons rien du destin du soldat Gilles de la classe 1912, sinon qu'il stationne en 1917 au dépôt de Sens, dans l'Yonne, grâce au bulletin de liaison musical des sœurs Boulanger<sup>51</sup>. Réformé en novembre 1918 pour raisons de santé, le pianiste n'effectue sa rentrée à Paris qu'en mai 1919, en donnant trois récitals à la salle Erard<sup>52</sup>. Pour une raison inconnue, pratique ou sentimentale (sans doute importait-il de se distinguer de plusieurs homonymes, en particulier de l'élève de Diémer Victor Gille, Premier prix en 1902<sup>53</sup> ; du baryton-basse

---

Chevillard, Albert Lavignac, Joseph Morpain, Alfredo Casella, Robert Lortat-Jacob et Moritz Moszkowski. Lazare-Lévy siégeait au jury du concours féminin aux côtés de Moszkowski, Georges de Lausnay, Ricardo Viñes, Edouard Risler, Florent Schmitt et Lucien Wurmser (Premiers prix : Juliette Meerovitch, Guiomar Novães).

<sup>48</sup> U. S. NATIONAL ARCHIVES AND RECORDS ADMINISTRATION (NARA), roll 1739, *Passenger and Crew Lists of Vessels Arriving at New York (1897-1942)*, vol. 3844-3846, « List or Manifest of Alien Passengers for the U. S. Immigration Officer at Port of Arrival », S. S. *La Lorraine*, en partance du Havre, 9 septembre 1911. Henri Gilles, « 18 ans [*sic* !], pianiste », navigue en compagnie du baryton Emilio Eduardo de Gogorza (1872-1949) et de son épouse, la soprano Emma Eames (1865-1952).

<sup>49</sup> A titre d'exemples (qu'il nous soit permis de ne pas alourdir cette note de références), Robert Lortat-Jacob (1885-1938) traverse l'Atlantique en 1906, en 1916, en 1928 et en 1932. Yves Nat (1890-1956) enseigne à Fort Worth en 1911, puis accompagne Oscar Seagle, Luisa Tetrizzini et Tita Ruffo du Michigan à San Francisco *via* l'Oklahoma (*The New York Tribune*, 14 janvier 1912, p. 3 ; *Tulsa Daily News*, 18 février 1914, p. 7) : on ignore souvent que ce natif de Béziers se marie à New York pendant la Première Guerre mondiale (religieusement, puis civilement) avec une héritière canadienne nommée Piney Sutherland (*The Waxahachie Daily Light*, 26 février 1916, p. 2 ; *The Ludington Daily News*, 22 février 1916). Alfred Cortot (1877-1962) ne découvre l'Amérique qu'en octobre 1918, dans le cadre de la « tournée patriotique » de l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire (dir. André Messager) ; Isidore Philipp (1863-1958), en juillet 1934 ; Robert Casadesus (1899-1972), en janvier 1935. Courageuse pionnière, Aimée-Marie Roger-Miclos (1860-1950) a été applaudie au *Mendelssohn Hall* de New York en février 1903.

<sup>50</sup> Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Fonds Montpensier, archives de l'Association française d'expansion, d'échanges et d'action artistique à l'étranger, France, virtuoses, « Gil-Marchex, Henri », dossier non paginé.

<sup>51</sup> *Gazette des classes de composition du Conservatoire* [fondée sous le patronage du Comité franco-américain ; directrices de publication : Nadia et Lili Boulanger, décembre 1915 - 1918], n° 7 (1<sup>er</sup> avril 1917), p. 20 : « GILLES, Henri (Diémer), 168<sup>e</sup> R. I., 27<sup>e</sup> Compagnie [?], Sens, Yonne ».

<sup>52</sup> *Le Figaro*, 23 mai 1919, p. 4 : « A la salle Erard, dernier concert de l'éminent pianiste Gil-Marchex. Le succès de la première séance s'étant transformé en un véritable triomphe à la seconde soirée, il y a lieu de prévoir une grande affluence de public pour entendre ce soir Gil-Marchex interpréter Bach, Beethoven, Schumann (le *Carnaval*), Debussy (quatre *Préludes*), Brahms (*Variations sur un thème de Paganini*) ».

<sup>53</sup> GEORGES-MICHEL (Michel), *Paris-Midi*, 11 décembre 1920, p. 2 : « [...] A peine a-t-il donné quelques concerts

Raymond Gilles, Premier prix d'opéra en 1907<sup>54</sup>), Henri, Emile, Alphonse Gilles réduit alors son nom en « Gil » et y agrège, en l'altérant, celui de sa compagne l'artiste-peintre Jeanne-Alice Marcheix (1895-1965<sup>55</sup>), qu'ont formée ou que formeront Matisse, Van Dongen et Raoul Dufy<sup>56</sup>. Orpheline, la jeune femme est d'une grande beauté<sup>57</sup> : « l'artiste-musicien », « caporal à la 20<sup>e</sup> Section [de secrétaires d'Etat-Major et de recrutement], fils de Me Emile Paul Alphonse Gilles, capitaine d'artillerie », l'a épousée au printemps 1918 à la mairie du 5<sup>e</sup> arrondissement, aux côtés de sa propre mère, « présente et consentante », et d'un interne en médecine de l'hôpital Sainte-Périne<sup>58</sup>. Sous sa nouvelle identité, Gil-Marchex, que l'Europe ne connaît pas encore, joue en Suisse, en Belgique, en Angleterre, accompagne Lucien Capet, Alexandre Koubitzky (le Danton du *Napoléon* d'Abel Gance), débute à la Société nationale de musique<sup>59</sup>, à la Société musicale indépendante, aux Concerts-Lamoureux et Padeloup : le 2 avril 1921, à l'Opéra, il donne d'ailleurs la première audition en France du *Concerto* en fa dièse mineur de Scriabine (1896)<sup>60</sup>. Son interprétation de *Gaspard de la nuit* et du *Trio* lors du festival de décembre 1922 le hisse d'emblée au rang des grands ravéliens<sup>61</sup>.

En 1923, année fondatrice dans l'histoire de la diplomatie culturelle nationale, le Gouvernement de Raymond Poincaré, par la voie de sa toute neuve Association d'expansion et d'échanges artistiques à l'étranger (AFEEA), le désigne pour présenter des œuvres de musique française pendant le premier festival que la Société internationale pour la musique

---

[à Paris] que, déjà, le nom de Gil-Marchex survole tous les autres. Car non seulement, au cours des quelques centaines de concerts qu'il donna [en Amérique], il perfectionna sa technique, mais surtout, il se dégaga entièrement du *virtuosisme*. Sans exagérer comme Victor Gille, de qui nous aurons à parler, une sensibilité qui le met dès les premières mesures en communion avec ses auditeurs, Gil-Marchex conquiert ceux-ci par une telle compréhension du caractère de l'œuvre interprétée, les place dans une telle atmosphère, qu'ils en oublient volontiers un mécanisme qui doit bien être admirable, pour qu'on ait à y penser si peu ».

<sup>54</sup> BONGRAIN (Anne), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, 1900-1930 : documents historiques et administratifs*, Paris, Vrin, coll. « MusicologieS », 2012, liste nominative des lauréats, p. 522.

<sup>55</sup> Archives de l'état-civil de Paris, registre des décès, 16<sup>e</sup> arrondissement, 16 D 220 : acte n° 344 du 7 mars 1965, « Le 5 mars 1965, à 18 h, Jeanne Alice, née Marcheix [sic], le 2 septembre 1895 à Tulle, fille de Pierre Georges Marcheix et Marie Dionnet, épouse de Henri Emile Alphonse Gilles, [est] décédée au domicile conjugal, 4, rue Michel-Ange ».

<sup>56</sup> Bibliothèque nationale de France, Société des artistes indépendants, *Catalogue de la 32<sup>e</sup> exposition au Grand Palais des Champs-Élysées* (23 janvier - 28 février 1921). ESCHOLIER (Raymond), « Le salon d'automne », *Le Journal*, 29 octobre 1937, p. 8. Sa manière personnelle la rapproche de Tamara de Lempicka, si l'on en juge par la toile qu'elle présente au Salon d'automne en 1933 (*Beaux-Arts*, 3 novembre 1933, p. 9-11).

<sup>57</sup> Boris Lipnitski (1887-1971), dont le fonds appartient désormais à Roger-Viollet, tire son portrait durant les années vingt.

<sup>58</sup> Archives de l'état-civil de Paris, registre des mariages, 5<sup>e</sup> arrondissement, 5 M 248 : acte n° 403 du 18 mai 1918.

<sup>59</sup> *Le Ménestrel*, 21 janvier 1921, p. 26.

<sup>60</sup> *Paris-Midi*, 28 mars 1921, p. 2 : samedi 2, dimanche 3 avril 1921, 222<sup>e</sup> et 223<sup>e</sup> concerts d'abonnement de l'association des Concerts-Padeloup, direction Rhené-Bâton. Le programme prévoit l'audition de la 8<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven, du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de *L'apprenti sorcier*, du *Divertissement* de Lalo et d'*España* de Chabrier. Voir le compte-rendu du *Figaro*, 4 avril 1921, p. 3.

<sup>61</sup> *Comœdia*, 17 décembre 1922 [critique du concert du 15], p. 4. DELAGE (Edmond), « M. Gil-Marchex. Le Festival Ravel », *Le Monde musical*, décembre 1922, p. 451.

contemporaine organise à Salzbourg<sup>62</sup>. Au printemps suivant, à l'Æolian Hall de Londres, Gil-Marchex donne la première audition de *Tzigane* de Ravel en compagnie de sa dédicataire, la violoniste hongroise Jelly d'Aranyi. Lors du même concert, Maurice Ravel crée *Ronsard à son âme* avec la cantatrice Marcelle Gerar<sup>63</sup>. Le 18 novembre 1924, salle des Agriculteurs, Gil-Marchex joue la *Sonate op. 111*, le *Carnaval* de Schumann, les *Douze Etudes op. 33* de Szymanowski (1916, dédiées à Alfred Cortot), ainsi qu'une petite suite de Jacques Ibert, *Les Rencontres*, en première audition : attendu le lendemain à Bruxelles, il donne le 24 novembre la première à Bilbao des *Nuits dans les jardins d'Espagne* de Manuel de Falla, qu'il avait déjà créées au *Queen's Hall* de Londres, puis il entame un cycle de concerts au Théâtre du vieux-colombier<sup>64</sup>. Un mois plus tard, le 29 décembre, il remplit le Théâtre des Champs-Élysées, clôt le mois de « grands récitals » voulus par Jacques Hébertot auquel Marius-François Gaillard, Sergeï Prokofiev, Robert Casadesus et Mark Hambourg se sont associés<sup>65</sup>. Dès lors, et avec le soutien inconditionnel de l'Etat, le musicien, jeune champion de l'écurie Pleyel, entreprend d'immenses tournées de propagande et d'influence sur tous les continents. Faute de pouvoir exposer son parcours avec l'exactitude requise, nous affirmons néanmoins sans parti-pris, sur la base, croyons-nous, d'années de recherches minutieuses, qu'Henri Gil-Marchex fut bien le pianiste le plus prodigue, le plus actif, le plus international – le *premier*, en réalité – d'entre tous ses compatriotes et confrères, sans excepter Cortot.

Prévue à l'automne 1925, sa première tournée au Japon est annoncée dès le 17 mars dans la presse de Tokyo. La veille, lors d'un dîner de gala organisé à l'Hôtel impérial en l'absence de l'ambassadeur de France (un certain Paul Claudel, auquel le quai d'Orsay a octroyé son congé annuel), le chargé d'affaires François Gentil, s'exprimant au nom du président du Conseil Edouard Herriot, a énoncé les objectifs officiels de l'AFEEA et vanté « le génie de la mère-patrie » en matière de littérature, de musique et d'art dramatique, tout en déplorant que celui-ci ne soit « pas encore défendu comme il le fallait » dans l'archipel nippon. Poursuivant sa plaidoirie devant une trentaine de convives, de personnalités influentes, de membres des

---

<sup>62</sup> CHAPELLE (Pierre), « Le Festival de musique moderne de Salzbourg », *Comœdia*, 27 août 1923, p. 3. Fondée par Egon Wellesz et Rudolf Réti au Café Bazar de Salzbourg (août 1922), la Société fédère Arnold Schoenberg, Paul Pisk, Alban Berg, Alois Hába (Autriche), Béla Bartók, Zoltán Kodály (Hongrie), Paul Hindemith, Fidelio Finke, Eduard Erdmann (Allemagne), Othmar Schoeck (Suisse), Yrjö Kilpinen (Danemark), Igor Stravinsky, Nikolai Miaskovski, Sergeï Prokofiev (URSS), Ernst Křenek, Leoš Janáček (Tchécoslovaquie), Manuel de Falla (Espagne), Maurice Ravel, Florent Schmitt, Albert Roussel, Charles Kœchlin, Roland-Manuel, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger (France), Ferruccio Busoni, Gian Francesco Malipiero, Mario Castelnuovo-Tedesco (Italie), William Walton, Arthur Bliss (Grande-Bretagne) et Karol Szymanowski (Pologne).

<sup>63</sup> RAVEL (Maurice), *L'intégrale : correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, édition établie, présentée et annotée par Manuel CORNEJO, Paris, Le Passeur Editeur, 2018, p. 48 (26 avril 1924).

<sup>64</sup> *Comœdia*, 17 novembre 1924, p. 4.

<sup>65</sup> Archives du Théâtre des Champs-Élysées : 3, 2, 12, 17 décembre 1924, 21 h.



corps constitués et d'entrepreneurs où brillait surtout Jirohachi Satsuma (1901-1976)<sup>66</sup>, Gentil a conclu en révélant qu'un célèbre pianiste parisien se rendrait donc au Japon en octobre afin d'incarner les vertus singulières de la musique française dont les qualités s'opposent à celles de la musique d'outre-Rhin<sup>67</sup>.

Fils d'un riche marchand, grand commerçant lui-même, francophile convaincu, Satsuma a étudié le grec ancien à l'université de Londres : cet amateur de ballet, intime de Foujita, qui dîne avec Arthur Conan Doyle au *Savage Club* et s'entretient avec T. E. Lawrence, financera bientôt intégralement la construction d'une « Maison du Japon » à la Cité universitaire de Paris, pierre de touche de la relation franco-japonaise naissante<sup>68</sup>, pendant hexagonal à la Maison franco-japonaise que les Affaires étrangères viennent d'inaugurer dans la capitale impériale (14 décembre 1924 : l'antenne diplomatique n'entrera néanmoins en fonctions qu'au début de l'année 1926). On ne saurait faire abstraction de cette dimension essentielle. A cette date, l'Empire du Soleil-Levant, encore très enclavé, majoritairement rural, appuyé sur des règles séculaires déterminant une société qu'il n'est pas caricatural de décrire comme exclusive et très hiérarchisée, ne possède pas d'orchestre symphonique national, aucune infrastructure de diffusion radiophonique ni même de marché musical structuré. Satsuma prend lui-même à sa charge les frais que génèrent le voyage et les concerts de Gil-Marchex en Asie et rédige une plaquette en français dans ce but, qu'il adresse en mai au directeur de l'AFEEA, Robert Brussel (1874-1940), « avec [sa] profonde amitié ». En juillet, *Le Ménestrel* prévient ainsi que « Le pianiste Gil-Marchex est engagé pour une tournée de 40 récitals au Japon. C'est la première fois qu'un artiste français se fera entendre dans ce pays : cette tournée est donc des plus intéressantes pour l'influence française<sup>69</sup> ».

Gil-Marchex, début septembre, prend place au bord du Paris-Moscou pour un périple d'envergure, étalé sur quinze mois, long de 25 000 kilomètres, qu'il poursuit en empruntant la ligne du transsibérien : sa feuille de route liste une cinquantaine de concerts programmés en Extrême-Orient ainsi qu'en URSS, où il doit faire entendre plusieurs pièces de Ravel, Debussy, Roussel, Schmitt, Poulenc, Milhaud, Ibert et Stravinsky, le plus souvent pour la première fois.

---

<sup>66</sup> RODRIGUEZ (Philippe), « Jiroshi [*sic*] Satsuma, le plus parisien des Japonais », *Cahiers Maurice-Ravel*, n° 9 (2005-2006), p. 91-102.

<sup>67</sup> Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Fonds Montpensier, archives de l'AFEEA, *ibid.* : « M. Gil-Marchex Will Visit Tokyo Next Fall », *The Japan Times*, Tokyo, 17 mars 1925.

<sup>68</sup> « A la Cité universitaire, pose de la première pierre de la Maison du Japon », *Revue internationale de l'enseignement*, n° 81 (1927), p. 361-367. Elevée par Pierre Sardou, architecte en chef des monuments historiques, la Maison du Japon devait être inaugurée le 11 mai 1929 par le créateur de la Cité internationale, André Honnorat, en présence du président de la République Gaston Doumergue, du président du Conseil Raymond Poincaré, du recteur Sébastien Charléty et de la princesse impériale Ri, venue représenter son frère le souverain Hirohito.

<sup>69</sup> *Le Ménestrel*, 24 juillet 1925, p. 327.

Au Japon, qu'il gagne après avoir joué à Riga et Moscou (17 septembre), il se produit à Tokyo, Osaka, Kobe, Kyoto : dans sa thèse<sup>70</sup>, Asaka Shiraishi dénombre 22 engagements, donnés entre le 3 octobre et le 23 décembre 1925, dont rendent compte les journaux nippons. Scellé dans ces sources inaccessibles aux occidentaux, le détail de son activité filtre à peine dans les feuilles parisiennes. Premier averti, *Le Journal des débats politiques et littéraires* (on oublie généralement ces épithètes), organe historique de la droite légitimiste, n'est pas loin d'en traiter le sujet à la manière du franciscain Diego de Landa, l'auteur de la *Relation des choses du Yucatán* (1566), tant le périple du musicien, à tous égards exotique, semble faire figure de plongeon dans l'inconnu :

« Nous venons de recevoir des nouvelles de la tournée au Japon de M. Gil-Marchex. C'était une croyance établie que les Japonais, si ouverts au goût européen, avaient cependant un sens musical spécial qui les empêchait d'apprécier les compositions des peuples d'Occident ; aussi fort peu de musiciens ont-ils entrepris le voyage<sup>71</sup>.

Et nous pensons que M. Gil-Marchex est le premier pianiste français qui se soit fait applaudir à Tokio [*sic*]. Or, il y a remporté un tel succès qu'aux dix récitals qu'il devait donner dans la capitale du Japon, il a dû en ajouter trois supplémentaires. Il va ensuite à Osaka, Kioto, Kobe, etc. Cela prouve que les oreilles japonaises sont loin d'être fermées à notre art musical. Et le fait était intéressant à noter.

M. Gil-Marchex a fait le voyage par le transsibérien. En cours de route, on lui a demandé un concert à Riga, deux à Moscou, où l'on a refusé du monde, et il a dû promettre de revenir en Russie pour une tournée de 30 concerts à son retour. Il ne pourra donc rentrer à Paris qu'en mai<sup>72</sup> ».

En janvier 1926, le même *Journal des débats*, citant un article du *Japan Advertiser* paru un mois plus tôt, informe toutefois ses lecteurs que :

« L'éminent pianiste a donné à Tokio 18 récitals publics, sans compter les récitals privés. Fait remarquable et sans précédent, il s'est fait entendre devant Sa Majesté l'Impératrice. Aucun autre artiste, et il en est passé ici des plus renommés, n'avait jusqu'ici

---

<sup>70</sup> SHIRAISHI (Asaka), thèse de doctorat en musicologie, *op. cit.*, p. 110-111.

<sup>71</sup> TODOROV (Tzvetan), *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Le Seuil, 1982, avant-propos : « Je veux parler de la découverte que le *je* fait de l'*autre*. Le sujet est immense. A peine l'a-t-on formulé dans sa généralité qu'on le voit se subdiviser selon des catégories et dans des directions multiples, infinies. On peut découvrir les autres en soi, se rendre compte de ce [que l'on] n'est pas une substance homogène, et radicalement étrangère à tout ce qui n'est pas soi : *je est un autre*. Mais les *autres* sont aussi des *je* : des sujets comme moi, que mon point de vue seul, pour lequel tous sont *là-bas* [tandis que] je suis ici, sépare et distingue vraiment de moi. Je peux concevoir ces autres comme une abstraction [...], comme l'Autre, l'autre ou l'autrui par rapport au *moi* ; ou [alors], comme un groupe social concret auquel *nous* n'appartenons pas. Ce groupe, à son tour, peut être intérieur à la société [...], ou [...] extérieur, [en quoi il forme] une *autre* société, donc, qui sera, selon les cas, proche ou lointaine, [tissée d'individus] que tout rapproche de nous sur le plan culturel, moral, historique – ou bien... ».

<sup>72</sup> *Le Journal des débats* (texte anonyme), 5 décembre 1925, p. 5. Nous conserverons la forme « Tokio » lorsqu'elle est usitée dans les sources originales, jusqu'au milieu des années cinquante y compris, en l'employant nous-même au besoin, dans le contexte, pour nous garder de tout anachronisme.

été honoré d'une pareille faveur. M. Henri Gil-Marchex a également joué devant Leurs Excellences le prince et la princesse Kuni et le prince et la princesse Kan-in.

Avant de partir pour sa grande tournée de 40 concerts en Russie, il a donné devant une salle archi-comble et enthousiaste un récital populaire et gratuit. L'auteur de l'article [sur lequel nous nous appuyons] fait observer que la subtilité de la musique moderne (Debussy, Ravel, Roussel etc.) répond au *tempérament délicat et poétique* des Japonais, qui la goûtent infiniment<sup>73</sup> ».

En présentant une affiche de l'Ecole normale de musique de Paris (sise encore au 64, rue Jouffroy d'Abbans), l'ancien disciple de Diémer a introduit les noms d'Isidore Philipp, d'Alfred Cortot et de Lazare-Lévy au Japon<sup>74</sup>. C'est également lui qui, par l'intermédiaire de leur ami commun, le peintre Ikuma Arishima<sup>75</sup>, suggère à Kutemaro Hara d'envoyer sa fille Chieko étudier à Paris (l'enfant est douée, le père consent : Gil-Marchex l'instruira lui-même jusqu'à ce qu'une répétitrice lui apprenne notre langue, développe son potentiel et l'inscrive au concours pour qu'elle intègre la classe de Lazare-Lévy<sup>76</sup>).

Au retour, fendant l'immensité – des rives de la Baltique à celles de la mer Caspienne, des quais de la Neva et des canaux de Pierre le Grand aux palais à minarets des sultans Shirvanshah, du bassin de la Volga aux limans de la mer Noire, des steppes de l'Asie centrale aux neiges du Caucase, du golfe de la mer d'Azov au delta du Don, Gil-Marchex fait escale à Léninegrad, Saratov, Kharkov, Kiev, Odessa, Taganrog, Rostov, Tiflis et Bakou<sup>77</sup>. « Sur sa couronne d'or de virtuose, nous inscrirons le beau titre de pionnier de la musique française en

---

<sup>73</sup> « Les tournées de Gil-Marchex », *Journal des débats*, 23 janvier 1926, p. 3 : « Le *Japan Advertiser* du 23 décembre 1925 a consacré un long article à M. Gil-Marchex. Nous en détachons ce passage [...] ». Frère adoptif de l'empereur Meiji, Kotohito Kan In (1865-1945), grand-oncle d'Hirohito, est le futur chef d'état-major de l'armée impériale (1931-1940). Kuniyoshi Kuni (1873-1929) est le beau-père d'Hirohito.

<sup>74</sup> SHIRAIISHI (Asaka), thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 39. Professeur au Conservatoire (1903-1934), Isidore Philipp s'associe en effet, à cette date, à l'action pédagogique de l'école de Cortot.

<sup>75</sup> Introduceur au Japon de l'œuvre peinte de Cézanne, dont il a traduit les mémoires, également poète et romancier, Arishima (1882-1974) est l'auteur des idéogrammes qui ornent les *Cent phrases pour éventail* de Paul Claudel (Tokyo, Koshibasha, 1927). Par un étonnant retour des choses, son fils Shigetaka comptera au nombre des premiers élèves que Lazare-Lévy, en octobre 1950, conseille dans le cadre du cycle de « Cours de maître » organisé à l'université des Arts de Tokyo. Voir DING (Xiaofu), « *Cent phrases pour éventail* ou un graphisme poétique : Claudel et l'art calligraphique », *Paul Claudel Papers* (York University), vol. 3, n° 1 (2005), p. 47-58 et HUANG (Bei), « Le mouvement et la fixation : la pratique claudélienne de la calligraphie dans *Cent phrases pour éventail* », *Bulletin de la Société Paul-Claudel*, n° 196 (2009), p. 51-63.

<sup>76</sup> ANDO (Rie), *Chieko Hara, A Life and Art*, thèse de doctorat pour le grade de *Doctor of Musical Arts*, sous la direction de Craig Sheppard, University of Washington, 2010, p. 14, 79 : Chieko Hara (14 ans) embarque à Yokohama au printemps 1928 en compagnie des Arishima et de leur fille Akiko.

<sup>77</sup> Parti de Vladivostok, Gil-Marchex arrive à Moscou, remonte jusqu'au golfe de Finlande, emprunte la ligne Arkhangelsk-Erevan, puis rentre en métropole en passant par l'Anatolie et la Thrace orientale. Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Fonds Montpensier, archives de l'AFEEA : *La Pravda* (article traduit), 9 mars 1926, n. p. : « Le premier récital de Gil-Marchex a eu un succès sans précédent et montré combien ce pianiste était réellement extraordinaire ». Sa présence est attestée sept mois plus tard en République socialiste des conseils d'Ukraine. Voir aussi « Le pianiste Gil-Marchex, qui va partir en Russie, nous parle de la musique au pays des Soviets », *Paris-Midi*, 25 novembre 1930, p. 2.

Extrême-Orient », tranche André Cœuroy en février<sup>78</sup>. *Candide* use d'un autre ton pour dire mieux la même chose :

« Le pianiste Gil-Marchex vient de faire une tournée triomphale au Japon. Grâce à son talent et sa virtuosité, il a su faire applaudir la musique française dans un pays où les maîtres allemands, jusqu'à ce jour, ne connaissaient pas de rivaux<sup>79</sup> ».

Au début de l'année suivante, celui-ci relate son voyage au pays des Soviets dans une revue britannique<sup>80</sup>, et notamment sa collaboration à un concert du *Persimfans* (1922-1932), cet ensemble de musique symphonique né de l'idéal bolchévique d'abolition des classes, dépourvu de chef d'orchestre, au mode de fonctionnement collégial et délibératif, auquel Prokofiev aller bientôt s'associer pour interpréter son 3<sup>e</sup> *Concerto*. En octobre, en décembre, Gil-Marchex enregistre un *Exercice* de Scarlatti, le *Coucou* de Daquin, le *Bavolet flottant* de Couperin, le *Tambourin*, les menuets de la *Suite* en sol de Rameau, la *Marche turque* de Mozart, une valse de Schubert, deux *Valses* et trois *Etudes* de Chopin, cinq *Préludes* (« Minstrels », « Général Lavine, eccentric », « La Fille aux cheveux de lin », « Les Fées sont d'exquises danseuses », « La Puerta del vino ») et le *cake-walk* du *Children's Corner* de Debussy, l'*Allegro barbaro* de Bartók, une des *Visions fugitives* de Prokofiev, le Hopak en sol de Moussorgski tiré de la *Foire de Sorotchintsy*, la *Danse norvégienne* de Grieg, trois *Mouvements perpétuels* de Poulenc et une pièce de Milhaud, la dernière des *Sodades do Brasil* : « Paysandú », qui est dédiée à Paul Claudel. Une poignée seulement de ces gravures Columbia pressées en Grande-Bretagne et en France, seul legs sonore commercial d'Henri Gil-Marchex, a été publiée de nos jours en CD<sup>81</sup>.

Dans le journal qu'il tient à son retour d'exil, Sergeï Prokofiev, cette même année 1927, rapportant une négociation houleuse avec l'impresario Mekler, conteste que le musicien français soit un « artiste d'envergure internationale » : « Marchex », ainsi qu'il le nomme, ne vaudrait guère mieux, à l'en croire, qu'un « pianiste de troisième catégorie<sup>82</sup> », mais il est vrai que le jeune maître qui a été universellement fêté aux Etats-Unis et s'appête à créer *L'Amour des trois oranges* au théâtre du Bolchoï brandit surtout cet argument pour refuser la pitoyable « tournée en province » qu'on lui propose alors à son grand étonnement. En ce qui le concerne,

---

<sup>78</sup> CŒUROY (André), « Gil-Marchex au Japon », *Paris-Midi*, 15 février 1926, p. 4.

<sup>79</sup> *Candide*, 25 février 1926, p. 7.

<sup>80</sup> *The Chesterian*, n° 60 (janvier-février 1927), p. 115-121.

<sup>81</sup> Hisao Natsume s'en est chargé au Japon, en 2017, pour Sakuraphon (SKRP 78002). Plusieurs prises, rejetées, n'ont jamais paru en 78 tours. Nous omettons volontairement les numéros de matrice, de catalogue, les dates et les lieux d'enregistrement de ces faces (Gil-Marchex a également perforé 17 rouleaux pour le Pleyela).

<sup>82</sup> PROKOFIEFF (Sergeï), *Soviet Diary 1927 and Other Writings*, traduit, édité par Oleg Prokofiev et Christopher Palmer, Boston, Northeastern University Press, 1991, p. 28.

Maurice Ravel tient Gil-Marchex pour « l'un de [s]es meilleurs amis et interprètes<sup>83</sup> », compliment qui n'a rien d'anecdotique quand l'on sait à quel point l'hypersensible auteur de *Daphnis* (Manuel Rosenthal le confirma volontiers<sup>84</sup>) laissa lui-même saillir les traits d'une personnalité complexe, perfectionniste, tendre, inquiète, ironique et fragile, éprise d'équilibre et de beauté classique, que bien peu eurent le privilège de connaître et moins encore de traduire avec son assentiment, voire de transcrire à leur guise<sup>85</sup>. Un photographe a immortalisé la *garden-party*, connue sous le nom d'« Impromptu du Belvédère », que Marcelle Gerar a organisée dans le jardin de Ravel à l'occasion de la présentation du buste que Léon Leyritz avait sculpté à l'effigie du compositeur (10 juin 1928<sup>86</sup>). Identifiables sur l'épreuve, joyeusement attablés, les Gil-Marchex sont environnés de Jane Bathori, de Pierre-Octave Ferroud, Vladimir Golschmann, Jean Godebski, Alexandre Tansman, Hélène Kahn-Casella et d'Hélène Jourdan-Morhange. Deux serveurs en tablier s'activent à l'arrière-plan, louche et marmite en mains : Roland-Manuel et Arthur Honegger<sup>87</sup>.

Le deuxième voyage d'Henri Gil-Marchex en Extrême-Orient est annoncé dans la presse musicale à la fin de l'année 1930 : « [Celui-ci] ne pourra donner cette année qu'un seul récital à Paris, le 17 décembre, à la salle Gaveau. Le lendemain, il quittera la France pour Londres ; il jouera ensuite à Vienne, à Berlin, en Tchécoslovaquie, avant d'entreprendre une longue tournée en Russie qui le mènera en mars aux portes du Japon où il est engagé pour

---

<sup>83</sup> RAVEL (Maurice), *op. cit.*, p. 1234 : Maurice Ravel à Berta Zuckerkandl, Montfort-L'Amaury, 2 avril 1930 : « Au moment de fermer ma lettre, la femme de l'un de mes meilleurs amis et interprètes, Gil-Marchex, me téléphone qu'elle va rejoindre son mari qui vient de partir pour *Wien*. Je lui ai dit qu'ils devaient vous faire une visite et lui ai assuré que vous leur feriez bon accueil. N'est-ce pas vrai ? Gil-Marchex a composé une paraphrase sur le *fox-trot* de *L'Enfant [et les sortilèges]*, qu'il mettra sans doute à son programme et qui est des plus divertissantes » [GIL-MARCHEX (Henri), *Five O'Clock*, Paris, Durand et Cie, D. & F. 11.098, 1927]. Voir également l'émouvante lettre de condoléances que Jeanne Gil-Marchex, apprenant la mort de Ravel, adresse à leurs amis communs Maurice et Nelly Delage, le 30 décembre 1937 (p. 1349).

<sup>84</sup> ROSENTHAL (Manuel), *Souvenirs*, recueillis par Marcel Marnat [Paris, Hazan, 1995], avec une présentation inédite, Paris, éditions Fario, coll. « Théodore Balmoral », 2018.

<sup>85</sup> Cortot lui-même en fit les frais, qui « entreprit subrepticement et sans en avertir l'auteur » de transcrire le *Concerto pour la main gauche* dans une version « normalisée à dix doigts », convaincu qu'il fallait non seulement en dépasser la primitive « rédaction de circonstance », mais surtout qu'il « a[vait] raison », cette « gageure musicale, ce subterfuge » ne pouvant sincèrement « intéresser la postérité sous sa forme actuelle... un peu spéciale [*sic*] » : lettre d'Alfred Cortot à René Dommange, directeur des éditions Durand, Cannes, 22 mars 1937, cité dans Maurice RAVEL, *op. cit.*, p. 1338. L'illustre pianiste ne devait jamais jouer l'arrangement illicite qu'il espérait donner lors d'une « audition invisible » sous la baguette de Charles Münch, que Ravel et Dommange avaient rejeté d'un *non* catégorique et dont l'autographe serait acquis, pour la Médiathèque Gustav-Mahler, par Henry-Louis de La Grange. BLAKE (Howe), « Paul Wittgenstein and The Performance of Disability », *Journal of Musicology* [University of California Press], n° 27 (avril 2010), p. 135-180.

<sup>86</sup> Marcelle Gerar relate l'événement dix ans plus tard dans *La Revue musicale* (décembre 1938), p. 182-184.

<sup>87</sup> Maurice Ravel à Jeanne et Henri Gil-Marchex : « Du Grand Canyon à Buffalo [Phoenix, Arizona], 14 avril 1928, Chers amis, J'espère vous revoir bientôt : je m'embarque sur le *Paris* le 21 de ce mois. Affectueusement à tous deux, Maurice Ravel ». En décembre 1925, Gil-Marchex lui avait écrit de Tokyo pour lui souhaiter un « joyeux Noël et une heureuse nouvelle année » (Maurice RAVEL, *op. cit.*, p. 1171, 53-54, 1036).

avril<sup>88</sup> ». En fait, Gil-Marchex y est actif du 17 mars au 27 avril, apparemment pour 13 dates dont 7 à Tokyo<sup>89</sup>, mais l'accueil semble y avoir été moins chaleureux qu'en 1925 (ou sa moisson fut décevante), quoiqu'en dise *Le Ménestrel* qui commente sobrement : « M. Gil-Marchex a donné à Tokio, à Yokohama et dans diverses autres villes du Japon des concerts consacrés à la musique française qui ont été accueillis avec un grand succès<sup>90</sup> ».

*Paris-Midi*, en juillet, clame pourtant qu'il « retourne en Asie après en être à peine revenu<sup>91</sup> ». Décidée en mai, immédiatement après son retour à Paris, cette seconde tournée est pilotée en coulisses par le ministère des Affaires étrangères qui envoie Gil-Marchex loger à la Maison franco-japonaise de Tokyo, laquelle est active depuis 1929 dans le quartier d'Ochanomizu. D'après le recensement effectué par Asako Shiraishi, le pianiste honore 26 engagements au Japon, toutes manifestations confondues, du 5 octobre 1931 au 7 février 1932. S'il donne plusieurs récitals dans la capitale, avec le soutien du bureau de concert W. F. Schulz et de l'impresario T. Takaro, s'il se produit avec l'orchestre municipal dans un répertoire choisi (*Variations symphoniques* de César Franck, *4<sup>e</sup> Concerto* de Camille Saint-Saëns, *Symphonie sur un thème montagnard* de Vincent d'Indy, *Nuits dans les jardins d'Espagne* de Falla)<sup>92</sup>, s'il joue à Osaka, Sendai et Kobe, Gil-Marchex prononce surtout des conférences à l'École de musique d'Ueno et à l'université Keio de Kyoto sur *Les rapports de la sensibilité japonaise et de la musique française, de Debussy à Tamara*. A Ueno, il interprète pour les élèves, le 22 novembre, des œuvres de Couperin, Daquin, Rameau, Fauré (*6<sup>e</sup> Nocturne*), Chabrier (*Scherzo-*

---

<sup>88</sup> *Le Ménestrel*, 12 décembre 1930, p. 536. « Au départ du transsibérien avec le compositeur-voyageur Gil-Marchex », *Paris-Midi*, 23 février 1931, première page : « Berlin, 23 février. [...] J'arrive de Tchécoslovaquie et je pars pour Moscou [...]. Je dois donner vingt-cinq concerts [en URSS], le premier à Moscou, le 25 février. Figurez-vous que je dois jouer dans la salle même où la Grande Catherine s'entretenait quelquefois de façon véhémement avec Diderot. Oui, c'est un détail assez piquant pour moi [...]. Après, j'irai [...] jusqu'au Japon [...] J'aurai fait un beau voyage et, je l'espère, point inutile pour le rayonnement des auteurs français qui figurent toujours en majeure partie dans mes programmes ».

<sup>89</sup> *Paris-Soir*, 23 avril 1931, p. 5, reproduit une photographie de l'artiste, légendée comme suit : « Voici le célèbre virtuose Gil-Marchex, auquel une petite japonaise vient d'offrir des fleurs. Gil-Marchex a donné sept récitals de musique française à Tokyo et il continue avec un très vif succès une série de concerts dans les grandes villes du Japon ». Dans sa livraison du même jour, le *Journal des débats*, p. 6, se contente de reproduire à l'identique la dépêche de l'agence Havas : « M. Gil-Marchex a donné à Tokio, à Yokohama, Kyoto, Kobe et Osaka des concerts accompagnés de conférences sur l'école musicale française qui ont provoqué dans le public japonais le plus vif intérêt pour la musique française ».

<sup>90</sup> *Le Ménestrel*, 1<sup>er</sup> mai 1931, p. 200.

<sup>91</sup> « Le grand pianiste nous parle de l'évolution artistique du Japon moderne », *Paris-Midi*, 11 juillet 1931, p. 2. Gil-Marchex embarque le 13 septembre à Marseille : « Le célèbre pianiste Gil-Marchex est parti pour une longue tournée de conférences », *Paris-Midi*, 13 septembre 1931, titre et article à la une.

<sup>92</sup> Les *Variations symphoniques* ont été offertes en dédicace à Louis Diémer (1885), déjà créateur des *Djinns* : Franck en dirigea lui-même la première, le 1<sup>er</sup> mai 1886, dans la salle Pleyel de la rue Rochechouart (165<sup>e</sup> programme de la Société nationale) : DUCHESNEAU (Michel), *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga, 1997, p. 245. Le *Concerto* en do mineur de Saint-Saëns (1875) est l'un des concertos de prédilection d'Alfred Cortot. La *Montagnarde* de d'Indy, encore très jouée alors, est certes plus avantageuse que la *Fantaisie* de Debussy ou la *Ballade* de Fauré – mais c'est aussi qu'en 1931, Ravel n'a pas encore écrit ses concertos.

valse), de Bach, Scarlatti, Schumann (*Carnaval*) et Bartók (*Allegro barbaro*). A Kyoto, sa présentation s'accompagne, le 9 décembre, d'un concert « Debussy-Ravel » organisé dans la *aula* de l'Université impériale « sous le patronage de l'ambassade de France au Japon ».

Entre ces dates, la troisième tournée d'Henri Gil-Marchex culmine avec un cycle de cinq cours d'interprétation, les premiers du genre jamais dispensés par un de nos compatriotes au Japon, qui ont été programmés à la *Young Men's Christian Association* d'Osaka les 2, 3, 4, 7 et 8 décembre 1931. Gil-Marchex y envisage « les œuvres d'inspiration religieuse, les œuvres de musique descriptive, les œuvres d'inspiration fantastique et d'inspiration populaire » qui le conduisent à jouer en particulier, outre la *Sonate funèbre* de Chopin, les *Visions fugitives* de Prokofiev et les *Klavierstücke* de Schönberg qu'il est assurément le seul Français d'alors à exécuter en concert. Le script de ces leçons ne nous est pas parvenu. Dès le 28 mai précédent, Alfred Cortot – le Cortot protocolaire, paternaliste et directif du Palais-Royal, le Cortot « politique » des Beaux-Arts, fondateur de l'action culturelle nationale, le pianiste universellement célèbre, acteur le plus puissant du réseau – s'était félicité de la projection de ses ambitions personnelles en Extrême-Orient, à défaut d'avoir pu les y porter lui-même :

« Mon cher Gil-Marchex,

Je suis heureux d'apprendre que vous aurez la possibilité de faire, lors de votre tournée d'automne 1931 au Japon, une série de cours semblables à ceux dont je vous avais chargé à l'Ecole normale de musique de Paris.

Le Gouvernement français, en vous accordant son patronage, témoigne justement de la qualité et de l'importance artistique de la tâche que vous allez remplir. Votre présence au Japon me console de ne pouvoir présentement m'y rendre moi-même, tant je suis certain de l'autorité avec laquelle vous ferez valoir auprès de la jeunesse japonaise, si vivante et si compréhensive, les méthodes que j'ai instituées à l'Ecole normale. D'année en année, j'ai pu me rendre compte combien notre idéal d'interprétation et notre souci des problèmes techniques étaient inspirés par les mêmes mobiles et participaient d'un semblable esprit. Aussi, c'est avec une entière confiance en vos remarquables dons pédagogiques, dont vous m'avez donné tant de preuves, que je vous félicite d'avoir été choisi pour représenter au Japon la culture musicale française, qui peut et qui doit contribuer avec efficacité à l'évolution que vous m'avez dite, si merveilleuse depuis quelques années, de la musicalité occidentale dans ce grand et noble pays.

Bien affectueusement,

Alfred Cortot<sup>93</sup> »

---

<sup>93</sup> Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Fonds Montpensier, archives de l'AFEEA, *ibid.* : la lettre est photographiée dans le dépliant des cours, avec la signature manuscrite de Cortot.

De ses premiers voyages en Asie, Gil-Marchex rapporte *Deux images du vieux Japon*, puissamment suggestives, « Lune d'automne à Idzoumo » (à 14 / 8) et « Retour du Yoshiwara<sup>94</sup> », pour clavier seul, qu'il offre à Cortot. Imprégné des œuvres et du folklore de son temps, le pianiste n'y révèle sans doute pas une grande originalité de style : ce langage est celui de l'après-debussysme, qui s'inscrit dans le sillage, si l'on ose dire, de Louis Aubert ou du Florent Schmitt des *Mirages* (« Et Pan, au fond des blés lunaires, s'accouda... »), néanmoins l'écriture, polyphonique et touffue, en est très aboutie<sup>95</sup>. Si la robustesse, la vigueur rythmiques de ces pages sont d'Albert Roussel, leurs alliages de timbres, leur caractère, la subtilité de leur étagement n'appartiennent qu'à l'auteur. Imitant tour à tour, avec beaucoup d'intelligence, le battement des cloches des sanctuaires, le pincement des cordes, les *glissandi*, les effets du *koto*, Gil-Marchex y cite aussi le thème de la chanson populaire *Sakura*, en mode phrygien, pour le tordre et le développer comme Liszt eût fait du *Dies irae*. Inspirées d'Hokusai et d'Hiroshige, ces estampes, « ces deux pièces pour piano », observe-t-il sur la couverture, « ne prétendent pas être une *imitation* de la musique japonaise, quoiqu'on y trouve des expressions mélodiques, des formules rythmiques qui me sont devenues familières lors des séjours que j'ai faits au Japon. Ces images ne narrent point des événements précis et ne prétendent absolument pas être de la musique descriptive ; les sous-titres n'ont pas d'autre but que de préparer l'auditeur à se trouver dans l'ambiance la plus favorable pour apprécier une musique née d'*impressions* évidemment assez particulières, ressenties en un pays dont la vieille civilisation, malgré certaines apparences, est très lointaine de la nôtre<sup>96</sup> ».

<sup>94</sup> Paris, Max Eschig, M. E. 4428 & 4429, « A Alfred Cortot », 1934. Bordée à l'est par le lac Shinji, au nord par la mer du Japon, Izumo, dans l'actuelle préfecture de Shimane, héberge le plus ancien sanctuaire *shinto* du pays (VII<sup>e</sup> s.). D'après la mythologie, les huit millions de déités du panthéon japonais s'y donnent rendez-vous en octobre, chaque année, à l'occasion du pèlerinage du *Kannazuki*. Yoshiwara était le quartier des plaisirs d'Edo, la Tokyo actuelle, capitale du shogunat entre 1603 et 1868. Gil-Marchex joue ses *Images* le 23 février 1935, à la salle Chopin (Pleyel), dans le cadre du 559<sup>e</sup> programme de la Société nationale de musique. Le relevé de Michel DUCHESNEAU (*op. cit.*, p. 297) indique par erreur « Hymne d'automne à Izumo ».

<sup>95</sup> Vingt ans plus tard, à l'âge de 62 ans, Gil-Marchex les enregistra lui-même à l'ORTF en les entrelardant de deux *Images* inédites : « La vengeance du samouraï » et « Les jardins de Nara ». Cette prestation radiophonique est la seule qu'on lui connaisse dans les années d'après-guerre, l'unique témoignage pris sur le vif de son jeu. Sa technique est très sûre, son jeu plein, vibrant et sonore. Archives de l'INA, notice PHD86033733, matériel DR10334\_01, enregistré le 9 juin 1954, diffusé le 12, *Quatre Images du vieux Japon par Henri Gil-Marchex*, « Lune d'automne à Idzoumo (4 min 20) », « La vengeance du samouraï (2'30, première audition) », « Les jardins de Nara (2'35, première audition) », « Retour du Yoshiwara » (5'35). Resté inédit, le manuscrit de la *Vengeance* (4 p., *in-fol.*), qui appartenait à Marc Pincherle (1888-1974) – l'ancien directeur artistique de la manufacture Pleyel, auteur du catalogue des œuvres de Vivaldi, dont la collection fut dispersée en mars 1975 – a été (re)vendu aux enchères le 18 juin 2016 (hôtel Drouot, « Musique ancienne, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle », lot n° 464).

<sup>96</sup> GIL-MARCHEX (Henri), *Deux images du vieux Japon*, Paris, Max Eschig, M. E. 4428 & 4429, 1934.



Durant l'entre-deux-guerres, le pianiste reçoit lui-même la dédicace d'un des *Types* de Pierre-Octave Ferroud (1924<sup>97</sup>) ; de la *Petite suite* de Georges Auric (1927<sup>98</sup>) ; de la 3<sup>e</sup> *Sonate* (1927<sup>99</sup>) et de la *Suite dansante en jazz* (1931<sup>100</sup>) d'Erwin Schulhoff, qui le nomme son « bien cher ami », un juif de Prague (1894-1942) que les nazis assassinaient dans le camp-forteresse de Wülzburg ; du *Prélude et fugue* op. 46 d'Albert Roussel<sup>101</sup>, enfin, ce qui laisse penser que l'artiste, à titre personnel, se situait peut-être sincèrement à gauche sur l'échiquier politique<sup>102</sup>. Dans son propre pays, il s'impose, quoiqu'il en soit, comme un virtuose audacieux doublé d'un pédagogue novateur et d'un conférencier érudit. A la fin de l'année 1929, par exemple, Gil-Marchex programme cinq récitals dans la salle flambant neuve de l'Ecole normale de musique<sup>103</sup> : à l'affiche, douze Préludes tirés du *Clavier bien tempéré*, les 24 *Préludes* de Chopin et douze *Préludes* de Debussy (22 novembre) ; cinq *Sonates* de Beethoven : la sonate dite « Au Clair de lune », « La Tempête », « L'Appassionata », « Les Adieux », et l'*Opus 111* (29 novembre) ; les quatre *Ballades* et l'intégrale (!) des *Etudes* de Chopin (6 décembre) ; quatre grands ouvrages de Schumann : *Carnaval*, les *Etudes symphoniques*, les *Scènes d'enfants* et la *Fantaisie* (14 décembre<sup>104</sup>). A mi-chemin entre les récitals traditionnels et les conférences illustrées, Gil-Marchex propose des concerts thématiques commentés : ainsi, *La musique de danse en Europe du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> s.*, des bransles pour luth d'Antoine Francisque<sup>105</sup> à l'*Honky-Tonk* de Billy Mayerl (Ecole normale de musique, 23, 30 novembre, 9 décembre 1933). En

<sup>97</sup> « Bourgeoise de qualité » (insérée entre le « Vieux beau », offert à Ennemond Trillat, et le « Businessman », à Henriette Faure), Paris, Rouart, Lerolle et Cie, R. L. 11513 & Cie, 1924.

<sup>98</sup> Paris, Heugel et Cie, HE 29832.

<sup>99</sup> Première publication : Prague, Státní hudební vydavatelství, H 3738, 1963.

<sup>100</sup> Paris, La Sirène musicale (Max Eschig), SM 181.

<sup>101</sup> Paris, éditions Durand, D. & F. 12372, 1934.

<sup>102</sup> Si on lui connaît peu de prises de position publiques, Henri Gil-Marchex adhère cependant en 1936 au Comité de patronage pour la célébration du 70<sup>e</sup> anniversaire de Romain Rolland, aux côtés d'Aragon, de Léon Blum, Victor Basch, André Gide, Marcel Cachin, Stefan Zweig, Henry Prunières, Henri Matisse et des membres du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes : cf. *Commune*, « revue de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires », n<sup>o</sup> 29 (janvier 1936), p. 789-790. Une forte amitié lia également les Gil-Marchex au dramaturge Charles Vildrac (1882-1971), fils d'un communard déporté au bagne de Nouvelle-Calédonie, beau-frère de Georges Duhamel, fondateur du phalanstère artistique dit du Groupe de l'abbaye (Créteil, 1906-1908), qu'avait inspiré l'utopie rabelaisienne.

<sup>103</sup> *Comœdia*, 17 novembre 1929, p. 2 : « 22, 29 novembre, 6, 14, 20 décembre. Ces récitals de M. Gil-Marchex auront lieu dans la nouvelle salle de l'Ecole normale de musique, 114, bis, boulevard Malesherbes dont l'entrée, 78, rue Cardinet, donne accès au plus harmonieux temple de l'art que nous possédions à Paris et qui fut élevé au Dieu de la Musique, il y a quelques mois, par le maître-architecte Auguste Perret ».

<sup>104</sup> Le 20 décembre, le pianiste exécute notamment *Gaspard de la nuit* et les *Variations* de Brahms sur un thème de Paganini, une *Légende*, la *Campanella* et la *Rhapsodie espagnole* de Liszt. Conservé dans les archives du Fonds Montpensier, le luxueux livret-programme de ce cycle, signé Gil-Marchex, long de seize pages, comporte des notices historiques et analytiques détaillées, des citations et des dates. Henri Gil-Marchex était visiblement de ces musiciens versés dans l'étude des textes qui enrichissent leur métier d'une perception nette et claire, holistique, des correspondances artistiques, des perspectives transversales et de la chronologie ; sans doute fut-il davantage terre à terre, sur ce plan, que Cortot. Nous en reparlerons dans la III<sup>e</sup> partie.

<sup>105</sup> FRANCISQUE (Antoine), *Le Trésor d'Orphée* (1600), transcrit par Henri Gil-Marchex, Paris, éditions Pierre Schneider, E. M. M. 165, 1927.

1936, toujours pour l'auditoire de l'école de Mangeot et Cortot, le pianiste dispense *Douze cours d'esthétique musicale* consacrés aux danses et aux chants d'origine populaire (3), à l'esprit mystique et philosophique (2), à la musique descriptive (2), à la virtuosité (1), aux passions humaines (3) et à l'humour (1) : « le phonographe apportera sa précieuse collaboration », stipule la plaquette de présentation<sup>106</sup>, mais « chaque séance [est] également illustrée d'importantes auditions musicales pour lesquelles Henri Gil-Marchex », talent fédérateur de talents, « s'est assuré déjà le concours » de 32 musiciens réputés, ainsi que nous les dénombrons. Parmi eux, on relève la présence des cantatrices Madeleine Grey, Marthe Lebasque, Elsa Ruhlmann, Lise Granger-Daniels, Maryse Vildy, Madeleine Dubuis ; du flûtiste René Cortet ; des pianistes Colette Cras et Chieko Hara (connexion double avec Lazare-Lévy<sup>107</sup>), des violonistes Colette Génissien, Carmen Forte, des violoncellistes Lucienne Radisse et Louis Fournier..., autant que de la chorale Nivard où chantent la comtesse Jean de Polignac et Lucienne Grovlez. Le 5 février 1937, à 44 ans, Gil-Marchex entreprend un nouveau tour du monde qui le conduit en Egypte<sup>108</sup>, en Indochine<sup>109</sup>, au Japon, aux Indes néerlandaises<sup>110</sup> et aux Philippines<sup>111</sup>, sans qu'il ne pousse jusqu'en Australie. La boucle le retient toutefois hors de France jusqu'en mars 1938<sup>112</sup>. Dans l'archipel nippon, où il a été invité (comprenons : financé)

---

<sup>106</sup> *Comœdia*, 30 janvier 1936, p. 2 : « Pendant 12 jeudis consécutifs à 17 h précises [16, 23, 30 janvier, 6, 13, 20, 27 février, 5, 12, 19, 26 mars, 2 avril 1936]. Le but de M. Gil-Marchex est d'étudier la musique dans ses rapports avec l'évolution de l'esprit et du sentiment humain ».

<sup>107</sup> Née à Brest le 13 décembre 1908, fille de l'amiral et compositeur Jean Cras, l'inventeur de la règle éponyme, Colette Cras, épouse d'Alexandre Tansman, admise le 20 novembre 1925 dans la classe de Lazare-Lévy, y avait remporté un premier prix à l'issue du concours du 28 juin 1930. Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 489-493, Conservatoire national de musique et de déclamation, Enseignement : Tableaux annuels des classes, 1925-1930.

<sup>108</sup> A l'aller, Gil-Marchex, qui s'était déjà produit au Caire en 1929 pendant l'Exposition française, joue notamment à Ismaïlia (salle des fêtes du Cercle du Canal, piano Bechstein, 10 février 1937) et dans la capitale (théâtre Alhambra, deux conférences, 11 et 15 février ; concert au Lycée français, piano Pleyel, 22 février). Au retour, il se produit une nouvelle fois, le 25 janvier 1938, dans la salle des spectacles du Lycée français (où Jacques Thibaud est attendu le 31 janvier et le 4 février), puis on l'applaudit le 27 janvier dans la salle cairote de l'Atelier (piano Steinway). Le roi Farouk (1920-[1952]-1965) a succédé à son père Fouad I<sup>er</sup> le 28 avril 1936. L'Egypte adhère à la Société des Nations le 26 mai 1937. Elle y fut la dernière admise.

<sup>109</sup> Récital au Comité artistique de Saïgon (15 mars 1937), conférence-concert au cinéma Majestic (29 décembre), récital au Théâtre municipal de Saïgon (31 décembre 1937, lendemain des obsèques de Ravel). Le premier interprète invité par le Comité artistique de Saïgon fut Jacques Thibaud (6, 7, 8 juillet 1928). Benno Moiseiwitsch s'y est fait entendre les 22 et 23 août 1928 ; Josef Szigeti, les 10 et 11 juillet 1931 ; Maurice Maréchal, les 22 et 23 novembre 1935.

<sup>110</sup> Récitals au *Kunstkring* de Jakarta : 27 août, 12, 16, 25 septembre 1937.

<sup>111</sup> « French Pianist Arriving Soon », *The Tribune* [Manille], 2 décembre 1937, p. 5 : « Gil-Marchex to Give Recitals Under Auspices of Asociación Musical. One of the leading pianists of France, M. Henry Gil-Marchex, will make two appearances here next week [...]. He will arrive in Manila from Hongkong on the *RMS Empress of Asia*. The first recital will be given at the Manila Grand Opera House on Tuesday, December 7, and the second at Villamor Hall on Friday, December 10 ». Dans l'édition du 4 décembre (p. 3), Gil-Marchex est photographié aux côtés du consul général de France, Gaston Willoquet (1888-1972), venu l'accueillir à sa descente du navire.

<sup>112</sup> Gil-Marchex ne rentre à Paris que le 17 mars 1938 : cf. *Beaux-Arts*, 18 mars 1938, p. 6, et non en janvier comme l'annonçait le titre de Maurice de Waleffe, *Paris-Midi* : « Gil-Marchex, qui a donné plus de 100 récitals dans deux continents, revient en France », édition du 29 décembre 1937, p. 8. Le pianiste donne son unique récital parisien de la saison le 28 mai, à la salle Gaveau (BEETHOVEN, *Sonate Appassionata*. CHOPIN, *Scherzo* en si bémol mineur,

par le *Kokusai Bunka Shinkokai*, apprend une indiscretion de la revue *France-Japon*<sup>113</sup>, le pianiste donne d'abord deux récitals à Tokyo, les 27 et 28 mai 1937, sous le patronage explicite de l'ambassade de France, de la Société franco-japonaise d'Osaka et de la Maison franco-japonaise de Tokyo : cette mention est fondamentale dans la mesure où elle désigne un mode d'organisation et d'action qui sera employé de nouveau, treize ans plus tard, dans le cas des tournées de Lazare-Lévy. En métropole, cinq jours plus tôt, pour appuyer son effort et rappeler à leurs compatriotes que Gil-Marchex les représente et les défend en Asie, la soprane Lise Granger-Daniels, accompagnée de Jacqueline Bernard, a interprété ses *Sept chansons de geisha* à l'École normale de musique<sup>114</sup>. Le 26 juin, à Kyoto, le pianiste offre un premier concert-conférence à l'Institut franco-japonais du Kansai : il y reviendra le 13 et le 23 novembre, notamment pour présenter les rapports du mouvement symboliste avec la musique. Le 4 juillet, avant d'embarquer pour Bornéo, il traite encore de *L'influence de la musique populaire sur les compositeurs contemporains* au *Kwacho Kaikan* de Kyoto.

La seconde guerre sino-japonaise, qui enflammera la zone Pacifique jusqu'en 1945, éclate le 7 juillet avec « l'incident » du pont Marco Polo<sup>115</sup>. C'est dans ce contexte, c'est au moment où l'empire nippon marche sur Pékin (août 1937), s'empare de Shanghai (13 août - 26 novembre), pille, viole et massacre à Nankin (décembre 1937 - février 1938) qu'Henri Gil-Marchex traverse donc les mers de Chine, les mers des Philippines, des Célèbes et la mer de Java pour aller entretenir son auditoire de *La vie musicale de Chopin à Paris* et des *Influences exotiques chez Debussy* à la Maison franco-japonaise de Tokyo (9, 17 novembre). Un mois plus

---

trois *Etudes*, sélection de *Mazurkas, Valses, Polonaises*. DEBUSSY, *Estampes*, sélection de *Préludes*. Pièces de Liszt, Ravel, Bartók, Milhaud, Falla).

<sup>113</sup> *France-Japon*, n° 20 (mai-juin 1937), p. 114 : « M. Henri Gil Marchex, qui se trouve actuellement au Japon, est bien connu parmi les musiciens nippons. M. Gil-Marchex fut l'introducteur de la musique moderne française de piano lorsqu'il vint au Japon pour la première fois [...]. Il fut un trait d'union pour la musique des deux pays. Après son retour en France, il donna plusieurs conférences et récitals de musique japonaise au public français. L'année dernière, la Société pour les relations culturelles internationales [*Kokusai Bunka Shinkokai*] lui demanda de revenir, pour la quatrième fois, au Japon. M. Gil-Marchex restera au Japon environ six mois, étudiera la musique japonaise, et fera des conférences dans les principales universités ». Organisme « non-gouvernemental », quoique subventionné par l'Etat, la Société pour les relations culturelles internationales, fondée en 1934, fut la première institution « à vocation artistique et intellectuelle », c'est-à-dire propagandiste, du Japon impérial : SHIBASAKI (Atsushi), « Activities and Discourses on International Cultural Relations in Modern Japan : The Making of KBS aka *Kokusai Bunka Shinkokai*, 1934-1953 », dans Madeleine HERREN, éd., *Networking the International System. Global Histories of International Organizations*, Cham [Zug], Springer, 2014, p. 53-72. Asako Shiraishi (*op. cit.*, p. 99) relève le nom de Gil-Marchex dans le *K. B. S. Quarterly* (mars 1937, p. 4) à la rubrique « Exchange professors, lectures and fellowships ».

<sup>114</sup> DUCHESNEAU (Michel), *op. cit.*, p. 301, 22 mai 1937, 581<sup>e</sup> programme de la Société nationale de musique : « Madame la lune », « Depuis que je t'ai connu », « Les feuilles d'érable », « Le mal d'aimer », « Mes désirs », « La rosée et le roseau », « Alors... » (Éditions du magasin musical, 1936). Gil-Marchex a puisé ces textes dans l'anthologie qu'Emile Steinilber-Oberlin et Hidetake Iwamura avaient traduite en 1926 pour les éditions parisiennes G. Crès et Cie (le tirage original est orné d'aquarelles et de vignettes de Foujita).

<sup>115</sup> Le conflit a suscité une littérature très abondante, répertoriée dans GORDON (David M.), « The China-Japan War, 1931-1945 », *Journal of Military History*, vol. 70, n° 1 (janvier 2006), p. 137-182.

tard, le 18 décembre, le pianiste peint ses *Deux images du vieux Japon* lors de son récital d'adieu à l'ambassade de France. A Paris, *Le Ménestrel* loue « l'importance de l'activité pro-française du bel artiste » autour du globe<sup>116</sup>. Partout, ses programmes ont été considérables<sup>117</sup>.

Au fond, ce qui ne laisse pas de surprendre, dans le cas d'Henri Gil-Marchex, et doit interroger, demeure la coïncidence systématique de son agenda de concerts avec la trame des événements socio-historiques et / ou géopolitiques de son temps. Le pianiste, qui n'est nulle part « de passage » comme peuvent l'être les artistes lorsqu'ils sont en tournée, ne paraît curieusement jamais jouer ni séjourner sans motif apparent ou caché dans une ville ou une contrée étrangère... – encore nous sommes-nous abstenus de décrire les fluctuations de la relation franco-japonaise entre 1918 et 1940 ou d'évoquer la convergence d'ambitions et de vues qui aboutit au rapprochement de l'Empire et du Reich au milieu des années trente. Conservé non plus au siège de la Grande chancellerie de la Légion d'honneur, mais dans les fonds du site de Pierrefitte, le dossier individuel d'Henri Gil-Marchex<sup>118</sup> qui consigne son état signalétique et des services, civils comme militaires<sup>119</sup>, et justifie de son admission dans l'ordre, est déclaré « incommunicable à ce jour », cent trente ans après sa naissance, « en application des dispositions prévues à l'article 213, alinéa 2 du Code du patrimoine<sup>120</sup> », ce qui serait à la rigueur compréhensible si Gil-Marchex s'était aussi lourdement compromis sous l'Occupation que certains de ses amis et confrères. Mais s'il se produit au micro de Radio-Paris en 1942, aux

---

<sup>116</sup> *Le Ménestrel*, 24 décembre 1937, p. 352 : « Parti de Paris depuis près d'une année, M. Gil-Marchex a donné en Egypte, au Japon, aux Indes néerlandaises, une série de récitals, conférences et cours d'esthétique musicale qui montrent l'importance de l'activité pro-française du bel artiste autour du monde. M. Gil-Marchex, qui se produit actuellement à Manille, s'arrêtera deux semaines en Indochine et repassera par l'Egypte où il est réengagé, avant de revenir en France ».

<sup>117</sup> *The Tribune* [Manille], 5 décembre 1937, p. 26 : FRANCK, *Prélude, choral et fugue*. CHOPIN, *Nocturne en sol majeur, Etudes* (do majeur, fa mineur, la bémol majeur, fa majeur, sol bémol majeur, do mineur), *Berceuse, Scherzo* en si bémol mineur. LISZT, *Légende de Saint François de Paule marchant sur les flots*. DEBUSSY, *Reflets dans l'eau, La Soirée dans Grenade, Jardins sous la pluie, La Cathédrale engloutie, Ce qu'a vu le vent d'Ouest, La Terrasse des audiences du clair de lune, Minstrels*. POULENC, *Mouvements perpétuels*. BARTOK, *Allegro barbaro*. SAINT-SAËNS, *Etude en forme de valse*.

<sup>118</sup> « GILLES, dit Gil-Marchex, Henri, Emile, Alphonse », dossier 19800035 / 1040 / 19992, notice c-330582. La pièce la plus récente du dossier est datée de 1972.

<sup>119</sup> Nous n'avons pu localiser le dossier militaire d'Henri Gilles au Service historique de l'Armée de terre (fort de Vincennes).

<sup>120</sup> Code du patrimoine, Archives (art. L. 211-1 à L. 222-3), régime général des archives (art. L. 211-1 à L. 214-10), régime de communication (art. L. 213-1 à L. 213-8) : article L213-2, modifié par l'article 4 de la loi n° 2018-670 du 30 juillet 2018 : « Par dérogation aux dispositions de l'article L. 213-1, I- Les archives publiques sont communicables de plein droit à l'expiration d'un délai de : 1° Vingt-cinq ans à compter de la date du document ou du document le plus récent inclus dans le dossier, a) Pour les documents dont la communication porte atteinte au secret des délibérations du Gouvernement [...]; 2° Vingt-cinq ans à compter de la date du décès de l'intéressé, pour les documents dont la communication porte atteinte au secret médical [...]; 3° Cinquante ans à compter de la date du document ou du document le plus récent inclus dans le dossier, pour les documents dont la communication porte atteinte au secret de la défense nationale, aux intérêts fondamentaux de l'Etat dans la conduite de la politique extérieure, à la sûreté de l'Etat, à la sécurité publique, à la sécurité des personnes ou à la protection de la vie privée, à l'exception des documents mentionnés aux 4° et 5° [violant le secret des statistiques et portant atteinte aux personnes mineures] ».

côtés du comédien Pierre Bertin (384<sup>e</sup> sociétaire de la Comédie-Française, élu du Conseil National du Maréchal Pétain)<sup>121</sup>, Gil-Marchex, pour une raison qui nous échappe, *parvient* à s'exiler peu après, c'est bien le mot, en Amérique du Sud d'où il ne reviendra... qu'à l'automne 1949, probablement après avoir embarqué à Lisbonne dans des conditions qui supposaient au minimum de bénéficier d'un appui logistique, de moyens de locomotion, de possibilités d'hébergement en plus des ressources financières, des papiers d'identité, des visas, des laissez-passer, des autorisations officielles nécessaires – sans compter qu'il fallait prendre le risque d'abandonner son logement et tous ses biens derrière soi<sup>122</sup>. Comment expliquer cependant que Gil-Marchex, dans la France défaite et occupée, dans les circonstances dramatiques qui sont celles que connaît la France de 1942, ait estimé impératif de partir et pu y réussir là où tant de malheureux prétendants à l'émigration devaient échouer, lui qui n'était *a priori* ni poursuivi ni persécuté ?

En vérité, l'étude méticuleuse de son parcours, la fréquence, le tracé de ses nombreuses, de ses longues et lointaines tournées, qu'aucun de ses collègues n'égala (pas même Cortot,

---

<sup>121</sup> Le pianiste illustre en fait la série que Bertin consacre aux salons parisiens dans l'esprit de l'émission à succès qu'André Alléhaut anime sur l'antenne depuis octobre 1940 (cf. « La 100<sup>e</sup> de *Ah !, la belle époque* », *Les Ondes*, 27 septembre 1942, p. 10). L'imprécision des sources ne permet cependant pas d'affirmer que Gil-Marchex aura contribué à l'ensemble des épisodes produits entre mai et septembre 1942. *Les Ondes*, **10 mai 1942**, p. 10 [programme du jeudi 14, 22 h 15] : « La vie musicale dans les salons de Paris », de Pierre Bertin. Mise en ondes d'André Alléhaut ; **7 juin** 1942, p. 10 [programme du mardi 9 juin, 22 h 15] : « La vie musicale dans les salons de Paris : Chopin, ses élèves et ses amis » de Pierre Bertin et Gilles Marcheix [*sic*], mise en ondes d'André Alléhaut ; **14 juin** 1942, p. 9 [programme du mardi 16, 22 h 15] : « « La vie musicale dans les salons de Paris », présentation de Pierre Bertin et Gilles Marcheix [*sic*], mise en ondes d'André Alléhaut ; **21 juin** 1942, p. 6 [programme du lundi 22, 22 h 15] : « La vie musicale dans les salons parisiens », par Pierre Bertin ; **28 juin** 1942, p. 6 [programme du lundi 29, 22 h 15] : « La vie musicale dans les salons parisiens », par Pierre Bertin ; **5 juillet** 1942, p. 6 [programme du lundi 6, 22 h 15] : « La vie musicale dans les salons de Paris : la musique chez Mme Tallien », par Pierre Bertin et Henri Gil-Marchex mise en ondes par André Alléhaut ; **12 juillet** 1942, p. 6 [programme du lundi 13, 22 h 40] : « La vie musicale dans les salons de Paris », par Pierre Bertin ; **27 septembre** 1942, p. 8 [programme du mardi 29, 20 h 15] : « « La vie musicale dans les salons de Paris : une soirée chez Marmontel », par Pierre Bertin, mise en ondes d'André Alléhaut ; **25 octobre** 1942, p. 7 [programme du mardi 27, 20 h 20], « La vie musicale dans les salons de Paris : une soirée chez Pauline Viardot en l'honneur de Liszt ». Présentation de Pierre Bertin. Mises en ondes d'André Alléhaut.

<sup>122</sup> En août 1944, Gil-Marchex publie un article dans *Sur* (n° 118), la revue intellectuelle que Victoria Ocampo (1890-1979) avait fondée à Buenos Aires en 1931. En 1945, il fait paraître une « évocation de la vie artistique parisienne du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle » : *Tres músicos franceses. Rameau, Berlioz, Debussy*, dont nous ignorons si elle fut directement composée en espagnol ou traduite du français (Edición Centurión, Librería Hachette, Buenos Aires). Son épouse y expose ses toiles en 1947 : cf. PAGANO (José León), AMADOR (Fernán - Félix de), *Jeanne Gil-Marchex, exposición de 40 pinturas dedicadas al sur argentino*, Buenos Aires, Galería Witcomb, 1947. *Le Monde* du 11 octobre 1949 affirme que Gil-Marchex redonne son premier concert à Paris, un récital Ravel [programmé le 6, à la salle Gaveau, entre les conférences-concerts que Bernard Gavoty y organise avec Jean Doyen, le 5 ; avec Samson François et Monique de La Bruchollerie, le 8, pour commémorer le centenaire de la mort de Chopin], « après neuf années [*sic*] passées en Amérique du Sud », ce qui situerait son départ en 1940, or il est impensable que les « causeries-évocations », longues de 45 minutes, que Radio-Paris égrène entre mai et octobre 1942 aient pu être enregistrées deux ans plus tôt : l'ère n'est pas encore celle de la bande magnétique. Deux articles parus en 1950 concordent en évoquant plutôt une absence de huit ans : MAURELLE (Pierre), « A la galerie André-Weil, Jeanne Gil-Marchex nous révèle les paysages de Patagonie », *Combat*, 15 février 1950, p. 6 ; *Elle*, 20 mars 1950, p. 8.

répétons-le<sup>123</sup>), nous convainquent que le pianiste fut bien autre chose qu'un artiste *globetrotter*, et même davantage qu'un « contact utile » – un agent véritable des Affaires étrangères, pensons-nous ; un employé officieux, assermenté, un « honorable correspondant » probablement détenteur d'un passeport diplomatique, qui entra au service de l'influence française, sans doute pour alimenter le Renseignement<sup>124</sup>, mais c'est aborder là un sujet qu'il n'est pas possible de traiter comme il conviendrait dans ces pages. Ses coordonnées socio-historiques, ses connexions avec le vaste monde, sa situation de fortune plaçaient ce polyglotte à l'abri des vicissitudes du circuit des interprètes professionnels ou l'en excluaient, d'une certaine manière ; son indépendance à l'égard de toute institution (y compris l'École normale de musique, dont il n'était pas salarié) achevait d'en faire un électron libre, candidat idéal au poste de mandataire de l'État, voire d'agent secret, osons le mot, du Deuxième Bureau, or à qui rejetterait l'hypothèse, hautement probable, nous rappellerons que les actrices Marlène Dietrich et Greta Garbo, rivales sur le grand écran, furent deux espionnes qui s'illustrèrent conjointement dans la lutte contre les nazis, participèrent à des missions de collecte d'information, de sauvetage et d'exfiltration. Coco Chanel collabora au profit de l'*Abwehr*<sup>125</sup>. Pour sa part, le chef d'orchestre Roger Désormière (1898-1963), directeur musical des Ballets russes (1925-1929), fondateur de l'Association des compositeurs progressistes, gendre du peintre anarchiste Théophile-Alexandre Steinlen, était une taupe du *Komintern*. Sa carrière à la scène comme au disque (pour le *Chant du monde*, en particulier) ne saurait être envisagée qu'à la lumière de son activisme politique, aujourd'hui démontré<sup>126</sup>.

Il ne nous semble pas anodin que le caporal Gil-Marchex ait été affecté au service de recrutement de l'État-Major de l'Armée à l'heure où l'Œuvre fraternelle des artistes (fondée par Alfred Cortot), le sous-secrétariat d'État aux Beaux-Arts (sous l'impulsion d'Alfred

---

<sup>123</sup> Ce dernier joua cependant bien davantage.

<sup>124</sup> Il faut lire le long reportage, par exemple, qu'Henri Gil Marchex consacre dans la veine d'Albert Londres ou de Pierre Loti à « L'institut de musique de Beyrouth » (*Le Monde musical*, avril 1929, p. 138). Fourmillant d'indications extra-musicales (révélatrices d'une curiosité, de préoccupations peu communes), le texte, qu'on croirait issu d'un rapport, commence par ces mots : « Il est extrêmement rare de rencontrer, à l'étranger, une école de musique qui ne soit pas vassale de la culture allemande. L'initiative d'une école française de musique à Beyrouth est due à M. Arcadie Kouguell, qui est russe et, comme beaucoup de ses compatriotes, un fidèle disciple de nos méthodes ».

<sup>125</sup> Sur l'agent F-7124, voir VAUGHAN (Hal), *Sleeping with the Enemy : Coco Chanel's Secret War*, New York, Alfred A. Knopf, 2011.

<sup>126</sup> Cf. STERN (Ludmila), *Western Intellectuals and the Soviet Union : from Red Square to the Left Bank*, Londres, New York, Routledge, 2004, p. 123-124 ; GUILLOT (Nicolas), éd., *Roger Désormière (1898-1963)*, actes du colloque de Vichy organisé par le Comité pour la célébration du centenaire de Roger Désormière et le Musée de la Résistance nationale de Champigny-sur-Marne (11-12 septembre 1998), Paris, Comité Roger-Désormière, 1999 ; KOCH (Stephen), *La fin de l'innocence. Les intellectuels d'Occident et la tentation stalinienne, 30 ans de guerre secrète*, Paris, Grasset, 1995. Sur ces problématiques, nous renvoyons aux travaux du groupe de recherches « Le diplomate, le militaire et l'espion » qu'ont fondé Hugo Meijer et Christian Lequesne au Centre de recherches internationales de Sciences-Po.

Cortot), la revue *La Musique pendant la guerre*, le Service de propagande artistique (dirigé par Cortot) du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts venaient de jeter les bases d'une action globale en faveur de l'art français, c'est-à-dire d'une « propagande intellectuelle, artistique et pédagogique à l'étranger », pour citer Cortot<sup>127</sup>, patriotique et antiallemande, qui s'épanouirait aux lendemains du traité de Versailles dans le cadre et sous l'égide de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques à l'étranger ; nous y reviendrons. Qu'il nous suffise d'indiquer pour l'instant que « l'effort » dit culturel que la France conduisit alors ne fut pas autre chose que la transposition sur un terrain différent, que la déclinaison civile et le prolongement de la propagande militaire et guerrière qu'elle avait menée pendant la durée du conflit. Il est également remarquable, au reste, que le conseil d'administration de l'AFEEA, qui dépendait directement du Quai d'Orsay, n'ait à notre connaissance jamais manqué d'accorder à Gil-Marchex son soutien financier, contrairement à ses confrères<sup>128</sup>.

Plus encore, il nous paraît ahurissant que ce musicien qu'un vénérable titre proche des milieux gouvernementaux nommait en connaissance de cause, peut-être avec malice, « l'ambassadeur-né de la musique française<sup>129</sup> », et qui s'était déjà largement dispensé au Japon au printemps 1931, ait pu franchir les lignes de front de la guerre sino-japonaise en octobre suivant pour aller se produire à Mukden « au profit de la Croix-Rouge nipponne » précisément dans la ville où un mois plus tôt, le 18 septembre, les Japonais avaient fait sauter une section de la voie des Chemins de fer de Mandchourie du sud afin d'empêcher l'unification politique et territoriale de la Chine sous l'égide du Kuomintang : accusant celle-ci de l'acte de sabotage dont elles étaient eux-mêmes responsables, forgeant le *casus belli* qui leur fallait, les troupes impériales avaient alors envahi la zone (19 septembre 1931 - 27 février 1932) où elles instaурeraient, comme on le sait, l'Etat fantoche du Mandchoukouo au prix d'actes meurtriers et de destructions matérielles invraisemblables<sup>130</sup>. Est-il concevable qu'un virtuose ait pu se persuader de l'urgence d'aller interpréter Couperin et Ravel en pleine guerre, à l'autre extrémité

---

<sup>127</sup> Dans son rapport du 20 novembre 1917 au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. ANSELMINI (François), « Alfred Cortot et la mobilisation des musiciens français pendant la Première Guerre mondiale », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 118 (2013 / 2), p. 147-157.

<sup>128</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères [La Courneuve] : « Association française d'action artistique, Service des échanges artistiques (1922-1973) », cote 554 INVA, Délibérations du Conseil d'administration, procès-verbal des séances du 11 juillet 1922 au 14 juillet 1932, du 14 mars 1932 au 10 janvier 1940, du 28 février 1940 au 5 mai 1947. Une telle décision s'énonçait ainsi : par exemple, boîte 48, compte-rendu de la séance du 2 mai 1933, p. 88 : « Le Conseil décide l'ouverture d'un crédit de 4 000 francs pour faciliter la tournée de M. Gil-Marchex à Zagreb, Belgrade, Budapest (17-26 mai) ».

<sup>129</sup> *Le Journal des débats* [politiques et littéraires], 10 avril 1930, p. 4.

<sup>130</sup> FERREL (Robert H.), « The Mukden Incident : September 18-19, 1931 », *The Journal of Modern History*, vol. 27, n° 1 (mars 1955), p. 66-72. SHUGE (Wei), *News Under Fire : China's Propaganda Against Japan in the English-Language Press, 1928-1941*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2017, notamment « Shadowed by the Sun : The Mukden Incident », p. 96-124.

du globe, sur un théâtre d'opération étranger, en laissant derrière lui son épouse, sa descendance et sa mère, s'il n'avait été en opération commandée<sup>131</sup> ? Jusqu'où put aller le sentiment de son devoir « artistique » ? Le piano lui fut-il une « couverture » ; en « Russie rouge », peut-être, où son activité n'a pas été étudiée ? Comment expliquer, enfin, que le musicien ait été admis en tant que pensionnaire à la Maison franco-japonaise, annexe ou vitrine de l'ambassade de Tokyo, dont la vocation, nous le verrons, se bornait à l'accueil des orientalistes, des archéologues, des anthropologues, des historiens de l'art et des savants les plus qualifiés du monde scientifique ?

Le retour de Gil-Marchex à la scène, en 1949, après huit ans d'éclipse européenne, ne fut guère suivi d'effets. Disgracié, cet emblème d'une diplomatie d'un autre âge disparaît des écrans-radar et c'est en vain, avec un sentiment constant de surprise, que l'on dépouille les journaux d'après-guerre à la recherche d'un grand concert avec orchestre au Théâtre du Châtelet (comme jadis, sous la baguette de Paul Paray), d'un récital au Théâtre des Champs-Élysées, d'une soirée à la salle Gaveau, d'une conférence à l'École normale, d'une causerie musicale, d'un programme, d'un départ en voyage, d'une rumeur, d'un bruit de salon, d'une trace quelconque, d'un souvenir de son nom<sup>132</sup>. Au début des années cinquante, l'ambassadeur-né de la musique française, l'interprète le plus capé de l'histoire nationale, l'ex-étoile flamboyante de notre école de piano accepte la direction du Conservatoire de Poitiers<sup>133</sup>. Il s'éteint en 1970, veuf et dans l'indifférence.

---

<sup>131</sup> CHAMINE, « L'art français en Extrême-Orient. Un ambassadeur de la musique à Tokio », *L'Intransigeant*, 24 novembre 1931, p. 7 : « M. Gil-Marchex, pianiste concertiste et envoyé officiel de la France à la Maison franco-japonaise de Tokio, est arrivé au Japon par le transsibérien après un voyage mouvementé, où il a dû traverser les lignes de la bataille de Mandchourie. Le concert qu'il donna à Moukden, au profit de la Croix-Rouge japonaise, fut en même temps un cantique d'action de grâces. M. Gil-Marchex fait de la propagande française au Japon depuis quelques années [...] ». Dans ses *Pages de journal, 1922-1966* (Paris, NRF-Gallimard, 1968), Charles Vildrac note sans en dire davantage que Mme Gil-Marchex est mère de famille. Un *Portrait de l'artiste et de sa fille* a été offert à la Légation de France de Tirana en janvier 1935 : Archives nationales, Beaux-Arts, F<sup>21</sup> 4886, attributions d'œuvres d'art, étranger (ambassades, consulats, instituts français, légations, lycées français: classement alphabétique des pays, 1854-1945), dépôt n° 9632.

<sup>132</sup> Entre 1950 et 1958, Jeanne Gil-Marchex reçoit cinq commandes officielles de l'État : Archives nationales, Beaux-Arts, F<sup>21</sup> 6830 et 6925, archives du bureau des Travaux d'art, du service de la création artistique et du bureau des achats et commandes de l'État (1877-1990),

<sup>133</sup> En juillet 1939, sa candidature à la succession de Victor Staub (1872-1953) au Conservatoire national, soutenue par Darius Milhaud, Jacques Ibert et Alfred Cortot, avait été mise en échec par Camille Chautemps (1885-1963), l'ancien – quadruple – président du Conseil, alors vice-président du Gouvernement (1938-1940), qui s'était juré de faire élire sa jeune épouse Juliette Durand-Texte (1902-1977, Premier prix dans la classe Cortot en 1919), que la presse considère comme une « pianiste surgie soudain de l'ombre, inconnue jusqu'à l'hiver précédent ». Le scandale s'étale sur deux colonnes dans *Candide* : « Affaires d'État », 9 août 1939, p. 2 (voir également *Le Monde musical*, juin-juillet 1939, p. 209-210). Eclaboussé, Chautemps renonce, mais Gil-Marchex en pâtit qui n'enseignera jamais au Conservatoire. Né le 16 octobre 1872, Premier prix dans la classe de Diémer en 1888, Victor Staub, nommé au poste d'Edouard Risler en 1909, puis d'Elie-Miriam Delaborde en 1914 (arrêtés ministériels du 21 octobre 1909 et du 7 février 1914), aurait dû quitter ses fonctions en octobre 1939 : la guerre déclarée, il conserva sa classe jusqu'à ce que le Conseil supérieur vote sa mise à la retraite, le 15 janvier 1941, faute d'avoir été remplacé à temps.



Balayées par la Seconde Guerre mondiale, la Guerre du Pacifique, la défaite des forces impériales, l'occupation militaire américaine et la mise sous tutelle de l'archipel, effacées par la Guerre froide, la Guerre d'Indochine et la Guerre de Corée, les tournées japonaises d'Henri Gil-Marchex constituent le seul précédent aux tournées japonaises de Lazare-Lévy, à cette nuance près que celui-ci entreprend les siennes muni d'un ordre de mission officiel et paré du titre d'ambassadeur culturel de la République. Lorsqu'il pose le pied à Tokyo, en octobre 1950, un quart-de-siècle exactement après son devancier, Lazare-Lévy a 68 ans, soit plus du double de l'âge qu'avait son cadet lors de sa première visite, lequel confrère était concertiste, mais non pas fonctionnaire ni même « professeur » au sens où l'entend l'Instruction publique ; animateur, certes, conférencier indépendant, mais non point titulaire, depuis trois décennies, d'une classe supérieure de piano au Conservatoire national – la chaire la plus importante du système d'enseignement public de la musique en France. Dans l'absolu, la question se poserait naturellement de savoir en quoi les récitals et les cours que ces deux interprètes dispensent au Japon à une génération de distance se font écho, se complètent ou s'opposent, obéissent ou non à des impératifs ou des directives similaires en dépit des bouleversements intervenus entre ces bornes, de leur âge et de leur positionnement social divergents ; les données que nous avons rassemblées sur Gil-Marchex sont toutefois trop lacunaires et notre focalisation sur Lazare-Lévy trop exclusive, dans le cadre de ces recherches, pour qu'il nous soit possible de proposer une approche comparative pleinement satisfaisante de leurs carrières respectives. Par ailleurs, le périple extrême-oriental de Lazare-Lévy demeure inconnu à ce jour, qui n'a donné lieu à aucune investigation, pas même en Asie : voilà qui commande une perspective. Ainsi,

- Pour quelles raisons profondes, sous l'impulsion de quels responsables celui-ci entreprend-il un tour qu'il n'est, en vérité, pas plus aisé d'accomplir en 1950 qu'en 1925 ? Dans quel contexte socio-historique, politique, diplomatique, dans quelles circonstances professionnelles et personnelles Lazare-Lévy se rend-il une première, puis une seconde fois à Tokyo ? Dans quelles conditions matérielles voyage-t-il, en 1950 autant qu'en 1953 ?

- Quel est le cadre institutionnel, juridique, administratif de l'action artistique et pédagogique qu'il mène à l'initiative du Quai d'Orsay ? Sur quelles fondations s'appuie-t-elle ? Quels en sont les buts, réels ou subtils ? Se heurte-t-elle, sur place, à une forme de concurrence ? De quelles luttes trahit-elle les enjeux ? Comment convient-il de l'appréhender, donc de la qualifier ? Quels sont les partenaires, publics, privés, les relais locaux, nationaux et internationaux, financiers, industriels, médiatiques, qui se liguent pour la promouvoir, en

autorisent l'organisation, en déterminent à l'avance le succès et entendent capitaliser sur ses retombées positives ?

- A l'échelle des individus, quel fut le déroulement journalier de ces tournées ? Que pouvons-nous d'ailleurs en connaître, de quelle façon celui-ci nous est-il accessible ? Combien de concerts, de récitals Lazare-Lévy donne-t-il, à quelle fréquence et suivant quel itinéraire ? A quelles heures, dans quelles villes, dans quelles salles, sur quels pianos, aux côtés de quels orchestres, de quels confrères, de quels partenaires ?

- A quel public s'adressa-t-il, du reste ? Quels en étaient les références, les habitudes auditives, les attentes, l'exigence, le niveau de culture, le goût, la sensibilité ? Quel répertoire concertant ou *solo* le pianiste français présenta-t-il à ses auditoires asiatiques ? En vertu de quelle(s) logique(s) ; pour quels motifs, artistiques ou extra-musicaux ? Quels messages éventuels chercha-t-il à délivrer par ce biais ? De quelle manière son jeu fut-il accueilli par la presse généraliste, par la critique spécialisée, les populations locales, la masse des anonymes ? S'exprima-t-il en dehors de la scène ?

- Quelle est la substance des cours et des « classes de maître » que le professeur fut invité à proposer ? Leur contenu a-t-il préservé ou transmis ?

- D'autre part, qu'eut-il l'occasion de découvrir lui-même du pays qu'il visitait ? Se conforma-t-il à une route préétablie ? Qui rencontra-t-il ? Où séjourna-t-il ? Sur quels chemins s'engagea-t-il, à l'invitation de quels guides, sous la pression de quelles volontés ?

- Peut-on enfin, sur un plan temporel et géographique, évaluer les répercussions des tournées japonaises de Lazare-Lévy ? Quelles en furent les conséquences pratiques ? Quel en demeure l'héritage ? Quelle signification eurent-elles à l'époque et revêtent-elles encore ou non dans la société actuelle ? Qu'apprennent-elles de Lazare-Lévy, de la France et du Japon, que disent-elles des pianistes, de leurs conceptions musico-techniques et interprétatives, des mélomanes, des mondes musicaux étranger, français et nippon du milieu des années 1950 ?

La présente thèse se propose de décrire les tournées que Lazare-Lévy conduisit dans l'Empire japonais, au nom du ministère des Affaires étrangères, en 1950, puis en 1953 ; d'en retracer les

mouvements et les phases, d'en restituer le détail, d'en expliquer les causes et d'en estimer les effets sur la foi d'un *corpus* diversifié de sources primaires, inexploitées, que nous analyserons, souhaitons-le, en respectant la nature, le contexte et la richesse de leurs trames distinctives.

Inscrit dans les champs d'études qu'ouvrent l'histoire de la musique, des interprètes et de l'interprétation, l'histoire des idées, des pratiques et des mentalités, de la technique instrumentale et de la pédagogie, notre sujet touche à la fois à la politique extérieure, à la conduite des affaires de l'Etat, au droit international, à la diplomatie culturelle, aux actions de propagande, aux offensives, voire à la « guerre secrète » que se livrent les puissances pour accroître leur influence et agrandir le cercle de leurs alliances à l'étranger, autrement dit aux phénomènes de projection ou de coopération bilatérales ; à l'histoire du jeu pianistique, au répertoire, aux méthodes, aux concepts, aux savoir-faire, théoriques et appliqués, à leur origine et à leur évolution ainsi qu'aux mécanismes de leur diffusion collectives, donc aux généalogies artistiques ; à l'histoire du concert et de la réception critique ; à l'histoire du goût, des passions et des sensibilités, en l'occurrence à l'histoire des rapports entre Orient et Occident, aux problématiques insulaires, sinon aux thématiques coloniales, au « choc » des cultures et des civilisations, à la sociologie de la concurrence, des identités, des réputations – mais également à l'histoire militaire, à l'histoire de l'aéronautique, du transport maritime, au commerce de la soie, à l'histoire de l'économie, des institutions gouvernementales et du journalisme. Comme ce résumé le suggère, l'ensemble peut être abordé par la voie d'une série d'antagonismes : rupture / continuité, tradition / innovation, universalité / singularité, individualité / collectivité, micro-échelle / macro-échelle, monographie / prosopographie, Orient / Occident, archipel / continent, importation / exportation, ouverture / fermeture...

La concentration, l'isolement des phénomènes et des faits dans l'espace et dans le temps (qui composent ce que les sciences expérimentales nommeraient un référentiel pertinent), l'inexistence de travaux antérieurs ou connexes, la qualité des documents que nous avons mis au jour nous convainquent de l'intérêt, de la légitimité des questions que nous posons, c'est-à-dire d'abord de la difficulté qu'il y aura à les traiter. Ce faisant, nous tenterons avant tout d'approfondir les thèmes que nous avons exposés dans *L'interprète et son biographe, ou la vie et la trace : le « cas » Lazare-Lévy (1882-1964), pianiste, compositeur, pédagogue français*<sup>134</sup>,

---

<sup>134</sup> GAUSSIN (Frédéric), *L'interprète et son biographe, ou la vie et la trace : le « cas » Lazare-Lévy (1882-1964), pianiste, compositeur, pédagogue français*, mémoire de D.E.A. « Musique, Histoire et Société », Ecole des hautes études en sciences sociales, [Ecole pratique des hautes études, Ecole normale supérieure, IRCAM, Conservatoire national supérieur de musique de Paris], sous la direction d'Esteban Buch et Laure Schnapper, 2003, 231 p.

dont il s'agit à présent d'éprouver la valeur, de développer les axes, d'affiner le raisonnement, d'étendre ou d'invalidier les conclusions. Ce mémoire ayant formé le premier socle de notre thèse, nous ne craignons pas d'en rappeler la teneur : à l'ère antédiluvienne où nous l'avons soutenu, le ministère disait encore « D. E. A. » en lieu et place de « Master 2 ». Nous narrerons ainsi la genèse de notre travail et en énoncerons les orientations.



De façon générale, nous nous étions penché alors sur le problème méthodologique<sup>135</sup> que constitue la rédaction d'une « biographie *d'interprète* » (force de ce génitif), non sans avoir indiqué d'emblée, s'il était besoin, que la partition demeurerait la raison d'être de tout instrumentiste, chanteur ou chef d'orchestre : c'est au niveau du texte des maîtres que se situent les enjeux de l'interprétation<sup>136</sup>. Le reste en découle.

Suivant la *Weltbild* wébérienne, qui n'est qu'une manière de se représenter les choses, l'interprète actuel apparaît comme le produit final d'un processus d'autonomisation progressive des fonctions musicales qui aura coïncidé, d'un point de vue socio-historique, avec la chute de l'Ancien régime, la suppression des relations de vassalité, l'accomplissement de la révolution industrielle, la répartition-spécialisation des tâches mécaniques au sein du travail, la création d'un marché de l'édition, la mise en place d'un arsenal juridique favorable, l'essor et la démocratisation de la facture instrumentale, l'émergence d'une économie du spectacle (salles de concerts, prestataires rémunérés, public payant...), d'une société de la médiatisation, de la critique et de la publicité, etc. Comme on le sait, cette lente évolution a déterminé la séparation totale ou peu s'en faut, qui, de nos jours, coupe l'interprète du compositeur comme le dramaturge de l'acteur, puisque l'interprète-type de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> s. est celui qui n'écrit pas lui-même, ne joue plus ses propres œuvres, mais défend celles des autres ;

---

<sup>135</sup> LORIGA (Sabina), « La biographie comme problème », dans Jacques REVEL, dir., *Jeux d'échelles, la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes Etudes », 1996, p. 209-231.

<sup>136</sup> A l'état de partition imprimée, une œuvre se situe hors de l'existence : muette, elle est un imaginaire dont la conscience doit s'emparer. Le texte musical charriant un « contenu informatif » garantissant que l'interprète ne le perçoive ni ne le restitue au gré de sa fantaisie personnelle, « la fonction de l'interprète consiste donc tout d'abord en une prise de conscience authentique, logique et éthique du sens de l'œuvre, dans un acte de complète probité artistique à l'égard de ce sens, afin que, ayant pénétré ce sens, l'interprète se substitue en quelque sorte, pour la durée de l'exécution, au compositeur lui-même (...), [devenant] précisément son *analogon*, ou son double » : LEIBOWITZ (René), *Le compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 26-27.

l'ordonnateur de démonstrations publiques aux modes d'écoute et d'acclamation ritualisés, plus ou moins fixés selon les modes et les lieux, dont la réputation culmine dans le vedettariat.

Or dans sa singularité de praticien, nous l'avons montré, dans son rôle indispensable de médiateur, l'interprète est l'idéal-type le plus méconnu, sinon le plus occulté de la recherche universitaire, cependant même que l'écrasante majorité des productions destinées au grand public qui lui sont consacrées (l'industrie du disque étant le sous-bassement invisible de cette littérature), par le refus qu'elle assume d'aborder les aspects du métier, continue non seulement d'interdire une compréhension fine des finalités et des procédés de son activité professionnelle, mais contribue en outre, par la répétition d'une suite de figures téléphonées, à l'édification de mythologies plus nuisibles encore à notre intelligence de l'exécution musicale.

Ainsi que nous l'écrivions au prix d'une belle platitude positiviste, il est acquis qu'une biographie d'interprète doit se signaler, comme toute enquête sérieuse, par l'établissement rigoureux d'une masse d'actions et de dates, par la description d'un substrat qui permette de cerner les conditions et les circonstances dans lesquelles le sujet de notre étude a éclos, puis s'est épanoui sur les plans intellectuel, artistique et personnel : il nous revient certes de nous intéresser à ses lectures, à ses maîtres, de connaître ses modèles, de rencontrer sa « famille », ses fréquentations, ses motifs d'attraction et d'inspiration. Si l'on s'accorde néanmoins à définir l'interprétation, au sens le moins abstrait du vocable, comme une opération musicale, physique et cérébrale de re-création, comme un acte engageant une gestique, un savoir spécifiques autant qu'un système de valeurs logiques, éthiques et morales, alors ce sont bien les *modalités* de cet acte que nous jugeons impératif, sinon prioritaire d'envisager dans ce genre d'ouvrage, loin des distorsions et des fables auxquelles les récits courants nous ont accoutumés.

En conséquence, nous proposons de saisir l'interprète dans son milieu, par le biais d'un trait constitutif de son art qui est observable et lui demeure propre : sa technique. Apparu dans notre langue au XVIII<sup>e</sup> siècle, le terme, à l'origine, désignait un ensemble de procédés d'action et de fabrication, un faisceau de compétences pour lesquels la réalisation procédait nécessairement d'un apprentissage théorique, en particulier dans le domaine des « arts libéraux<sup>137</sup> ». En grec, la *technè* se rapporte à la construction, au façonnage, à l'habileté, à la méthode et même à la ruse. Chez Aristote, elle est une disposition spéciale, raisonnée, tournée vers la création, par laquelle l'espèce humaine se hisse au-dessus du règne animal<sup>138</sup>. Il n'est

---

<sup>137</sup> Ou « beaux-arts », dignes d'occuper les loisirs d'un homme libre (architecture, art décoratif, gravure, peinture, sculpture, musique), par opposition aux arts mécaniques. Voir DIDEROT, « De la distribution des arts libéraux en arts mécaniques », dans l'article ART de *L'Encyclopédie* (1751).

<sup>138</sup> ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, traduit par Jean Voilquin, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, livre VI, chap. 4, p. 156-157. Bergson remarque à sa suite que l'homme est un fabricant d'outils (*faber*) : *L'évolution créatrice*

ainsi d'idéal technique qu'utilitaire : traduction matérielle de l'intelligence de l'homme, décuplement de ses pouvoirs, la technique vise au dégagement de l'efficacité maximale. Dès lors, nous avons premièrement défini la technique d'un interprète comme la panoplie des moyens en sa possession dont l'entière mobilisation permet d'assurer l'exécution d'une œuvre, c'est-à-dire la conversion à l'état sonore, dans le respect le plus éclairé de son code, des données inertes et cryptées qu'elle recèle.

Somme des réponses corporelles inhérentes à sa pratique, la technique de l'exécutant (toute technique, qu'elle soit l'apanage de l'instrumentiste, du chef d'orchestre ou du chanteur) peut être ainsi regardée comme l'objectivation d'une suite de volontés musicales. Authentique savoir, elle autorise l'adresse, l'agilité poussée à son paroxysme, cette virtuosité instrumentale ou vocale qu'elle contient, qu'elle transcende, mais à laquelle elle ne se réduit pas<sup>139</sup>. Médiation entre intention et réalisation, la technique concrétise la pensée en même temps qu'elle « spiritualise le medium » : « selon cette définition, une technique parfaite exige déjà une compréhension musicale impeccable », assure Margit Varró dans son traité de pédagogie pianistique<sup>140</sup>, or bien qu'une technique instrumentale semble devoir être contemplée, lorsqu'elle est le fait d'un maître, comme le signe et la propriété exclusifs d'une nature artistique hautement individuelle, les formules gestuelles de base, les mouvements sur lesquels repose le jeu même le plus personnel se constatent, se décomposent, se comprennent, donc se

---

[1907], Paris, Presses universitaires de France, 1959, p. 138-140.

<sup>139</sup> Dans *Liszt ou la rhapsodie, Essai sur la virtuosité* [1979], Vladimir Jankélévitch se demande « si le culte de la virtuosité, cette furie de l'expression toute entière tournée vers la démonstration, et la glorification du solisme, réhabilités [tous deux] par nos contemporains, ne masqueraient pas un hommage rendu à la profondeur paradoxale de l'apparence, un attachement bien moderne à la chose précaire, à la féerie sans lendemain, à l'apparition disparaissante, éphémère et prestigieuse » (Paris, Plon, 1989, p. 15). Pour le philosophe, la virtuosité serait l'excroissance monstrueuse de la maîtrise technique – spectacle inepte de l'effort, exaltation stérile du geste, lutte ou commerce futile avec l'obstacle à franchir, induisant le plaisir exhibitionniste de le voir vaincu. Nous croyons plutôt avec Liszt que la virtuosité n'est pas une « esclave passive » lorsqu'elle est « bien entendue ». En se qualifiant de *virtuoso*, l'Arétin entendait promouvoir dans l'esprit de l'étymologie latine un idéal *viril* et *vertueux*, l'idéal admirable, *vaillant* et *courageux*, de *l'homme* qui s'estime venu au monde pour dominer son temps (1525). L'espèce de magnétisme que le prodige de cirque a toujours su exercer sur les masses spectatrices au prix d'une perversion du goût et d'une puissante inversion des valeurs (éclat vain de la pantomime : défaite du regard critique !) s'avère en fait plus préjudiciable aux solistes que leur recherche, louable, ou que leur désir, compréhensible, de prouesse, de contrôle, d'indépendance physiques – parce qu'il les décourage, et tend à les discréditer alors même qu'il est peu d'aspirant à la carrière qui n'ait éprouvé la justesse de cette maxime au cours de ses années d'apprentissage : indépendamment du don, il n'est aucune possibilité d'éloquence musicale sans la possession d'une technique fiable, ni acquisition d'une technique à proprement parler sans effort tendu vers le développement d'une forme de panache instrumental. Une sensibilité innée devrait savoir tirer l'entier bénéfice de ce capital honorablement acquis qu'est la virtuosité bien comprise, même s'il est sûr que la technique la plus achevée ne saurait pallier l'absence, impardonnable, de musicalité.

<sup>140</sup> L'inspiratrice (1881-1978) du *Mikrokosmos* de Béla Bartók y souligne justement qu'à ce titre, « le spectacle créé par les mouvements rapides et variés des bras, des mains et des doigts de l'instrumentiste ne présente qu'une image superficielle de sa technique » : VARRO (Margit), *L'enseignement vivant du piano. Sa méthode et sa psychologie* [*Lebendige Klavierunterricht*, Hamburg, Simrock, 1929], traduction française d'Edith Karinthi, Fernelmont, E. M. E., coll. « Musique et savoirs musicaux », 2008, p. 53.

reproduisent et s'enseignent. A moins qu'il ne soit oblitéré par la prégnance du don pur ou le fruit d'expérimentations solitaires, l'apprentissage de la technique se trouve donc habituellement subordonné de la sorte à la doctrine d'un professeur, qui s'est chargé de l'inculquer après l'avoir reçue lui-même de ses prédécesseurs : s'esquissait là le schéma fondamental de l'acquisition et de la transmission du savoir musico-technique, des dynasties d'interprètes, avec ce que ces désignateurs rigides<sup>141</sup> sous-entendent potentiellement ou non de synthèse, d'innovation, de stagnation dogmatique ou de rupture en chaque maillon des longues chaînes de filiations maître-élève. Nous ne postulons pas d'automatisme en la matière : un *alumnus* dispose de la leçon d'un *magister* à sa guise, la *lectio* implique déjà le tri. Le concept dévoyé, si mal compris d'« école » est néanmoins opérant, quoique d'emploi délicat.

En marge de ces développements, il était utile de montrer en quoi l'invention d'une technologie de la reproduction sonore, dont le perfectionnement s'avérerait prodigieux, avait en fait parachevé le processus de différenciation sociale que nous évoquions plus haut dans la mesure où elle proclama l'indépendance définitive des interprètes à l'égard des compositeurs. Parce qu'il autorise la continuation d'un art éphémère auprès de générations futures *via* la réplication en série d'un support de stockage, le vecteur d'informations musicales (cylindre de cuivre ou de cire, papier perforé, 78 tours, disque acétate, vinyle ou bande magnétique, cassette audio, DAT, compact ou minidisc) marque même l'acte de naissance de l'interprète au regard de l'Histoire, puisque celle-ci suppose en effet cette sédimentation de la mémoire archivée. Avec l'invention du « support de sons enregistrés », multipliable en quantité industrielle, la musique est d'ailleurs l'une des premières manifestations de l'art qui se soit changée en un bien de consommation thésaurisable, or la musique, sous ce rapport, est une marchandise particulière : pour prendre sens, les *Suites* de Bach que Pablo Casals a gravées à Londres et à Paris, le 23 novembre 1936, les 2 et 3 juin 1938 et le 13 juin 1939, exigent un temps incompressible qui est celui de leur durée... quand le temps de lecture d'un livre dépend de son lecteur et ne dépend même que de lui. Ce que le rouleau, la cire ou la bande piègent simultanément en figeant une exécution, c'est le *temps*, le temps perçu comme indivisible, or ce temps-durée est aussi le temps historico-géographique, le « temps de l'époque » dont le support permet l'empilement<sup>142</sup>. Ecouter vingt minutes du violoncelle de Casals en 2021, c'est

---

<sup>141</sup> KRIPKE (Saul A.), *Naming and Necessity*, Cambridge [MA], Harvard University Press, 1972.

<sup>142</sup> Pour les répercussions qu'entraîne l'apparition de la technologie de l'enregistrement dans le domaine de l'interprétation (bouleversement de la relation interprète / auditeur, du rapport à l'oeuvre, à l'écoute, bouleversement de la culture musicale...), voir GAUSSIN (Frédéric), *Glenn Gould, l'interprète et l'évolution des technologies*, mémoire pour la validation du séminaire « Histoire des techniques et de l'interprétation musicale au XX<sup>e</sup> siècle », sous la direction de Mihaïl Malt, IRCAM, 2003.

littéralement écouter vingt minutes intactes de 1938 et soutenir par là que le disque, au sens générique, n'est ni un épiphénomène ni un simulacre de la prestation scénique, mais une source irremplaçable de connaissance. Nous disposons aujourd'hui de plus d'un siècle de musique enregistrée, or pour qui veut entendre, et se donner la peine de comparer, cette strate archéologique, ces heures de beauté préservée documentent une infinité de variations en matière de goût, de style, d'options interprétatives et d'accomplissements techniques. En ce sens, ce que les hommes du premier vingtième siècle appelaient la « musique mécanique » n'aura donc pas privé la musique « vivante » du *hic et nunc* de son dévoilement sur l'estrade, en dépit de leurs craintes : le disque finit par s'ériger en œuvre d'art nonobstant sa reproductibilité mécanique<sup>143</sup>.

Lazare-Lévy s'imposait comme un « cas » idéal pour l'étude de ces différents points. Connu d'une poignée de collectionneurs et de mélomanes, plus volontiers des pianistes et des enseignants, préservé des controverses et des épithètes de *fan-clubs*, il n'avait pas souffert d'une surexposition médiatique ni d'une lecture biaisée de son parcours – hagiographique, téléologique ou politique, par exemple. Trente-huit ans après sa mort, le musicien n'avait fait l'objet que d'une seule publication indépendante, de première main<sup>144</sup>. Sans doute, nous le connaissions nous-mêmes pour une raison particulière : notre propre maître, Agnelle Bundervoët (1922-2015), professeur au Conservatoire de Versailles, Premier prix de piano, d'harmonie, de contrepoint et fugue et d'accompagnement du Conservatoire de Paris, était entrée dans sa classe en septembre 1936<sup>145</sup>. Par son intermédiaire, nous avons eu l'occasion de nous familiariser avec la technique, les doigtés, le répertoire de Lazare-Lévy, dont elle inculquait les principes ; nous « familiariser » signifiant en l'espèce, peiner, travailler, éradiquer les « mauvais réflexes » et refondre entièrement notre approche physique du clavier : enfant, nous avons reçu nos premières leçons d'une élève de Marguerite Long, Mme Pamphilj... Mais à l'adolescence, le monde musical français de l'entre-deux-guerres, le fonctionnement de l'École nationale, ses figures, ses courants d'opinions, ses querelles doctrinaires ne nous captivaient pas tant qu'ils s'apprêtaient à le faire. Dix ou douze ans plus tard, il nous fallut reconnaître que nous en savions trop peu sur la carrière et la personnalité de

---

<sup>143</sup> Qui, en la multipliant, tend à dépouiller l'œuvre de sa charge sacrée : BENJAMIN (Walter), « L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée », *Essais* [1935], traduits par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1983, p. 98 sq.

<sup>144</sup> HARARI (Jean-Marc), « Lazare-Lévy, Virtuoso Pédagogue », *International Piano Quarterly* [Londres], n° 16 (été 2001), p. 38-43.

<sup>145</sup> Où elle se lia d'amitié avec Kazuko Yasukawa. Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 500 : Conservatoire de Paris, Enseignement : Tableaux annuels des classes, 1936-1937.



Lazare-Lévy pour qu'une vision déjà formée de son être ou de son action pût fausser à l'avance le jugement que nous étions résolu à porter en conscience, avec honnêteté, sur son environnement, sa méthode et son rôle historique. Nous voulions en apprendre davantage : nous y voyions une garantie de neutralité.

A l'évidence, ce « virtuose-pédagogue » s'était distingué par des conceptions fermes, bien délimitées. Il avait également légué quelques témoignages de son jeu : en 2002, une seule et unique *Sonate* de Mozart, en France, était disponible à l'achat en CD. Plusieurs de ses anciens élèves étaient en vie ; certains, toujours en activité. Pour un apprenti-chercheur, enfin, Lazare-Lévy ajoutait l'attrait supplémentaire d'un défi d'ordre historiographique : à l'exception de rares items (de petits agendas<sup>146</sup>, quelques lettres, deux cartes postales de Diémer...) <sup>147</sup>, ses partitions de travail, sa bibliothèque<sup>148</sup>, sa correspondance, ses registres de notes, ses comptes-rendus de délibérations des jurys d'examen du Conservatoire, ses contrats, ses programmes de concerts avaient été détruits, volés, dispersés sous l'Occupation lors de la mise à sac de son domicile du 4, rue Marbeau<sup>149</sup>. Des papiers de Lazare-Lévy ne subsistait plus qu'un minimum de pièces, toutes postérieures ou presque à 1945. Le moulage de ses mains n'avait pas réchappé à l'effondrement ultérieur d'un appartement élevé au-dessus des anciennes carrières de Paris. Le nom même du pianiste, qui repose dans le caveau de son épouse au cimetière du Montparnasse, n'a été gravé sur le marbre d'aucune tombe, comme nous l'apprirent ses descendants – le chef d'orchestre Jean-Marc Harari les avait contactés avec l'aide d'une grande rédaction nationale.

Cette situation nous a conduit à initier une réflexion un peu naïve sur « la vie et la trace<sup>150</sup> » ; à rechercher surtout les proches et les disciples, à entreprendre l'exploration systématique des fonds d'archives publics, privés, français ou étrangers, à dépouiller le maximum de titres de la presse généraliste et spécialisée (1894-1964), à lire ou sonder le

---

<sup>146</sup> Ayant appartenu à Lazare-Lévy : 1926, 1941, 1942 ; à son épouse Marguerite : 1910, 1915, 1916, 1920, 1927, 1932, 1940, 1941, 1943, 1948, 1949, 1950, 1952, 1953, 1955 (5 x 8 cm).

<sup>147</sup> Pour d'évidentes raisons, les photographies avaient cependant été mises à l'abri, de même que les partitions portant un envoi autographe : sur certaines, la mention « Lazare-Lévy » a été grattée.

<sup>148</sup> POULAIN (Martine), *Livres pillés, lectures surveillées. Les bibliothèques françaises sous l'Occupation*, Paris, NRF Gallimard, coll. « Essais », 2008 ; ID., « Traces de pratiques musicales dans quelques bibliothèques spoliées par les nazis », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 213 (2021 / 1), p. 175-190. Dans sa liste des rayonnages pillés (réalisée au départ de : Archives nationales, A. N. F<sup>17</sup> 17783 à 17994, ministère des Affaires étrangères, collections de la Récupération artistique, sous-commission des livres), l'auteur reporte : « Lazare-Lévy. Pianiste, compositeur, enseignant. Paris XVI<sup>e</sup>. Année de la spoliation : 1944. Ni attribution, ni restitution ».

<sup>149</sup> GAUSSIN (Frédéric), *L'interprète et son biographe, ou la vie et la trace...*, *op. cit.*, « Sources », p. 126-178, en particulier : « Le fonds d'archives privées Lazare-Lévy (Arch. LL) », p. 128-142. Selon un rapport dressé à la Libération pour le Bureau des spoliations mobilières, le logement des Lazare-Lévy, dont les parquets ont été « défoncés à la hache », a été détruit à hauteur de « 80 % ». PIKETTY (Caroline), « Les pianos des familles juives de Paris au printemps 1945 », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 213 (2021 / 1), p. 159-173.

<sup>150</sup> *L'interprète et son biographe, ou la vie et la trace*, *op. cit.*, p. 98-112, 179-191.

moindre ouvrage, le moindre article nous paraissant susceptibles de renfermer une bribe d'information sur Lazare-Lévy ; *Quellenforschung* ardue, gratifiante, que la structuration de l'internet et les campagnes institutionnelles de numérisation devaient faciliter *in extremis*<sup>151</sup>.

Il importait dans le même temps d'élargir la focale, d'explicitier et d'illustrer les termes que nous prétendions manier : en brossant un premier panorama du piano français<sup>152</sup>, par exemple, dont le patrimoine sonore était diversement valorisé, au moins lorsqu'il avait eu la chance de ne pas disparaître. C'est un privilège insigne que nous ayons pu exhumer, restaurer, publier, recontextualiser une somme cohérente d'enregistrements historiques – de 78 tours, de bandes, de microsillons – devenus inaccessibles ou inédits, en nous associant avec des conservateurs, des ingénieurs, des producteurs, sur quatre continents, cependant que les plateformes de téléchargement menaçaient le CD d'obsolescence, que les fonds de catalogue changeaient de main, que l'industrie phonographique subissait une mutation majeure. Au plan scientifique, les partenariats que nous avons noués par l'intermédiaire d'APR avec la *British Library* et l'*International Piano Archives* de l'université du Maryland ; par celui d'Arbiter et d'Allan Evans, avec la chaire d'histoire de l'interprétation pianistique du *Mannes College of Music* de New York ; par l'intermédiaire de Tahra (Harmonia mundi), de Michaël Waiblinger (Meloclassic), avec l'Institut national de l'audiovisuel, la discothèque centrale de Radio France, la *Fonoteca di Lugano*, les antennes allemandes et la Radio suisse romande auront compté parmi les plus stimulants. Ces 120 disques (2004-2021) couvrent un répertoire considérable, qu'il n'y a pas lieu de détailler ici.

Vu sous l'angle chrono-généalogique, nous nous sommes successivement consacré à l'art de Camille Saint-Saëns (1835-1921), Francis Planté (1839-1934), Louis Diémer (1843-1919), Isidore Philipp (1863-1958)<sup>153</sup> ; à Aimée-Marie Roger-Miclos (1860-1950), une élève d'Henri Herz (1803-1888), primée dans la classe de Louise-Aglaé Massart ; à Marie Panthès (Odessa, 1871 - New York, 1955), qui l'a été dans celle d'Henri Fissot (1843-1896)<sup>154</sup> ; à

---

<sup>151</sup> Pourtant plus essentielles encore que celles du *Ménestrel* (1833-1940), les livraisons du *Monde musical* (1889-1940) et du *Guide du concert* (1912-1940) ne sont toujours pas consultables autrement qu'à la BnF, par exemple. A la demande de son rédacteur en chef, M. Philippe Thahn, nous avons-nous-mêmes procédé à la mise en ligne de 4 962 pages de la revue *Piano* (1987-2013) après avoir conçu l'architecture qui en permette le classement, puis établi les liens de renvois (1725) en assurant la navigation interne : Instrument (facture, achat, entretien, accessoires), Histoire, Compositeurs, Interprètes (entretiens, portraits, scène et studio), Répertoire (genres, analyses d'œuvres, éditions), Pédagogie (institutions, maîtres et élèves, conseils d'interprétation, technique et apprentissage pianistique).

<sup>152</sup> Suivant la voie indiquée par TIMBRELL (Charles), *French Pianism, A Historical Perspective*, Portland [OR], Amadeus Press [2<sup>nd</sup> édition], 1999.

<sup>153</sup> *Masters of the French Piano Tradition. Francis Planté and His Peers : Camille Saint-Saëns, Louis Diémer, Isidore Philipp, Ricardo Viñes, Lazare-Lévy*, 1 CD, Arbiter 150, New York, 2005.

<sup>154</sup> *Pianistes françaises : Madeleine de Valmalète, A. M. Roger-Miclos, Agnelle Bundervoët, Youra Guller, Marie Panthès*, 2 CD, Tahra 653-654, 2008.

Ricardo Viñes (1875-1943), qui fut l'élève, aux côtés de Ravel, de Charles de Bériot (1833-1914), le fils du célèbre violoniste et de la Malibran, dont la rivalité avec Louis Diémer polarisa l'enseignement supérieur du piano au Conservatoire pendant une quinzaine d'années, de 1887 à 1903<sup>155</sup>.

Les grands élèves de Diémer méritaient d'être entendus ensemble, dans l'ombre portée du Chopin de leur maître et les uns en rapport avec les autres : Victor Staub (1872-1953)<sup>156</sup>, Alfred Cortot (1877-1962)<sup>157</sup>, Lazare-Lévy (1882-1964)<sup>158</sup>, Yves Nat (1890-1956)<sup>159</sup>, Robert Casadesus (1899-1972)<sup>160</sup>, de même qu'il nous tenait à cœur de faire sonner le piano des élèves de Philipp « à la lumière » de ses méthodes, de son régime soutenu d'études et d'exercices : Emma Boynet (1891-1974)<sup>161</sup>, Youra Guller (1895-1980)<sup>162</sup>, Madeleine de Valmalète (1899-1999)<sup>163</sup>, Monique de La Bruchollerie (1915-1972)<sup>164</sup>. La troisième génération, celle du magnétophone et 33 tours (dont les « matériels », c'est le terme, dormaient parfois sur les étagères), nous a laissé redécouvrir le jeu des élèves de Staub : Raymond Trouard<sup>165</sup> ; des élèves de Cortot et / ou de Lazare-Lévy : Clara Haskil (1895-1960)<sup>166</sup>, Solomon (1902-1988), Vlado Perlemuter (1904-2002), Monique Haas (1909-1987)<sup>167</sup>, Lélia Gousseau (1909-1997)<sup>168</sup>, Reine Gianoli (1915-1979)<sup>169</sup>, Agnelle Bundervoët<sup>170</sup> et André Tchaïkovsky (1935-1982)<sup>171</sup>.

---

<sup>155</sup> Voir notamment : LOYONNET (Paul), *Un pianiste et son temps (1889-1988)*, souvenirs réunis et présentés par Pierre Giraud, Paris, Editions Honoré Champion, coll. « Musique et musicologie », 2003, « La classe de Charles de Bériot », p. 45-51, « Le concours de l'année 1902 », p. 59-60, « Le Prix Diémer », p. 74-79.

<sup>156</sup> « The French Piano School Series » : volume 2, *Victor Staub, Lazare-Lévy, The Complete Studio Recordings (1927-1955)*, 2 CD, APR 6028, mai 2019.

<sup>157</sup> *Inédits Alfred Cortot, Vlado Perlemuter*, 1 CD, Tahra 610, 2007.

<sup>158</sup> L'« école » Lazare-Lévy : *Lazare-Lévy, Monique Haas, Clara Haskil, Solomon*, 3 CD, Tahra 556-558, 2004. *Lazare-Lévy, Unissued Live Recordings (1950-1963)*, 1 CD, Meloclassic MC 1025, 2015.

<sup>159</sup> *Yves Nat, Marcelle Meyer, Lazare-Lévy*, 1 CD, Tahra 591, 2006.

<sup>160</sup> « The French Piano School Series » : volume 4, *Robert Casadesus, The Complete French Columbia Recordings (1929-1939)*, 4 CD, APR 7404, novembre 2019.

<sup>161</sup> « The French Piano School Series » : volume 6, *Emma Boynet, The Complete Solo 78-rpm Recordings and Fauré LPs (1933-1952)*, 2 CD, APR 6033, janvier 2021.

<sup>162</sup> *Youra Guller joue Chopin*, 1 CD, Tahra 630, 2007

<sup>163</sup> *Monique Haas, Madeleine de Valmalète, Legendary French Pianists (1956-1962)*, 2 CD, Meloclassic MC 1052, 2020.

<sup>164</sup> *Monique de La Bruchollerie, The Centenary Edition*, 9 CD, 1 DVD, Meloclassic MC 1034, 2015.

<sup>165</sup> *Raymond Trouard, Une vie pour le piano*, 11 CD, Sony Classical 88697 318462, 2008.

<sup>166</sup> *Clara Haskil*, 2 CD, Tahra 584-585, 2006. *Clara Haskil joue Mozart*, 1 CD, Tahra 628, 2007.

<sup>167</sup> *Monique Haas*, 1 CD, Tahra 567, 2005. *Monique Haas, Unissued Live Recordings (1948-1951)*, 1 CD, Meloclassic MC 1024, 2015.

<sup>168</sup> *Lélia Gousseau, Unissued Live Recordings (1953-1959)*, 1 CD, Meloclassic MC 1028, 2015.

<sup>169</sup> *Reine Gianoli, Piano Recitals in France (1962-1966)*, 1 CD, Meloclassic MC 1044, 2019.

<sup>170</sup> *Agnelle Bundervoët, Unissued Live Recordings (1954-1976)*, 1 CD, Meloclassic MC 1040, 2016. *Agnelle Bundervoët, The Complete Recordings on Decca France (1955-1958)*, Sydney, Decca Eloquence 484 1507, 2 CD, juin 2020.

<sup>171</sup> *André Tchaïkovsky [sic], Unissued Live Recordings (1962-1964)*, 1 CD, Meloclassic MC 1035, 2016.

Elève d'Elie-Miriam Delaborde (1839-1913), Aline van Barentzen (1897-1981)<sup>172</sup> reçoit son premier prix en 1909, devant Youra Guller (Clara Haskil remporte le sien en 1910). Premier prix en 1913, Marcelle Meyer (1897-1958)<sup>173</sup> a été formée par Marguerite Long (1874-1966), Cortot et Viñes ; Yvonne Lefébure (1898-1986)<sup>174</sup>, par Marguerite Long et Cortot (Premier prix, 1911) ; Jean Doyen (1907-1982)<sup>175</sup> par la seule Madame Long, dont il fut le Premier prix de 1921 et l'un des plus fidèles soutiens<sup>176</sup>. Nous regrettons de n'avoir pu offrir un album à Raoul Pugno (1852-1914), Edouard Risler (1873-1929), Marguerite Long, Blanche Selva (1884-1942)<sup>177</sup>, Robert Lortat (1885-1938), Paul Loyonnet (1889-1988), Henriette Faure (1904-1985)<sup>178</sup> ou Samson François (1924-1970), qui auraient complété, renforcé cette ébauche du paysage pianistique national.

Nous avons toutefois pu accentuer certains contrastes en contribuant au Chopin de Mieczyslaw Horszowski (1892-1993)<sup>179</sup>, en éditant l'intégrale des *Concertos* de Beethoven par Emil Gilels (1916-1985)<sup>180</sup>, toutes les gravures EMI d'Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995)<sup>181</sup>, ainsi que la totalité des enregistrements commerciaux de l'âge d'or de Lili Kraus (1903-1986)<sup>182</sup> – ce « dernier sujet de l'Empire austro-hongrois » dont les maîtres furent Zoltán Kodály, Arnold Székely (l'élève de Busoni), Leo Weiner, Severin Eisenberger (un disciple de Leschetizky), Eduard Steuermann (le fidèle de Schönberg), Béla Bartók et Artur Schnabel.

Parallèlement, nous nous sommes efforcé de tirer profit d'obligations plus directement matérielles pour tâcher de comprendre la marche du circuit des interprètes professionnels, du recrutement d'un artiste, de sa préparation obstinée, quasi-secrète, de l'encollage de ses affiches sur les colonnes de la ville à la publication de l'éloge ou du blâme de son jeu dans les colonnes

<sup>172</sup> « The French Piano School Series » : volume 5, *Aline van Barentzen, Her Earliest Recordings & Her Pathé LP Recordings (1928-1958)*, 2 CD, APR 6031, avril 2020.

<sup>173</sup> *Marcelle Meyer. Un portrait* [dont « Souvenirs de sa fille Anne-Marie Di Vieto »], Inédits, 1 CD, Tahra 564, 2005. *Hommage à Marcelle Meyer. Enregistrements inédits (1950-1956)*, 2 CD, Tahra 579-580, 2005.

<sup>174</sup> *Yvonne Lefébure. Une légende du piano*, 24 CD, Solstice SOCD321-44, 2016.

<sup>175</sup> « The French Piano School Series » : volume 3, *Jean Doyen, The Complete 78 rpm (1930-1943)*, 2 CD, APR 6030, juillet 2019.

<sup>176</sup> Archives de l'Institut national de l'audiovisuel, notice CPF 86628207, « On en parle », réalisation : Guy Job, présentation et production : Jacques Chabannes, avec le concours de Suzanne Gabriello, invités : Jean Doyen, Janine Weill, diffusion : 3 février 1969. GAUSSIN (Frédéric), « L'Ariel français du clavier : Jean Doyen (1907-1987), pionnier, légataire », *Cahiers Maurice-Ravel*, n° 21 (juillet 2020), Paris, Fondation Maurice-Ravel, Editions Séguier, p. 31-51.

<sup>177</sup> Nous n'avons joué qu'un rôle insignifiant dans la production de l'album *Blanche Selva : les enregistrements Columbia 1929-1930*, Solstice SOCD 351 / 2, 2018.

<sup>178</sup> GAUSSIN (Frédéric), « Ma charmante et parfaite interprète » : Henriette Faure (1904-1985), pianiste », *Cahiers Maurice-Ravel*, n° 19 (juillet 2018), Paris, Fondation Maurice-Ravel, Séguier, p. 37-57.

<sup>179</sup> *Chopin by Horszowski : Through Text and Sound*, 1 CD, Arbiter 161, 2013.

<sup>180</sup> *Emil Gilels, George Szell. Beethoven : The Five Piano Concertos*, Warner Classics 0190295895181, 2017.

<sup>181</sup> *Arturo Benedetti Michelangeli, The Complete EMI Recordings*, 12 CD, Warner Classics 2564 615488, 2015.

<sup>182</sup> *Lili Kraus, The Complete Parlophone, Les Discophiles Français and Ducretet-Thomson Recordings (1933-1953)*, 31 CD, Warner Classic 0825646242238, 2014.

des magazines : les impératifs budgétaires, les contraintes logistiques, les questions de répertoire, de goût, de modes, de « traditions », de prestige, les études de marché, les lois du « hasard », les mécanismes de sélection, les stratégies promotionnelles – soit l’enchaînement des causes et des considérations, la part de la routine et du risque, la coordination de dizaines d’ambitions aboutissant à la définition d’une, de plusieurs programmations artistiques, c’est-à-dire d’offres complémentaires ou concurrentes devant capter la demande et s’articuler entre elles sur le même territoire au cours de la même saison. Journaliste à plein-temps pour *Pianiste* (2006-2010), *La Lettre du musicien* et *Piano* (2008-2018), où nous étions en charge des entretiens de couverture, des parutions discographiques et littéraires (donc de la veille bibliographique), nous avons rencontré de nombreux concertistes, de nombreux professeurs, interrogé leur mémoire et leur expérience afin d’ébranler nos certitudes, de confronter la lettre morte aux sources vivantes. Le projet *Pianists’ Corner* (Paris), auquel nous nous sommes associé dès l’origine, nous a permis de vérifier, de représenter des centaines de relations directes de type « maîtres-élèves », par pays, par villes, par institutions et individualités, de déployer leurs ramifications en relief et dans le temps selon le modèle pluridimensionnel que l’astronomie utilise pour cartographier les amas stellaires, les corps célestes et leurs satellites<sup>183</sup>.

Rédacteur des notices d’œuvres pour la salle Pleyel, la Cité de la musique (2010-2013), le festival de Prades et le Théâtre des Champs-Élysées (2014-2019), conférencier à l’Ecole normale de musique (2017) et auprès de l’Orchestre philharmonique de Strasbourg (2004-2020), nous avons également exercé sans ironie gratuite ni violence superflue le métier périlleux de critique de concert, nourri de la prose de nos aînés, pétri d’idéaux révolus<sup>184</sup>, de sorte que nous avons pris le pli de ne jamais abstraire une personnalité de son *alma mater*, de sa formation, de son répertoire, des conditions d’exercice de son art (à domicile et sur la scène, au studio de répétition ou d’enregistrement), de ses réseaux de sociabilité, des instruments, des technologies, de l’esthétique, des horizons d’attente de son époque, donc de sa profondeur – les êtres n’étant pas des surfaces, mais des volumes. Nos activités se recoupaient. Il fallait être en mesure, autant que possible, d’embrasser cet univers de haut : *Alles hörbar machen*, prônait Hermann Scherchen<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> Et non les constellations, simples figures conventionnelles que ne soutiennent pas des rapports de gravitation.

<sup>184</sup> GAUTHIER-VILLARS (Henry), alias Willy, ou l’Ouvreuse du cirque d’été : *Lettres de l’ouvreuse*, Paris, chez Léon Vanier, 1890 ; *Garçon, l’audition !*, Paris, H. Simonis Empis, éditeur, 1901, etc. ; VUILLERMOZ (Emile), *Critique musicale (1902-1960)*. *Au bonheur des soirs*, texte établi par Jacques Longchamp, Paris, L’Harmattan, 2013. GAVOTY (Bernard), *Chroniques de Clarendon (1945-1981)*, Paris, Editions Albatros, 1990. Il nous paraît moralement admissible de provoquer en duel ou de foudroyer dans sa course, en l’embrasant d’un seul regard inhumain jeté d’une baignoire, le virtuose de pacotille, le cœur de pierre, le meurtrier de Mozart, que pareille sentence condamnerait au néant s’il ne fallait souffrir la pusillanimité proverbiale des chefs de rubrique.

<sup>185</sup> SCHERCHEN (Hermann), *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1929.

Depuis le début, en somme, nous avons souhaité concourir à l'élaboration d'un modèle particulier de monographie musicale, lequel entend prolonger le mouvement qu'ont imprimé les *performance and practice studies* aux recherches musicologiques menées outre-Atlantique autant qu'outre-Manche et vise à dégager un ensemble de perspectives dans le domaine de la technique, de la pédagogie instrumentales et de leur connaissance<sup>186</sup>. Le contexte historiographique ambiant favorisait l'édification d'un tel cadre épistémologique : crise des approches « totalisantes » issues de l'histoire et de la philosophie politiques ; retour en grâce du genre biographique auprès de la communauté scientifique (dès lors que la narration sèche et bêtement factuelle était écartée<sup>187</sup>) ; décloisonnements inter ou intradisciplinaires, naissance de groupes, donc d'objets de recherches transversaux. Ne restait plus, en quelque sorte, qu'à y inscrire la trajectoire de Lazare-Lévy.

A l'EHESS, où nous avons déposé un sujet sans contours, si vaste et grandiloquent qu'il en était comique<sup>188</sup> (le recul des ans nous autorise à l'écrire), nous avons successivement médité la pensée bourdieusienne, la sociologie des logiques d'action de Raymond Boudon, le paradigme de l'individualisme méthodologique, le paradigme du structuralisme déterministe, le caractère construit et contingent des systèmes d'action concrets (en suivant une piste suggérée par Erhard Friedberg et Michel Crozier<sup>189</sup>), les limites d'une théorie de la contingence

---

<sup>186</sup> GAUSSIN (Frédéric), « L'interprète et son biographe : pour une recherche véritable consacrée à l'art de l'interprétation », dans Mara LACCHE (éd.), *L'imaginaire musical, entre création et interprétation*, actes du colloque éponyme organisé par l'université Paris-Sorbonne et l'Università degli studi di Roma Tor Vergata (Paris, 17 mai 2004), Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2006, p. 107-129.

IDEM, *Enjeux et perspectives historiographiques de la biographie d'interprète : l'exemple de Lazare-Lévy*, communication au séminaire doctoral du CRAL, EHESS / CNRS umr 8566, 10 décembre 2007.

ID., *Présences-absences. Rapports du dépôt légal à la collection discographique privée : le fonds Harry L. Anderson de l'Institute of Piano Archives du Maryland*, communication aux journées d'études « De la Phonothèque nationale à internet : 70 ans du dépôt légal du disque », organisées par le département de l'audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France (Paris, BnF, 21 octobre 2008).

ID., *Analyser la pratique musicale de l'interprète. Sources et méthodes*, communication au séminaire « Musique et sciences sociales », EHESS, 7 décembre 2009.

ID., « L'interprète face aux défis technologiques de la reproduction sonore : Alfred Cortot (1877-1962) – pianiste, pionnier, visionnaire », dans Elisabeth GIULIANI, Pascal CORDEREIX, Bruno SEBALD, eds., *Les musiciens et le disque*, actes des journées d'études de l'AIBM-AFAS (Paris, Bibliothèque nationale, Cité de la musique, 26-27 mai 2008), Paris, Association internationale des bibliothèques, archives et centres de documentation musicaux - Association française des détenteurs d'archives sonores, 2009, p. 54-63.

<sup>187</sup> LEGRAND (Michel), *L'approche biographique : théorie, clinique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1993. *Esprit*, numéro spécial, « Quand l'historien se fait biographe », août-septembre 1992. LEVI (Giovanni), « Les usages de la biographie », *Annales ESC*, 6, novembre-décembre 1989, p. 1325-1336, à comparer avec BOURDIEU (Pierre), « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63 (juin 1986), p. 69-72 et KONWITZ (Josef), « Biography : The Missing Form in French Historical Studies », *European Studies Review*, n° 6 (1976), p. 9-20.

<sup>188</sup> *Lazare-Lévy (1882-1964) et « l'Ecole française de piano ». Approches croisées : histoire, pédagogie, technique, interprétation*, sous la direction de Michaël Werner, directeur de recherches CNRS, directeur d'études EHESS (Centre Georg Simmel, EHESS / CNRS umr 8131), octobre 2004.

<sup>189</sup> CROZIER (Michel), FRIEDBERG (Erhard), *L'acteur et le système*, Paris, Edition du Seuil, coll. « Points Essais »,

structurelle, les ressorts de l'homme éclaté de Bernard Lahire<sup>190</sup>, la casuistique passeronienne<sup>191</sup>, la rationalité supposée de *l'homo œconomicus*, les apports d'Erving Goffman et de la 2<sup>e</sup> Ecole de Chicago sur les cadres de l'expérience, les thèses de l'interactionnisme symbolique<sup>192</sup>, la physique sociale des différences et des inégalités, la technologie managériale du talent, les déductions empiriques ou les spéculations s'attachant aux mécanismes de la différenciation, à la marchandisation des compétences, à l'indexation des rémunérations sur le savoir, le savoir-faire ou la réputation ; *in fine*, aux pics et aux disparités de gains exorbitantes que l'on constate dans la sphère du sport-*business* de haut niveau.

Les gloses d'ordre dispositionnel, en particulier les concepts d'*ethos*, d'*habitus*, d'*hexis*, d'*hystereris*, de sens pratique, d'*illusio*, de *skholè* ou d'attitude « doxique » nous semblaient soulever autant de problèmes qu'ils prétendaient en résoudre – d'autant que les emprunts, le jargon, cette ferblanterie d'accessoires dont s'encombrent les ouvrages de Pierre Bourdieu incommode quiconque a voulu boire aux sources antiques – mais l'aventure était exaltante, l'enseignement de très haut niveau ; Sherwin Rosen, Robert Frank, Philip Cook, Robert Faulkner<sup>193</sup> nous découvraient de nouveaux espaces et il n'entraît de toute façon pas dans nos intentions d'envisager le cheminement de Lazare-Lévy de sa naissance à sa mort sans contextualisation, ni même sans conceptualisation de sa carrière globale. Le pianiste, le compositeur, l'organiste, le maître, le concertiste, le « citoyen » Lazare-Lévy n'avaient pas évolué au sein d'une topographie préexistante, déjà ordonnée, dénuée d'épaisseur, en un mot transparente : un parcours de vie ne se comprend pas *per se* dans l'étroitesse d'une perspective autocentrée. La vérité des dates, des cours, des concerts, des rencontres, des actes officiels ou des publications une fois (r)établie sur la base de documents incontestables, nous n'aurions pu nous contenter de civiliser, puis de rapporter les faits en nous abstenant de toute analyse ; or autant voulions-nous éviter l'écueil des partis-pris historiographiques, autant sentions-nous qu'une approche démarquée de plusieurs branches des sciences sociales (les deux « S » de

---

1977.

<sup>190</sup> LAHIRE (Bernard), *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2001.

<sup>191</sup> LIVET (Pierre), « Les diverses formes du raisonnement par cas », dans Jean-Claude PASSERON, Jacques REVEL, dir., *Penser par cas*, Paris, Editions de l'EHESS, coll. « Enquête », n° 4, 2005, p. 229-254.

<sup>192</sup> BECKER (Howard Saul), *Les mondes de l'art [Art Worlds]*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1982], traduit par Jeanne Bouniort, présentation de Pierre-Michel Menger (Centre d'études sociales et politiques Raymond-Aron, EHESS / CNRS umr 8036), Paris, Champs-Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 2006.

<sup>193</sup> ROSEN (Sherwin), « The Economics of Superstars », *The American Economic Review*, vol. 71, n° 5 (décembre 1981), p. 845-858. COOK (Philip J. ), FRANK (Robert H.), *The Winner-Take-All Society : Why the Few at the Top Get So Much More Than the Rest of Us*, New York, The Free Press, 1995. FAULKNER (Robert R.), *Music on Demand. Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*, New York, Routledge, 2003 [New Brunswick, N. J., Transaction Publishers, 1983].

l'école du boulevard Raspail) nous permettrait peut-être de lever le plan du faisceau de contraintes par lequel la recherche sait rendre compte des destins complexes. En l'occurrence, il nous fallait pointer des interactions dynamiques, celles qui lient un « acteur », un « sujet » donné aux structures socioculturelles, aux institutions, aux pouvoirs, aux corps qui le surplombent ou l'enserrent, l'encadrent ou le canalisent *a priori*.

Nous partions notamment du principe qu'année après année, inlassablement, le Conservatoire national de musique et de déclamation expulse hors ses murs un contingent variable en nombre de Premiers prix (enjeux d'âpres luttes engageant l'excellence des méthodes, l'honneur et la réputation des maîtres) de chacune de ses classes supérieures. Par contingent de Premiers prix, nous visions un groupe d'élèves ayant satisfait à l'ensemble des procédures de contrôle mises en place pour évaluer leurs compétences théoriques et pratiques au terme d'un cycle d'études compétitives, sachant que le phénomène générationnel implique déjà de lui-même, mais *décuple* en vase clos ceux de concurrence, de sélection darwinienne des espèces, sinon de spécialisation par le travail qu'affectent et tempèrent seuls, à « dispositions » supposées égales, les effets d'un « déterminisme » éventuellement fixé par la naissance, l'entregent, la fortune, le népotisme ou la providence. C'était sans doute réduire le monde du piano classique aux dimensions d'un échiquier, d'un champ de bataille, mais dans cet univers plus que dans un autre, sortir du rang n'était rien moins que facile ou garanti : l'angle était prometteur.

Pour expliquer le parcours de Lazare-Lévy, nous en vîmes peu à peu à penser qu'il convenait de brosser l'histoire de sa génération entière (1894-1898), l'histoire parallèle de la classe de Diémer et de la classe de Bériot, depuis l'admission à l'école de ses camarades-concurrents jusqu'à leur entrée dans la carrière, de leurs premières gammes à l'établissement jugé « définitif » de leurs notoriétés respectives *via* la cristallisation de leur doctrine, de leur manière, ce qui supposait de s'intéresser au milieu, aux données sociales de tous ces jeunes gens, aux morceaux, aux notes de concours et d'examens, aux appréciations de leur maître, soit aux règlements, aux comités d'enseignement et aux jurys du Conservatoire, puis aux critiques ultérieures, aux succès, aux revers, à la longue suite d'accomplissements qui ponctueraient leur existence professionnelle avant qu'elle ne se stabilise à la veille ou aux lendemains de la Première Guerre mondiale. Séduisante, l'idée exigeait de patientes recherches à la Bibliothèque, aux Archives nationales, le suivi de dizaines de pianistes, la collecte et le recouplement de centaines de coupures de presse. Désirant d'abord tenter l'expérience sur un terrain plus réduit, nous avons pratiqué une coupe sagittale dans la frise en incisant à la date de 1908, au moment exact (un soir d'été) où une quarantaine d'anciens élèves de Louis Diémer s'étaient assemblés



dans un restaurant des Grands-Boulevards pour fêter les « Vingt ans de la classe » de leur maître en présence de Gabriel Fauré<sup>194</sup>. La cérémonie était éloquente. Plus de dix mois furent nécessaires pour l'analyser en appliquant les méthodes et les filtres que nous nous étions choisis, articuler les destins et les temps du récit.

Etrangement, les 68 pages obtenues furent loin de montrer la vigueur des « dynamiques institutionnelles » (comme celles qu'étaient censé générer les classes, les concours républicains, leurs conditions d'accès, leurs critères de mérite), la fureur et le bruit des « mouvements » que nous pensions détecter. Certes, l'étude des *positions de carrière* qu'occupaient ces dizaines de pianistes dans *le champ musical de la France des années Clemenceau / Fallières* (voire de l'Europe ou de l'Amérique de 1908) accusait les contrastes, les écarts de situation, d'âge, de réussite, de célébrité entre ces hommes-liges, ces rameaux issus du même tronc. Mais si aucun de ces « sujets » ne menaçait d'être écrasé sous le poids du nombre, si chacun d'entre eux affirmait son *individualité sociale* dans le tableau d'ensemble (une affaire d'échelons), nous ne parvenions, selon nous, ni à bien expliquer les raisons, les actions, les événements, les décisions qui avaient abouti à la répartition de ces multiples points dans leur « espace relationnel », ni surtout à bien mettre en valeur ce que nous croyions et croyons encore être des caractéristiques irréductibles, chez un interprète : la réalité du *jeu*, d'un métier, d'une technique, d'une intelligence musicale, d'un répertoire, lesquels ne sauraient être négligés en tant que facteur crucial de différenciation, même par le bourdieusien le moins mélomane.

De ce point de vue, les travaux de Pierre-Michel Menger sur la « manufacture et le fondement des inégalités légitimables », la « double hélice des inégalités spectaculaires », la cotation par la renommée, l'accomplissement dans l'incertain et la socialisation du risque créateur<sup>195</sup> nous semblaient fournir la modélisation la plus fine que l'on pût transposer à ce microcosme que constitue notre Ecole nationale supérieure de musique (encore que nous

---

<sup>194</sup> « Les vingt ans du Conservatoire de Louis Diémer », *Musica*, n° 71, août 1908, p. 123. Un splendide « instantané pris au cours du banquet » les réunit sur la même épreuve. Sur ces 43 élèves, 22 sont des « Premier prix » : Victor Staub (1888), André Bloch, Edouard Rislér, Sigismond Stojowski, Auguste Pierret, Alfred Cortot (1896), Lazare-Lévy, Armand Ferté, Georges de Lausnay, Alfredo Casella, Robert Lortat-Jacob, Edouard Garès, Victor Gille, Jean Batalla, Georges Swirsky, Roger de Francmesnil, Marcel Dupré, Emile Frey, Marcel Lattès, Jean Verd, Henri Etlin et Léon Eustratiou (1908). Manquaient Gustave Galland, Emile Baume (1890), Georges Guérin, dit Quèvremont (1891), Joseph Thibaud (1892), Stefan Niederhofeim (1893), Gabriel Jaudouin (1894), Gabriel Grovlez (1899), Aloys Edger (1900), Gontran Arcouët (1902), Adolphe Borchard (1903), Henri Pierfitte (1906) et Yves Nat (1907).

<sup>195</sup> MENGER (Pierre-Michel), « Talent et réputation. Ce que valent les analyses sociologiques de la valeur de l'artiste, et ce qui prévaut dans la sociologie beckerienne », dans Alain BLANC, Alain PESSIN, dir., *L'art du terrain. Mélanges offerts à Howard Becker*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 104-161. ID, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes Etudes », 2009, que couronne aujourd'hui *La différence, la concurrence et la disproportion. Sociologie du travail créateur*, leçon inaugurale du Collège de France [9 janvier 2014], Paris, Collège de France, Fayard, 2014.

portions un regard différent sur ses rites agonistiques). La constitution du trio Cortot-Thibaud-Casals, par exemple, qui n'a sans doute pas été comprise – en fait, l'élection mutuelle, cooptative de ses membres – fut assurément motivée par une intuition extraordinaire des enjeux du marché de la concurrence : la logique « d'appariements sélectifs » dont elle procède intervient à un moment-clé de leurs destinées de solistes autant qu'à un moment-clé de l'histoire du concert en France (1906). De la même manière, nous sommes convaincus que la pérennité de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques à l'étranger s'explique en partie par le fait, si simple en apparence, mais paradoxal, qu'elle subordonna la réalisation de buts politiques collectifs à l'assouvissement d'impératifs artistiques qui ne relevaient souvent au bout de la chaîne de commandes que du domaine de l'épanouissement personnel, « l'individualisation réussie » supposant à la fois « l'autonomie, la réalisation de soi et la reconnaissance par autrui », comme l'a très bien décrit le disciple et continuateur de Raymonde Moulin<sup>196</sup>.

Nous devons justement à Pierre-Michel Menger d'avoir rencontré l'auteur des *Mondes de l'art* et d'*Outsiders*, Howard Becker, avec lequel nous nous sommes entretenu en toute liberté du *stride* d'Art Tatum et du *rubato* de Teddy Wilson, de l'Orchestre de Chicago, de Fritz Reiner, de George Szell et de l'Orchestre de Cleveland, mais plus encore, dans l'optique qui était celle du séminaire, de deux caractéristiques musicales ou menus « faits sociologiques » qui nous paraissaient dignes de former la pierre d'achoppement des théoriciens des « potentialités objectives actualisables » et des « abrégés d'expérience », à savoir : une caractéristique mineure, l'oreille absolue ; une caractéristique majeure, la musicalité innée – l'aptitude à reconnaître instantanément les hauteurs n'étant à notre avis ni suffisante ni nécessaire à la maîtrise professionnelle d'un instrument, au contraire de la seconde qualité qui dans un monde pur et parfait devrait former la condition *sine qua non* de l'apprentissage de l'alto, du luth ou du chalumeau.

Nous commençons en fait à douter du réalisme de certains modèles, de leur capacité à appréhender ce que l'on nomme les « prédispositions de naissance » : en l'espèce, le don musical, dont les machines et nombre d'étalons de concours sont dépourvus... alors que cette *composante vérifiable* éminemment personnelle de la « compétence » ou du « talent » participait selon nous, tôt ou tard, de l'établissement légitime d'une réputation dans la sphère artistique, quelles que fussent les données historiques, sociales, institutionnelles ou politiques du problème de base. Comprenant aussitôt où nous voulions en venir (nous avons eu la

---

<sup>196</sup> MENGER (Pierre-Michel), *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Editions du Seuil, La République des idées, 2002, p. 49.

correction d'indiquer que nous n'étions pas un étudiant de M. Menger), H. Becker accueillit « le poil-à-gratter de nos exemples » avec bienveillance : pianiste accompli, ex-pilier de *jazz band*, il était trop musicien lui-même, trop intègre et lucide pour récuser à l'échelle de l'acteur solitaire l'existence du *gift*, qu'il n'avait cependant jamais placé au cœur de ses études centrées sur l'action collective, la coopération et la coordination, mais aussi sur l'univers de la création directe plutôt que sur celui de la re-création qui est l'apanage de l'acteur ou de l'interprète de musique classique. Dans les *Mondes de l'art*, qui se cantonnent plus volontiers aux mondes de la peinture, de la sculpture, des arts plastiques, l'héritier d'Everett Hughes et d'Herbert Blumer n'en souscrivait pas moins à « une théorie strictement individualiste de la réputation » qui admettait l'irréductible « exceptionnalité », donc le caractère discriminant du don<sup>197</sup>. Alimentée par P.-M. Menger, notre conversation roula sur d'autres approches de ces thèmes, et, de là, glissa vers la définition même des notions d'inné, d'acquis, de capacité spéciale, d'anomalie statistique, de prodige (nous étions certes obnubilé par une poignée de violonistes), puis de génie.

Il se trouve, ce fut notre chance, que la lecture d'un essai<sup>198</sup> nous avait marqué, qui nous revint en mémoire. Dans sa présentation française, ce livre-phare « se fixait comme objectif de réexaminer, d'un point de vue critique, certaines des idées les plus arrêtées concernant les notions de valeur, de talent et de créativité » à travers l'étude d'un cas présenté comme la « quintessence du génie produit par la civilisation occidentale ». L'auteur, qui professait la sociologie de la musique dans un établissement du sud du Devon, se proposait « de rendre compte des succès » du jeune Beethoven, d'examiner le « milieu social dans lequel ils [avaient été enregistrés] », ainsi que « la structuration de la vie musicale viennoise telle que [celle-ci s'était] concrétis[ée] dans le prestige croissant [du compositeur] et en fonction de ce prestige ». Cependant, Tia DeNora, c'était son nom, désirait « mettre en évidence les fondements sociaux de la notion de génie » et remettre en cause, dans le fil de Bourdieu, « les catégories de

---

<sup>197</sup> BECKER (Howard Saul), *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 348 sq.

<sup>198</sup> DENORA (Tia), *Beethoven et la construction du génie. Musique et société à Vienne 1792-1803*, traduit de l'anglais par Marc Vignal, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1998. En France, sa parution succédait à celle de : DENORA (Tia), « Beethoven et l'invention du génie », traduit par Françoise Morin et Marie-Claire Pottier, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 110 (décembre 1995), p. 36-45.

perception de pensée et d'action<sup>199</sup> », de la réception et de l'évaluation<sup>200</sup> « plutôt que considérer les dons remarquables du musicien comme l'unique cause de sa renommée<sup>201</sup> ».

En postulant « qu'apprécier les œuvres de Beethoven *en profondeur* [nous soulignons] n'exige pas qu'il faille les considérer comme “transcendantes” [les guillemets sont de l'auteur] » (puisque cette « attitude apparaît des plus vaines » dans un « contexte transculturel<sup>202</sup> »), en brandissant le terme anglo-saxon de *canon*, Tia DeNora en venait assez vite à dénoncer « la construction d'une culture probeethovénienne » [...], « l'histoire de la musique, ou du moins *de ses courants dominants*, a[yant] toujours manifesté envers son génie *un préjugé favorable* et mis au point pour son appréciation une panoplie de directives non reconnues comme telles mais néanmoins très élaborées [?]<sup>203</sup> ». A ce titre, cette Californienne née en 1958 fustigeait d'ailleurs la « conception trop idéalisée, *musicalement impérialiste* » des travaux de la « musicologie traditionnelle », qui ne « parvenaient souvent pas à dégager les problèmes de choix auxquels [Beethoven] s'[était] heurté » en ce qu'ils « tend[aient] à traiter la question des influences [musicales] *de façon purement musicologique* », *i. e.* « rétrospectivement [*sic*], indépendamment des conditions locales, voire mondaines ayant présidé au travail de composition<sup>204</sup> », ce qui revenait au passage à décrédibiliser et les méthodes et les « objets » – nous disons « sources » – d'une discipline jugée « incapable de raconter à elle seule cette histoire<sup>205</sup> ». Les partitions nous semblaient pourtant avoir été l'unique « raison sociale » du Beethoven « producteur d'œuvres » : indépendamment de tout contexte et de toutes « conditions locales », c'était bien lui, tout de même, qui avait « choisi » quelles notes coucher sur ses feuillets d'une plume rageuse, au grand dam d'un Breitkopf. Les esquisses, les ratures, les repentirs, les manuscrits autographes du compositeur n'étaient-ils pas de nature à nous dévoiler ses « problèmes de choix » ? L'analyse musicologique de ses œuvres, des œuvres de ses contemporains et de ses devanciers était-elle impuissante à nous dévoiler ses

---

<sup>199</sup> DENORA (Tia), *Beethoven et la construction du génie*, *op. cit.*, p. 31 : la citation complète est tirée d'un article ancien de BOURDIEU (Pierre), « Outline of a Theory of Art Perception », *International Social Science Journal* n° 20 (1968), p. 599-612.

<sup>200</sup> DENORA (Tia), *Beethoven and the Construction of Genius : Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1995, p. 6 : « The social resources that make the identity of genius possible (beyond practical and material conditions) include such factors as what an audience will accept as legitimate, and when and from whom it will accept certain types of work. To ignore these issues is to mystify genius, to take it out of its historical and interactional contexts. Moreover, to decontextualize genius is to elide the moral and political character of many or most quarrels over what counts as 'valuable' work – to preclude, in this case, a sociological consideration of aesthetics and of art forms, their social uses and social consequences ».

<sup>201</sup> DENORA (Tia), *op. cit.*, p. 17-18.

<sup>202</sup> DENORA (Tia), *op. cit.*, p. 19.

<sup>203</sup> DENORA (Tia), *op. cit.*, p. 31. Nous soulignons.

<sup>204</sup> DENORA (Tia), *op. cit.*, p. 29. Nous soulignons.

<sup>205</sup> DENORA (Tia), *op. cit.*, p. 17.

« influences », sa singularité ? Nous n'avons pas osé interroger le chef de file du courant interactionniste sur ce point.

Idéologique, la démarche de Tia DeNora entendait prouver que les créateurs que l'on qualifie de « géniaux » ne sont au fond que les précipités d'une construction sociale, d'une rhétorique abusive, d'un fantasme ou d'un mythe<sup>206</sup>, d'un mensonge cent fois répété. « Empressé à se faire connaître », Beethoven était devenu lui-même parce qu'il avait surtout réussi à jouir « en toute sécurité, comparé à certains de ses rivaux, de l'appui d'un important réseau de mécénat gérant fort adroitement sa notoriété<sup>207</sup> ». L'argument était vertigineux... Nous n'imaginions pas jusque-là qu'un musicien du calibre de Johannes Woelfl (1773-1812) eût été de taille à écrire la *Sonate* « Hammerklavier » ou la *Symphonie* en do mineur s'il avait seulement bénéficié des succès d'improvisateur et du « capital social » que le jeune Ludwig van, tout frais débarqué de Bonn, avait su amasser à Vienne en y posant ses malles<sup>208</sup>.

Le chapitre consacré à « La construction sociale et la transmission du savoir et de la compétence<sup>209</sup> », soit à l'héritage éventuel de Mozart, à l'enseignement de Haydn – où l'auteur se fonde sur des témoignages littéraires, où il n'est pas une fois question de forme, de style, de langage, de développement, d'harmonie, de motifs, où l'emploi des mots « tonique » ou « dominante » semblerait aussi incongru que celui de « protoxyde d'azote » et de « fusée spatiale », où l'on assène doctement que « ce qu'apporte à un élève l'enseignement d'un maître célèbre [relève d'] une convention d'ordre culturel avec laquelle on peut prendre ses distances<sup>210</sup> » – est un tissu d'inepties.

Nous n'étions pas autre chose qu'un humble claviériste, qu'un mélomane passionné ; peu enclin à l'analyse, du reste, laquelle requiert une expertise que nous ne possédons pas, un entraînement auquel nous aurions dû nous astreindre. Le minimum de sensibilité, de pratique et de culture que nous croyions posséder nous dictait néanmoins que Beethoven, le Beethoven de la 7<sup>e</sup>, de l'*Héroïque*, de la *Kreutzer* et du *Testament d'Heiligenstadt* était un génie écrasant de l'histoire de la musique ; un improvisateur, un architecte, un visionnaire d'un courage indéniable, d'une inspiration sublime, d'une puissance d'invention tellurique, qui avait dominé

---

<sup>206</sup> MENGER (Pierre-Michel), « Le génie artistique et son analyse par les sciences sociales. Une application au cas Beethoven », *Arts & Sociétés*, lettre du séminaire éponyme de Sciences Po, n° 20 / 2 (15 décembre 2008).

<sup>207</sup> DENORA (Tia), *Beethoven et la construction du génie*, op. cit., quatrième de couverture.

<sup>208</sup> DENORA (Tia), *Beethoven et la construction du génie*, op. cit., p. 213-240, p. 269 : « Comment, par exemple, convaincre les milieux musicologiques actuels que la musique de Wölfl [*sic*] pourrait être meilleure que celle de Beethoven ? ». Charles Rosen réagit à cette parution avec force : « Did Beethoven Have All the Luck ? », *The New York Review of Books*, vol. 43, n° 15 (14 novembre 1996), p. 18. Le droit de réponse que Tia DeNora fit valoir suscita une dernière réplique de l'auteur du *Style classique* (*New York Review of Books*, édition du 10 avril 1997).

<sup>209</sup> DENORA (Tia), op. cit., p. 129-170.

<sup>210</sup> DENORA (Tia), op. cit., p. 148.

tout le grand XIX<sup>e</sup> siècle de sa stature intimidante (Liszt, Wagner, Brahms, Schœnberg s'étaient, paraît-il, intéressés à son « cas ») et dont la « position implicitement supérieure », quoiqu'il en soit, n'était ni le fruit d'un « consensus » intellectuel ni celui d'une fabrication socio-politique. Or voici tout à coup que les schèmes de dispositions incorporés, le contexte organisationnel du succès, les « atouts et les handicaps » relationnels du musicien en devenir, ses déplacements dans la matrice, les *process* de distinction et autres stratégies conscientes de commerce (chez le prince Lichnowsky ?) primaient sur le texte de ses 32 *Sonates*, de la *Grande fugue*, du 15<sup>e</sup> *quatuor* et de la *Missa solemnis*, lesquels n'étaient pas étudiés.

Il était donc possible de noircir 300 pages sur Ludwig van Beethoven sans inclure la moindre portée à l'appui de ses divagations, possible d'échafauder de savants théorèmes sans rien comprendre aux mathématiques<sup>211</sup>. Que l'on pût ainsi nier l'originalité d'une œuvre, mépriser son essence, que l'on pût refuser de la lire, de l'écouter, refuser d'admettre que « certains individus possèdent des dons extraordinaires leur permettant de pénétrer et de transformer radicalement la logique du domaine où ils exercent leurs activités créatrices<sup>212</sup> » (que dire, alors, de l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, des dessins, des aquarelles du Mendelssohn adolescent ?) ; récuser absolument toute idée de « génie artistique », toute idée de « hiérarchie », si critiquable que soit cette terminologie, se fourvoyer dans des dogmes au point de tirer des conclusions péremptoires et d'une aberration insoutenable dépassait nos (modestes) facultés d'entendement. L'essai de Tia DeNora, qu'Hugh Mehan avait « introduite à la dimension sociologique de la perspective constructiviste<sup>213</sup> », était une entreprise de destruction. Nous venions de nous cogner à un plafond de verre : le choc fut brutal.

Nous sortîmes groggy de cet échange, qui signifiait deux choses. En nous aiguillant sur la voie de la modélisation économique-sociale ou socio-historique, tout à notre quête éperdue

---

<sup>211</sup> L'ouvrage tire parti de contacts et de contributions musicologiques d'excellente qualité : DENORA (Tia), *Beethoven and the Construction of Genius*, *op. cit.*, p. xv-xvi : « A consequent pleasure of this research has been that it brought me into contact with the members and culture (to me, often exotic) [*sic*] of a second discipline, eighteenth-century music scholarship. While the following individuals are *by no means responsible for what I say in this book*, they have rescued me from some of the wilder surmises that, *from their point of view*, often characterize sociological studies of music. I have incurred more debts in this area than I can acknowledge here, but I particularly thank William Weber, Margaret Hood, Else Radant London, David Wyn Jones, and Evan Baker. I also thank [...] the participants in the *International Conference on Music in Austria, 1750-1800* (Cardiff) and in the symposium *Beethoven in Vienna 1792-1803 : The First Style Period* (at the University of Connecticut, Storrs). I would especially like to thank Dexter Edge, who knows so much about the archival picture of Viennese musical life during the last eighteenth century and who has been exceptionally generous with both his time and his own in-progress research on Viennese musical life during the 1780s [...]. My debt to [Julia Moore's] work over the years has grown to the point where it is no longer measurable ; it is evidenced on nearly every page ». L'auteur se réfère notamment à MOORE (Julia Virginia), *Beethoven and Musical Economics*, thèse de doctorat en musicologie, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1987 ; « Mozart in the Market-Place », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 114, n° 1 (1989), p. 18-42.

<sup>212</sup> DENORA (Tia), édition française, *op. cit.*, p. 267.

<sup>213</sup> DENORA (Tia), *op. cit.*, p. 20. L'édition originale stipule, p. xv : « I owe Bud [Hugh] an enormous intellectual debt for introducing me to the sociological power of the constructivist perspective ».

des forces agissantes, des causes visibles et imperceptibles, en privilégiant l'épuration aux dépens du matériau (en oubliant le « H » des sciences *humaines* et sociales, commenta un ancien professeur), nous avons fait fausse route et perdu nos objectifs de vue. La *doxa* de Tia DeNora, que partageaient ses épigones, révélait aussi des divergences trop sérieuses, au sein de notre laboratoire, pour que nous puissions continuer d'y appartenir. Désarmé, nous avons renoncé à poursuivre, quitté le CRAL, renoncé à exploiter notre sujet tel que nous l'avions posé.

Lorsque Mme Laure Schnapper et M. Jean-Pierre Bartoli, que nous ne saurions assez remercier d'avoir eu foi en nous-même, nous offrent de reprendre et de faire aboutir nos travaux à l'IreMus, à la Sorbonne (M. Michael Werner nous y autorise par lettre le 2 octobre 2014), nous décidons de revenir aux fondamentaux de notre discipline en traitant d'une question d'« histoire-problème » ou d'« histoire-processus » à l'intérieur d'un périmètre exactement circonscrit, qui soit accessible par le biais d'un panel de sources topiques et autorise non pas la confusion de l'outil et de l'objet, non la seule schématisation, mais l'observation-description, sur plusieurs niveaux, selon divers points de vue, des actes et des phénomènes, de leurs causes et de leurs effets. Il s'agit bien ici de renouer avec l'histoire, l'histoire de la musique et la musicologie, de « faire la part du milieu », la part de l'individu, « des destins collectifs et des mouvements d'ensemble, des événements, de la politique et des hommes<sup>214</sup> », riche des acquis de l'EHESS, mais de démentir la méthode aléatoire et fragmentaire du « chiffonnier » de Seignobos (1854-1942)<sup>215</sup> pour sentir, « flairer » et traquer, si l'on peut dire, comme « l'ogre de la légende<sup>216</sup> ». Un dessein premier, puéril, toujours enraciné de « complétude<sup>217</sup> » ou

---

<sup>214</sup> Nous citons naturellement les axes que Fernand BRAUDEL (1902-1985) adopte dans *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Librairie Armand Colin, 1949 : « A Lucien Febvre, / toujours présent / en témoignage de reconnaissance et de / filiale affection ».

<sup>215</sup> SEIGNOBOS (Charles), *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 7 (séance du 30 mai 1907), p. 263 : « Comme tous les travailleurs empiriques, [l'historien] part des faits particuliers : c'est ainsi qu'en zoologie on part d'un animal, en botanique d'une plante [...]. Seulement l'historien est gêné par des conditions particulièrement défectueuses : il n'y a pas de science qui soit dans des conditions aussi mauvaises que l'histoire. Jamais d'observations directes, toujours des faits disparus, et même jamais des faits complets, toujours des fragments dispersés conservés au hasard : l'historien fait métier de chiffonnier ».

<sup>216</sup> BLOCH (Marc, 1886-1944), *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* [1949], Paris, Librairie Armand Colin, « Cahiers des Annales » n° 3, 1952, p. 4 : « Il y a longtemps, en effet, que nos grands aînés, un Michelet, un Fustel de Coulanges nous avaient appris à le reconnaître : l'objet de l'histoire est, par nature, l'homme. Disons mieux : les hommes. Plutôt que le singulier, favorable à l'abstraction, le pluriel, qui est le mode grammatical de la relativité, convient à une science du divers. Derrière les traits sensibles du paysage, les outils ou les machines, derrière les écrits en apparence les plus glacés et les institutions en apparence les plus complètement détachées de ceux qui les ont établies, ce sont les hommes, que l'Histoire veut saisir. Qui n'y parvient pas ne sera jamais, au mieux, qu'un manœuvre de l'érudition. Le bon historien, lui, ressemble à l'ogre de la légende. Là où il flaire la chair humaine, il sait que là est son gibier ».

<sup>217</sup> JOUHAUD (Christian), « La galerie des hommes illustres », *Esprit*, « Quand l'historien se fait biographe » (août-septembre 1992), p. 32 [31-37].

d'exhaustivité ne résiste pas à l'examen de Mme Jeanne Roudet, qui pose les limites de notre thèse pendant une réunion du comité de suivi et nous place définitivement sur les rails : les tournées japonaises de Lazare-Lévy ouvrent dans sa carrière même une fenêtre spatio-temporelle singulière, mieux documentée, plus intéressante encore que ses tournées en Europe centrale et en Afrique du Nord, et dont les motifs et les implications n'ont jamais été étudiés.

En 2014, le pianiste et pédagogue français a pourtant quitté les limbes où l'avaient relégué quatre décennies d'anonymat relatif. Il est notable, d'ailleurs, que le regain d'intérêt que le monde mélomane manifeste à l'égard de son jeu soit de nature artistique et non mercantile ou spéculative, dans la mesure où les disques originaux de Lazare-Lévy comptent parmi les plus rares, les plus convoités, donc les plus chers du marché<sup>218</sup>. La réédition de ses enregistrements, leur diffusion sur les ondes de nombreux pays (à Hilversum<sup>219</sup>, New York<sup>220</sup>, Prague<sup>221</sup>, Madrid<sup>222</sup>, Lausanne<sup>223</sup> ou Paris<sup>224</sup>), leur inclusion, surtout, dans les projets de recherche du *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* que le *Royal Holloway*, le *King's College* de Londres et l'université de Sheffield ont fondé en 2009 sous l'autorité de l'*Arts and Humanities Research Council* du Royaume-Uni<sup>225</sup> ont très probablement hâté la mise en ligne, sur l'encyclopédie « Wikipedia », d'une *vita brevis* consultable à ce jour en treize langues : anglais (créée en 2005), japonais (2005), français (2006), allemand (2007), hébreu (2008), italien (2009), polonais (2010), finnois (2010), turc (2011), espagnol (2011), russe (2015), catalan (2019) et arabe (2020). L'indice est révélateur.

---

<sup>218</sup> Conservées à Chatou, les « feuilles de stock » de l'usine Pathé-Marconi prouvent par exemple qu'il ne subsiste théoriquement plus dans le monde que 86 exemplaires du 78 tours « Chabrier » (La Voix de son maître, DB 5049, 2 LA 1813-1814, enregistré le 18 mai 1937), dont les derniers exemplaires ont été volontairement détruits « au troisième trimestre de l'année 1940 ».

<sup>219</sup> Radio Vara, « Pianisten, piano's en pianistiek », série spéciale *De Franse Pianoschool* [15, 22, 29 mai 2004], producteur : Frederic Voorn, présentatrice : Thea Derks, 22 mai 2004, 18 h - 19 h.

<sup>220</sup> WBAI, producteur : James Irsay, 8 août 2020.

<sup>221</sup> Radio Europa Liberă, producteur : Victor Eskenazy, 13 février 2019.

<sup>222</sup> Radio Sefarad, « Lazare-Lévy, maestro en Mozart », 24 mars 2015 (5 Nisan 5775).

<sup>223</sup> Radio suisse romande, Radio Espace 2, « L'oreille buissonnière », producteur : David Meichtry, 30 juillet 2005, 6 h - 9h ; « Helvetica : Clara Haskil, âme musicale d'un concours », producteurs : Bruno Séribat, Christian Ciocca, 19 septembre 2013.

<sup>224</sup> France-Musique, notamment : « Ouvert la nuit », producteur : Olivier Bernager, 9 juin 2005 ; « Notes du traducteur », producteur : Philippe Cassard, 1<sup>er</sup> février 2008, 11 h - 12 h ; « La mémoire retrouvée », producteur : Alain Pâris, 10 août 2008 ; « Autour du piano », producteur : Alain Lompech, 17 octobre 2009 ; « Les grands entretiens : Cédric Tiberghien », productrice : Judith Chaine, 10 mars 2020.

<sup>225</sup> Les prises radiophoniques de Lazare-Lévy ont été versées au *Mazurka Project* que pilote Craig Stuart Sapp à l'université de Stanford. Le *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM) est dirigé par Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson et John Rink.



Au début des années 2000, seules quelques pages – compilées en Uruguay par le compositeur Numen Vilariño (1929-2017)<sup>226</sup>, disséminées dans la biographie de Solomon<sup>227</sup> ou insérées dans la somme de Charles Timbrell<sup>228</sup> – renseignent sur l’art et l’identité de Lazare-Lévy. Avant que ne paraisse l’article de Jean-Marc Harari (2001), aucune notice entièrement fiable n’est disponible en France ou en langue française : le *Dictionnaire des interprètes* d’Alain Pâris (1995) affirme par exemple qu’Alfred Cortot a été « l’élève le plus connu de Lazare-Lévy<sup>229</sup> ». Colorée d’une tonalité affective inattendue, l’entrée du *Dictionnaire Larousse* est presque sûre (2001)<sup>230</sup>. Celle du *Dictionnaire biographique des juifs de Belgique* (2002) a ceci de spécial qu’elle agglomère le musicien aux « figures authentiques du judaïsme belge » cependant que personne à cette date, en dehors de Koichi Nomura, pas même les représentants du Conservatoire de Paris par le truchement de quelque cérémonie, n’a osé affirmer d’aussi vifs droits de paternité sur l’artiste<sup>231</sup>. Dix ans plus tard, la situation est foncièrement différente.

En lui-même, le tableau historiographique global a certes peu évolué : l’état de l’art que nous avons dressé s’est enrichi seulement d’une poignée de biographies<sup>232</sup>, d’usuels ou de

<sup>226</sup> VILARIÑO (Numen), *Nombres para la cultura pianística : Marie Jaëll, Ersilio Tipo, Alfredo Casella, Karl Leimer, Lazare-Lévy*, Montevideo, Aquí Poesía, Testimonió n° 10, 1966, p. 19-22. Elève de Lazare-Lévy au Conservatoire de Madrid (nous y reviendrons plus bas), Vilariño livre un témoignage personnel sur l’enseignement et le jeu du pianiste.

<sup>227</sup> CRIMP (Bryan), *Solo, The Biography of Solomon*, Wark, Hexham, APR, 1994, p. 126-129, 134, 137, 165.

<sup>228</sup> TIMBRELL (Charles), *French Pianism, A Historical Perspective*, op. cit., p. 68-70, 112-118, *passim*.

<sup>229</sup> PARIS (Alain), *Dictionnaire des interprètes et de l’interprétation musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 457 ; 1995, p. 558. Cette erreur a été corrigée dans l’édition de 2004. Rédigée du vivant de Lazare-Lévy, l’entrée de l’encyclopédie « Fasquelle » était impeccable : MICHEL (Francis), dir., *Encyclopédie de la Musique*, avec la collaboration de François Lesure, Vladimir Fedorov, Paris, Fasquelle, 1961 : « LAZARE-LEVY : Pianiste français. Bruxelles, 18-1-1882. Elève du Conservatoire de Paris (Diémer, Lavignac, Gédalge [*sic*, avec accent]), il y a enseigné le piano (de 1921 à 1953), ainsi qu’à l’Ecole normale de musique : il y a formé tout une génération de pianistes. Il enseigne actuellement à la Schola Cantorum. Il a fait une carrière internationale, ayant été soliste de tous les grands concerts : c’est l’un des représentants les plus remarquables de l’Ecole française de piano. On lui doit de la musique pour son instrument, une sonate pour flûte et piano, deux quatuors à cordes etc. ».

<sup>230</sup> VIGNAL (Marc), dir., *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2001, p. 573 : « LEVY, LAZARE, dit LAZARE-LEVY, pianiste et compositeur français (Bruxelles, 1882 - Paris 1964). Elève du Conservatoire de Paris (1894-1898), il y étudie le piano avec L. Diémer, l’harmonie avec A. Lavignac et la composition avec A. Gédalge [*sic*]. Après avoir obtenu une mention au Prix Diémer en 1904 [1903] et s’être fait remarquer par des récitals essentiellement consacrés à Beethoven, Schubert et Chopin [≈], il s’oriente vers la pédagogie, éditant une méthode de piano en 1907, en collaboration avec Diémer, avant d’assurer une classe de piano au Conservatoire de Paris (1921-1953) [1920-1940, 1944-1953]. Citons, parmi ses élèves, Monique Haas, Yvonne Liorod, Jean Hubeau. Le compositeur a écrit de nombreuses pièces pour son instrument (*Etudes, Valses, Sonatines, Enfantines, Préludes*), pour l’orgue, la flûte, le violoncelle, ainsi que deux quatuors à cordes. L’interprète et le pédagogue ont laissé le souvenir d’un être simple et noble, plus enclin à la méditation qu’à la gloire ».

<sup>231</sup> SCHREIBER (Jean-Philippe), WULLIGER (Elisabeth), LAVACHERY (Nele), LIPSZYC (Rachel), *Dictionnaire biographique des Juifs de Belgique. Figures du judaïsme belge, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, de Boeck, 2002 : « LAZARE-LEVY, Bruxelles, 1882 (?) - 1961 [*sic*] : pianiste et compositeur. Né et élevé à Bruxelles, Lazare Lévy fit ses études musicales au Conservatoire de Paris. Il joua avec les principaux orchestres symphoniques d’Europe, et effectua des tournées en Asie et dans l’ensemble du continent européen. Il succéda en 1920 à Alfred Cortot au Conservatoire de Paris et eut une réputation internationale de pédagogue. On lui doit également des compositions de musique de chambre et des pièces pour pianoforte ».

<sup>232</sup> De deux « Polonais parisiens », dont l’un est l’élève de Diémer ; l’autre, de Lazare-Lévy : HERTER (Joseph A.), *Zygmunt Stojowski : Life and Music*, Polish Music History Series n° 10, The Polish Music Center at USC, Los

(ré)éditions de référence<sup>233</sup>. Charles Timbrell ne connaît qu'un continuateur à Paris<sup>234</sup>. Il faut attendre 2016 pour que s'amorce un tournant : à l'université de Montréal, l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique de Michel Duchesneau (OICRM) monte plusieurs projets de recherches intéressant directement notre thème : *La presse musicale en France, 1890-1940 : discours et idéologies* [2016-2022] ; *Une histoire des publics du concert à Paris, 1870-1939* [2018-2022]. A la Sorbonne, Yasushi Ueda – un Japonais natif de Kanazawa, spécialiste du répertoire et du fonctionnement des classes de piano du Conservatoire (1848-1889) – soutient une thèse sur Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman, le maître du maître de Diémer<sup>235</sup>. En 2019, à New York, Audrey Abela consacrera même son doctorat à l'enseignement des pianistes-pédagogues français de l'entre-deux-guerres<sup>236</sup>. Mais en 2013, un album « non académique » comme celui que l'ancien chef de la section « Arts & spectacles » du *Monde* dédie aux *Grands pianistes du XX<sup>e</sup> s.* distille déjà de nombreuses informations sur Lazare-Lévy, toutes justes et le plus souvent méconnues<sup>237</sup>. S'il ne prête plus le flanc à l'ignorance ou à l'approximation, le parcours du musicien demeure néanmoins un « enjeu de mémoire » en ce sens qu'il est la cible d'attaques idéologiques grossières qu'il ne faut pas hésiter à qualifier de scandaleuses.

Dans un ouvrage intitulé *Persécutions et entrainées dans la France occupée. Comment 75 % des juifs en France ont échappé à la mort*, Jacques Semelin écrit ainsi qu'à l'automne 1940, visé par les premières mesures antisémites du Gouvernement de Vichy,

---

Angeles, University of Southern Carolina, 2007. FERRÉ (David A.), « Years of Training », *The Other Tchaikowsky, A Biographical Sketch of André*, Seattle, Chewelah, 2008.

<sup>233</sup> PIERRE (Constant), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation ; documents historiques et administratifs recueillis et reconstitués* [Paris, Imprimerie Nationale, 1900], Paris, Claude Tchou pour la Bibliothèque des introuvables, 2002, qu'a complété : BONGRAIN (Anne), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, 1900-1930 : documents historiques et administratifs*, Paris, Vrin, coll. « MusicologieS », 2012.

<sup>234</sup> SAINT-ARROMAN (Gilles), *Edouard Risler (1873-1929) et la musique française*, Paris, Editions Honoré Champion, coll. « Musique et musicologie » n° 40, 2008 (244 p.), issu d'un master de recherche en musicologie soutenu en 2006 sous la direction de Danièle Pistone à l'université Paris-IV ; ID., *Aux sources d'une nouvelle pédagogie du piano : lettres de Blanche Selva à Guy de Lioncourt (1910-1913)*, La Touche, Association Blanche Selva, 2013 (67 p.). La biographie de Francis Planté que signe Roseline Kassap-Riefensthal est produite hors institution (*Francis Planté, un siècle de piano*, Mont-de-Marsan, L'atelier des brisants, 2009).

<sup>235</sup> UEDA (Yasushi), *Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (1785-1853) : l'homme, le pédagogue, le musicien*, thèse de doctorat en musicologie de l'université Paris-Sorbonne (IreMus), soutenue le 16 septembre 2016 sous la direction de Laure Schnapper et Jean-Pierre Bartoli.

<sup>236</sup> ABELA (Audrey), *Piano at the Conservatoire de Paris During the Interwar Period. A Study in Pedagogy and Performance Practice*, « A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty in Music in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts », sous la direction de Sylvia Kahan, The City University of New York, 2019 (246 p.).

<sup>237</sup> LOMPECH (Alain), *Les grands pianistes du XX<sup>e</sup> s.*, Paris, Buchet-Chastel, 2013, p. 23, 170, 284-287.

« Lazare Levy [*sic*] demande une dérogation pour "services exceptionnels" : le Conseil d'Etat décide de le soustraire à l'interdiction prévue par la loi du 3 octobre 1940 (décision du 12 mars 1941)<sup>238</sup> ».

Lapidaire, la déclaration semble aussi péremptoire qu'elle est explosive. Imprécise, elle sous-entend surtout, à tort, que Lazare-Lévy n'aurait pas été démis de son poste de professeur au Conservatoire le 18 décembre 1940 en application de l'article 7 de la loi « portant statut des juifs », laquelle obligeait pourtant les « fonctionnaires juifs visés aux articles 2 et 3 [à] cesse[r] d'exercer leurs fonctions dans les deux mois [suivant] [s]a promulgation<sup>239</sup> ».

Si l'on s'en tient à cette version de Jacques Semelin (qui ne s'embarrasse pas plus de vraisemblance factuelle que de rigueur chronologique), le professeur Lazare-Lévy, que le droit positif d'alors qualifie de « membre du corps enseignant issu de trois grands-parents de race juive » et qui, à ce titre, est effectivement « visé » par la loi du 3 octobre 1940, aurait tout simplement « demandé une dérogation » et vu cette demande aboutir sans que nous soit d'ailleurs précisé au terme de quel intervalle de semaines ou de jours : échappant à « l'interdiction » d'exercer, il n'aurait pas, ou n'aurait plus été inquiété (du tout ?) au-delà du printemps 1941. Mais que faut-il comprendre ? Qu'est-il arrivé concrètement, sur le plan administratif, entre le 18 octobre et le 18 décembre 1940 ? Que s'est-il passé entre le 18 décembre 1940 et le 12 mars 1941, tant pour le pianiste que pour ses élèves ?

Il est certes impensable que Lazare-Lévy ait pu contrevenir au droit au su et au vu de sa hiérarchie en ignorant volontairement les dispositions du texte du 3 octobre, qui s'appliquaient dès leur entrée en vigueur<sup>240</sup> : en clair, et puisque le recours qu'il dépose à une date non indiquée n'avait aucun effet suspensif (celui-ci n'en aurait pas eu non plus si le musicien avait interjeté

---

<sup>238</sup> SEMELIN (Jacques), *Persécutions et entraides dans la France occupée. Comment 75 % des juifs en France ont échappé à la mort*, Paris, Les Arènes – Seuil, 2013, p. 246. Le même mensonge est énoncé dans YAGIL (Limore), *Au nom de l'art, 1933-1945. Exils, solidarités et engagements*, Paris, Fayard, 2015, chapitre IV (Le Roussillon, terre de refuge pour les artistes : Villeneuve-sur-Lot), p. 189 : « Le pianiste Lazare Lévy, d'origine juive, malgré une dérogation à la loi du statut des Juifs, préfère se cacher en zone libre [*sic*] ». Voir CHIMENES (Myriam), SIMON (Yannick), éd., *La musique à Paris sous l'Occupation*, Paris, Fayard / Cité de la musique, 2013, p. 229.

<sup>239</sup> *Journal officiel de la République française*, 18 octobre 1940, p. 5323, « Loi portant statut des juifs. Nous, maréchal de France, chef de l'Etat Français, le Conseil des ministres entendu, décrétons [...]. Article 7 : Les fonctionnaires juifs visés aux articles 2 et 3 cesseront d'exercer leurs fonctions dans les deux mois qui suivront la promulgation de la présente loi. Ils seront admis à faire valoir leurs droits à la retraite s'ils remplissent les conditions de durée du service ; à une retraite proportionnelle s'ils ont au moins quinze ans de service [...]. Article 8 : Par décret individuel pris en Conseil d'Etat et dûment motivé, les juifs qui, dans les domaines littéraire, scientifique, artistique, ont rendu des services exceptionnels à l'Etat Français, pourront être relevés des interdictions prévues par la présente loi [...]. Fait à Vichy, le 3 octobre 1940, par le maréchal de France, chef de l'Etat Français, Philippe Pétain ; le vice-président du Conseil, Pierre Laval ; le garde des Sceaux, ministre secrétaire d'Etat à la Justice, Raphaël Alibert ; le ministre secrétaire d'Etat à l'Intérieur, Marcel Peyrouton [...] ».

<sup>240</sup> *Journal officiel de la République française*, 18 octobre 1940, p. 5323, « Loi portant statut des juifs. Article 10 : Le présent acte sera publié au *Journal officiel* et exécuté comme loi de l'Etat ».

appel d'une décision de justice ou s'il s'était pourvu en cassation, le principe de l'effet non suspensif de l'appel étant une règle générale de procédure contentieuse applicable en l'absence de texte contraire), Lazare-Lévy ne sera pas retourné au Conservatoire à partir du 19 décembre 1940 : d'une manière ou d'une autre, il n'aura donc pas pu enseigner jusqu'à ce que la plus haute juridiction administrative de l'Etat rende un verdict à son avantage le « 12 mars 1941 ». « Soustrait » alors au dispositif d'exclusion du Gouvernement de Vichy, il aurait manifestement été en mesure de présenter ses élèves au concours de fin d'année. M. Semelin ne se préoccupe pas d'indiquer ce que ce fonctionnaire juif bienheureusement épargné aura fait en juin et au-delà.

Si tel avait été le cas, on ne s'explique pas la présence de cette lettre d'Henri Rabaud à Jacques Chevalier dans la correspondance générale de l'établissement :

« Paris, le 27 décembre 1940

*Le directeur du Conservatoire national de musique et d'art dramatique, membre de l'Institut, à Monsieur le secrétaire d'Etat à l'Instruction publique et à la jeunesse*

En réponse à votre lettre du 20 décembre, j'ai l'honneur de vous rendre compte que MM. Lazare-Lévy et André Bloch ont cessé leurs fonctions le 18 décembre, par application des dispositions de la loi du 3 octobre 1940.

J'ai prié Mme Giraud-Latarse, professeur de piano, répétitrice habituelle de M. Lazare-Lévy, de remplacer momentanément ce professeur en attendant que le Conseil d'Etat se soit prononcé sur son cas<sup>241</sup> ».

S'il fallait prêter foi aux dires du tandem Yagil - Semelin (que démentent Emmanuel Hondré<sup>242</sup>, Jean Gribenski<sup>243</sup>, Caroline Potter<sup>244</sup>, Alan Riding<sup>245</sup> et Anne Bongrain<sup>246</sup>), on voit mal pourquoi notre professeur Agnelle Bundervoët, qui a vécu l'éviction de son maître et l'a

---

<sup>241</sup> Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 409, Correspondance du Conservatoire national de musique (1926-1941), pièce 17 698 : « Quant à la suppléance de M. André Bloch, elle a fait l'objet d'une lettre en date d'hier 26 décembre, dans laquelle j'ai l'honneur de vous proposer également un professeur intérimaire pour la classe de flûte ».

<sup>242</sup> HONDRE (Emmanuel), dir., *Le Conservatoire de musique de Paris : Regards sur une institution et son histoire*, Paris, Association du bureau des étudiants du CNSMDP, 1995, p. 291.

<sup>243</sup> GRIBENSKI (Jean), « L'exclusion des Juifs du Conservatoire, 1940-1942 », dans Myriam CHIMENES, *La vie musicale sous Vichy*, Paris, Complexe, coll. « Histoire du temps présent » (Irpmf - CNRS), 2001, p. 143-156 ; IDEM, « L'antisémitisme au Conservatoire : du recensement des élèves juifs à leur exclusion (1940-1942) », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 198 / 1 (2013), p. 363-381.

<sup>244</sup> POTTER (Caroline), « French Music and the Second World War », dans Richard LANGHAM SMITH, Caroline POTTER, édés., *French Music Since Berlioz*, Londres, New York, Routledge, 2006 p. 289.

<sup>245</sup> RIDING (Alan), *And the Show Went On : Cultural Life in Nazi-Occupied Paris*, New York, Vintage Books, 2012 [Alfred A. Knopf, 2010], p. 152.

<sup>246</sup> BONGRAIN (Anne), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, 1900-1930 : documents historiques et administratifs, op. cit.*, III-2, Personnel administratif et enseignant, p. 318 : « LEVY, Lazare [sic], né à Bruxelles le 18 janvier 1882, [...] Cesse ses fonctions le 19 décembre 1940 (arr. du 18 décembre). Réintégré dans ses fonctions le 1<sup>er</sup> octobre 1944 (arr. du 15 nov.) ».

maintes fois racontée, aurait travaillé sous la direction de ses remplaçants, puis reçu son premier prix à l'issue des épreuves du concours mixte des 24, 26 et 27 juin 1941 dans la « classe de Marcel Ciampi<sup>247</sup> », trois semaines après l'adoption d'une seconde loi d'exception portant statut des juifs<sup>248</sup>. Les agendas du pianiste attestent son renvoi en décembre 1940, son repli en zone libre, les déplacements auxquels la clandestinité le contraint à partir du printemps 1942.

En réalité, la demande de dérogation pour « services exceptionnels rendus à l'Etat Français dans le domaine artistique » que Lazare-Lévy présente le 30 octobre 1940<sup>249</sup> conformément aux dispositions prévues à l'article 8 de la loi du 3 n'est pas acceptée par le Conseil d'Etat le 12 mars 1941, mais rejetée par lui le mercredi 22 janvier 1941<sup>250</sup>. La consultation du dossier classé aux Archives nationales sous la cote F<sup>21</sup> 5169 ne laisse planer aucun doute à ce sujet<sup>251</sup>, pas plus que celle du *Journal officiel* – à moins de désavouer leur validité de pièces historiques<sup>252</sup>. Le Conservatoire n'a d'ailleurs pas attendu que le Conseil d'Etat se prononce : dès le 30 novembre 1940, dans la même publication officielle de l'Etat,

---

<sup>247</sup> Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 504 : Conservatoire de Paris, Enseignement : Tableaux annuels des classes, 1940-1941. La remise publique des prix a lieu le 11 juillet 1941.

<sup>248</sup> *L'Ouest-Eclair*, 25 juin 1941, p. 2 : « Sur le problème juif » [suite de la 1<sup>re</sup> page], par Jacques Favières : « On a soustrait à l'influence juive l'ensemble de la vie politique et administrative du pays. On a interdit aux Juifs d'exercer un certain nombre de professions ou de fonctions [...]. Bref, on a pris des mesures de défense. Qui pourrait s'en plaindre ? [...] Pour définir le Juif, on a choisi comme *criterium* la religion et non la race. N'est-ce pas là une très regrettable erreur ? Le problème juif n'est pas un problème confessionnel [...]. Les mesures prises à l'encontre des Juifs sont des mesures de prophylaxie sociale, et pas autre chose. Un antisémitisme officiel ne saurait avoir d'autre fondement sérieux [...] » ; [même page] « Une classe Marcel Ciampi au Conservatoire » : « [...] Cette nouvelle que le monde musical accueille avec une vive satisfaction réjouira tous les [etc.]. Une classe Marcel Ciampi, c'est en perspective, une pléiade de jeunes artistes auxquels le professeur saura communiquer sa flamme, sa technique et son goût. Nous adressons à M. Marcel Ciampi nos compliments cordiaux et félicitons les Beaux-Arts de leur heureux choix ».

<sup>249</sup> Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 479, Personnel enseignant : généralités, dossier 14, lettres collectives (1937-1946).

<sup>250</sup> Ministère de la Justice, {sous-série AL}, archives du Conseil d'Etat, « dossiers relatifs à l'examen de projets de texte, demandes d'avis et dérogations relatifs au premier et au second statuts des Juifs », AL 4433, dossier n° 224 624, « LAZARE-LEVY ».

<sup>251</sup> Archives nationales, F<sup>21</sup> 5169, pièce n° 3 : « Avis négatif du Conseil d'Etat, 22 janvier 1941 » ; pièce n° 4 : « Lettre de Louis Hauteœur, directeur général du secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts, à Henri Rabaud, de l'Institut, directeur du Conservatoire national de musique et d'art dramatique, 12 mars 1941 » ; pièce n° 4-d : « Situations individuelles au regard des lois sur les Juifs » (11 novembre 1940 - 11 novembre 1941), dont cette « Note du chef du Bureau de la musique et des spectacles » précisant suite à une note du Commissaire général aux questions juives Xavier Vallat du 21 avril 1941 que « la dérogation en faveur de Lazare-Lévy a été refusée ». Nous transcrivons ces pièces dans notre inventaire des sources. En somme, Jacques Semelin affirme non seulement, à tort, que le Conseil d'Etat aurait maintenu Lazare-Lévy en fonctions, mais il confond en outre la date de cette prétendue décision avec celle de la lettre par laquelle Louis Hauteœur informe précisément Rabaud du contraire.

<sup>252</sup> *Journal officiel de l'Etat Français*, 10 juin 1941, p. 2416 : « Par arrêté en date du 7 juin 1941, M. Marcel Ciampi est chargé, à titre temporaire, des fonctions de professeur d'une classe supérieure de piano au Conservatoire national de musique et d'art dramatique en remplacement de M. Lazare-Lévy, qui a cessé ses fonctions ». L'intérim a été confié à la répétitrice de la classe, Mme Giraud-Latarse. *Journal officiel de la République française*, 9 décembre 1944, p. 1777 : « Arrêté du 15 novembre 1944 réintégrant M. Lazare-Lévy dans ses fonctions de professeur au Conservatoire national de musique et d'art dramatique », confirmé par l'arrêté du 23 février 1945 paru au *J. O.* le 4 avril 1945, p. 1856. Ces trois textes sont consultables en ligne.

paraissait un « Avis de vacances de deux emplois de professeur de degré supérieur de piano », ceux de Magda Tagliaferro et Lazare-Lévy<sup>253</sup>.

Nous ignorons si le *Registre des professeurs (1822-1900)* du Conservatoire national de musique est toujours conservé à La Villette, au bureau des archives du CNSMDP, mais c'est dans l'immeuble de Portzamparc, sous le directorat d'Alain Poirier, qu'Amel Martin nous a permis de le consulter. La fiche n° 1 présente le *cursus honorum* de Cherubini. Sur la fiche n° 108, celle de Lazare-Lévy, il est stipulé, page de gauche :

« Chevalier Légion d'honneur, officier Ouissam alaouite

Professeur intérimaire au 1<sup>er</sup> octobre 1920 (arrêté du 16 octobre).

Nommé pour 5 ans professeur (2<sup>ème</sup> catégorie) d'une classe de piano au traitement annuel de 6 000 francs, plus majoration temporaire sans retenue de 2 000 francs (arrêté du 16 octobre 1923, à partir du 1<sup>er</sup> octobre), en remplacement de Cortot, démissionnaire [...].

Admis à faire valoir ses droits à la retraite à partir du 19 décembre 1940 (arrêté du 18 décembre 1940). A cessé ses fonctions à cette date. Professeur honoraire (arrêté du 18 décembre 1940).

Réintégré dans ses fonctions à partir du 1<sup>er</sup> octobre 1944 (arrêté du 15 novembre 1944) [...]. »

Il reste que la falsification historique dont Jacques Semelin et sa consœur se rendent coupables et que des rotatives aggravent, salit l'honneur de l'homme autant qu'elle porte atteinte à la mémoire de l'artiste – *scripta manent*. Non, Lazare-Lévy n'a pas échappé à la législation antisémite de l'Etat Français : renvoyé du Conservatoire, il en a été la victime ; ses droits de compositeur ont été bloqués par la SACEM<sup>254</sup>. Interdit d'estrade, soumis au port de l'étoile jaune<sup>255</sup>, menacé de déportation, muni de faux-papiers<sup>256</sup>, il n'a pas « préféré se cacher en zone libre », mais cherché à survivre.

---

<sup>253</sup> *Journal officiel de la République française*, 30 novembre 1940, p. 5910 : « Avis de vacances d'emploi. Deux emplois de professeur de piano, degré supérieur, 3<sup>e</sup> catégorie, sont vacants au Conservatoire national de musique et d'art dramatique. Les candidats devront fournir un dossier comprenant : 1) Une demande sur papier timbré ; 2) Un extrait de naissance sur papier timbré ; 3) Une déclaration attestant qu'ils ne sont pas frappés des interdictions prononcées par la loi du 17 juillet 1940 sur l'accès aux emplois dans les administrations publiques modifiée par la loi du 14 août 1940, par la loi du 13 août 1940 portant interdiction des associations secrètes, par la loi du 3 octobre 1940 portant statut des juifs [...]. Les candidatures devront être adressées dans un délai de trente jours à partir de la date de la présente insertion au *J. O.*, à la Direction générale des Beaux-Arts (pour la zone occupée, 3, rue de Valois, Paris, 1<sup>er</sup> ; pour la zone non occupée, hôtel de Lucerne, Vichy ». En tournée « aux Amériques » depuis novembre 1939, Magda Tagliaferro, qui n'est pas rentrée en Europe, est alors considérée comme démissionnaire : cf. Emile MAS, « A propos du Conservatoire », *Le Petit bleu de Paris*, 6 mars 1940, p. 2.

<sup>254</sup> SIMON (Yannick), *La SACEM et les droits des auteurs compositeurs juifs sous l'Occupation*, Mission d'étude sur la spoliation des juifs de France, Paris, La Documentation française, 2000.

<sup>255</sup> Décret n° 1301 du 6 juin 1942 « réglementant, en ce qui concerne les Juifs, les professions d'artiste, dramatique, cinématographique ou lyrique », *Journal officiel de l'Etat Français*, 11 juin 1942, p. 2038. En zone occupée, le port de l'étoile jaune est rendu obligatoire le 7 juin à toute personne de plus de six ans, conformément aux termes de la 8<sup>e</sup> ordonnance allemande du 28 mai 1942, publiée le 29 par le *Militärbefehlshaber in Frankreich*.

<sup>256</sup> Les cartes et documents conservés montrent que les Lazare-Lévy portèrent plus d'une demi-douzaine de noms

Dans un autre ordre d'idées, les biographes de Cortot (2018) Rémi Jacobs et François Anselmini<sup>257</sup> ont repris les contre-vérités de leur prédécesseur<sup>258</sup> sans prendre la peine de les vérifier. Contrairement à ce qu'ils avancent, « le petit Lazare-Lévy » n'a jamais été l'élève d'Emile Decombes (1829-1912) ; jamais non plus celui de son camarade de classe « Fred » Cortot<sup>259</sup>, quand tous deux l'auront toutefois été simultanément de Victor Staub, premier lauréat, puis répétiteur de Diémer, dont le nom n'est pas mentionné une seule fois. Lazare-Lévy, en outre, n'avait pas intégré le Conservatoire en 1892<sup>260</sup>. On ne conçoit pas, enfin, que cet enfant prodige ait pu être regardé comme faisant partie des « élèves moins développés<sup>261</sup> ». De tous ses confrères et amis de même lignage (Risler, Cortot, Nat, Lortat-Jacob ou Casadesus), Lazare-Lévy est le seul qui entra directement dans la classe supérieure, premier reçu à l'âge de 12 ans, sans avoir jamais été scolarisé au préalable, pas même en classe préparatoire (novembre 1894)<sup>262</sup>. A l'issue des premiers examens auxquels son nouvel élève se soumet (janvier 1895), Diémer inscrit lui-même sur son registre : « *Nature musicale* tout à fait *exceptionnelle*, une mémoire *étonnante*, beaucoup *d'avenir* je crois<sup>263</sup> ».

Ces exemples nous ont exhorté à la probité, à la retenue, au silence, parfois, lorsque nous ne savions pas ou ne pouvions trancher ; à la plus grande précision dans la recherche de la vérité.




---

différents, à Paris, Villeneuve-sur-Lot, Montpellier, Toulon et Toulouse, à Lyon ainsi qu'au Grand Bornand (1941-1944) : Lafoy, Galibert, Missa, Lestrade, Paquin, Lursel [*sic*] et Teyssere ; les prénoms « Valérie », « Edmond » ou, le plus souvent, « Lucien », venant se substituer à ceux de « Marguerite » et de « Lazare » (Arch. LL).

<sup>257</sup> ANSELMINI (François), JACOBS (Rémi), *Alfred Cortot*, Paris, Fayard, 2018 (468 p.). Nous rendons compte de cet ouvrage dans GAUSSIN (Frédéric), « Parutions littéraires », *Cahiers Maurice-Ravel* [Fondation Ravel], n° 20 (2018), Paris, Séguier, p. 129-142.

<sup>258</sup> GAVOTY (Bernard), *Alfred Cortot* [1977], Paris, Buchet-Chastel, 1995, p. 42-43.

<sup>259</sup> ANSELMINI (François), JACOBS (Rémi), *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 228.

<sup>260</sup> ANSELMINI (François), JACOBS (Rémi), *op. cit.*, p. 35.

<sup>261</sup> ANSELMINI (François), JACOBS (Rémi), *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 228.

<sup>262</sup> Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 242 / 1, Conservatoire national de musique et de déclamation, Concours pour l'admission, 3<sup>e</sup> séance. Piano (hommes), lundi 5 novembre 1894, p. 462-465. Le jury d'admission était formé d'Ambroise Thomas, directeur, Louis Diémer, Charles de Bériot, Elie-Miriam Delaborde, Alphonse Duvernoy (1842-1907) et Henry Fissot. Sur un total de 27 concurrents (29 inscrits), 5 aspirants sont admis dans une classe supérieure, dont deux seulement à l'unanimité : « M. Bernard, 16 ans 11 mois et Lazare-Lévy, 12 ans 9 mois ». Sur son propre registre, Ambroise Thomas fait suivre le nom de Lazare-Lévy des signes « ++ » et de la mention « Diémer », soulignée deux fois [AJ<sup>37</sup> 246 / 1, Comptes-rendus des séances d'admission, registre des professeurs, A. Thomas, p. 929-931].

<sup>263</sup> Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 294, Conservatoire national de musique et de déclamation, « Classe de piano, examen du 23 janvier 1895. Cahier de M. Diémer, professeur », p. 398 [MENDELSSOHN, *Rondo capriccioso*, op. 14]. Le même écrit au sujet de Cortot [3<sup>e</sup> année, 1<sup>er</sup> accessit en 1894, MOZART, ouverture de la *Flûte enchantée*, transcrite par Diémer] : « *Elève remarquable, très studieux, très musicien, des qualités de pianiste tout à fait hors ligne* », quand Antoine Boucherle est jugé : « Pas très doué pour la musique, pourtant a un certain mécanisme, mais très peu de mémoire » et Gabriel Grovlez (1879-1944) « Bon élève travailleur ». C'est Diémer qui souligne.

En nous fondant sur les archives privées de Lazare-Lévy, sur les sources du ministère des Affaires étrangères, de la Direction générale des Affaires culturelles, de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques, de l'Institut de France, de la Bibliothèque nationale, de la chancellerie de la Légion d'honneur, du Conservatoire national de musique, de l'Orchestre de la radiodiffusion japonaise (NHK), de l'Institut national de l'audiovisuel et de plusieurs phonothèques ; en nous fondant sur les dépôts publics, étrangers et français, sur les coupures de presse qu'il nous a été possible de consulter ; en nous appuyant sur une bibliographie abondante, que nous espérons avoir sélectionnée avec discernement, nous retracerons le déroulement des tournées que le pianiste et pédagogue français conduit dans l'archipel japonais en 1950, puis en 1953, en articulant les approches chronologique et thématique, en procédant par cercles concentriques, du général au particulier.

La PREMIERE PARTIE en étudiera le **contexte** général, historique [I] et diplomatique [II]. Nous y envisagerons successivement les **cadres d'action** dans lesquels s'inscrivent ces missions commanditées par le Quai d'Orsay [III] : cadres **publics et institutionnels** (Maison franco-japonaise de Tokyo, Institut franco-japonais du Kansai, Institut franco-japonais de Tokyo) ; cadres **privés et industriels** (quotidiens *Asahi* et *Mainichi*, dont la rivalité journalistique et financière fut profitable au pianiste).

L'étude du répertoire de l'Orchestre de la NHK nous permettra de préciser une partie au moins du contexte musical [IV] de ces voyages, dont il importe d'appréhender les aspects matériels et technologiques [V] : alors seulement, nous pourrons dire dans quel contexte personnel [VI], dans quelles circonstances professionnelles, dans quel état d'esprit Lazare-Lévy prend place au bord de l'avion qui le mène à Tokyo au terme de dizaines d'heures de vol.

Nous consacrerons notre DEUXIEME PARTIE à la **description** de ses deux tours officiels, qui sont les armes d'une entreprise de propagande intellectuelle et artistique, d'une offensive d'Etat, mais aussi, pour l'intéressé lui-même, l'occasion d'un dépaysement total, d'une expérience de l'Autre. Dans les deux cas, nous suivrons des axes analogues : vue d'ensemble, cadres juridiques, déroulement quotidien, répertoire des concerts de Lazare-Lévy, réception critique du pianiste.

Entre ces chapitres [I et III : 10 octobre - 19 novembre 1950 ; 14 septembre 1953 - 6 janvier 1954], nous nous pencherons [II] sur la tournée qu'**Alfred Cortot** entreprend lui-même au pays du Soleil-Levant (25 septembre - 10 décembre 1952) : largement ignoré, ce périple



procède de la première tournée de son confrère et ancien camarade, autant qu'il la consolide et annonce la suivante.

Dans la TROISIEME PARTIE, nous nous focaliserons sur le versant **pédagogique** des missions de Lazare-Lévy, en exposant le contenu – qui a été préservé dans les conditions que nous dirons – des « cours d'exécution musicale » et des « classes de maître » que le professeur a dispensés au cours de ses visites à une quarantaine d'étudiants d'Osaka et de Tokyo. Obligeamment communiqué par les éditions *Ongakunotomo*, un document publié en 1956 nous accordera de jauger la teneur de ses préconisations ; d'estimer avec les réserves qui s'imposent le niveau musico-technique de cette jeunesse en voie de professionnalisation.

Nous conclurons en dressant le **bilan**, puis en montrant les **conséquences** à court et à moyen terme de l'action diplomatique et artistique que Lazare-Lévy conduisit au Japon.

# Remerciements

A mon directeur de recherche, M. Jean-Pierre BARTOLI, aux responsables de mon comité de suivi, Mmes Laure SCHNAPPER et Jeanne ROUDET, ainsi qu'à la directrice de l'Ecole doctorale « Concepts et langages », Mme Adeline WRONA, il m'est agréable d'exprimer ma plus profonde gratitude pour le soutien sans faille, tant universitaire que personnel, qu'ils m'auront témoigné pendant l'élaboration et la rédaction de la présente thèse, notamment en des circonstances qu'il est inutile de décrire et que rien ne laissait présager. Je tiens également à leur adresser mes remerciements les plus chaleureux pour les cours, l'autorité, l'expérience et l'appui dont ils m'ont fait bénéficier. Leur disponibilité, leur volonté de me voir réussir m'ont particulièrement touché. Je n'évoque pas leur patience sans remords : puisse-t-elle ici trouver sa récompense.

M'arrachant à des préoccupations militaires, Jean-Marc Harari, Charles Timbrell (*Howard University*, Washington), Louis-Noël Belaubre (1932-2017), qui fut l'un des derniers élèves de Lazare-Lévy au Conservatoire (1951-1953), André Kaspi (Institut Pierre-Renouvin) ; à Bloomington, Jane Fulcher et David Lasocki (*IU Jacobs School of Music*), ont scellé mon destin.

Je dois à Mmes Colette Lurcel (11 février 1914 - 12 janvier 2017), Myriam David (15 mars 1917 - 28 décembre 2004, déportée à Auschwitz par le convoi n° 71 du 13 avril 1944) et Madeleine Gluck (12 mars 1912 - 11 septembre 2008) ; à Jérôme et Paule Lurcel, à Noémie, Judith et Raphaël, dont l'aide, puis l'amitié furent décisives, d'avoir accédé aux archives subsistantes et aux rares effets personnels de Lazare-Lévy, leur beau-père, leur oncle, grand-père ou arrière-grand-père.

Mon travail n'aurait pas progressé si je n'avais pu compter sur le secours exceptionnel, en France, au Japon et en Australie, de Myriam Foss, Marika Noda et Chizuko Kanazawa, de Miho Yoshihara et Yuko Nonaka, de Mutsumi Funato, Yasushi Ueda, Nigel Nettheim, Asaka Shiraishi, Yuki Yazumi, Yasuhiro Nakanishi, Shoriya Aragoro, Hisao Natsume, Sumie Ueno, Hiroshi Fukuda, Chihiro Homma et Mario Ishiguro. Qu'ils en soient vivement remerciés, de même que :

Michaël Werner (EHESS), Jean Gribenski (université de Poitiers), Evelyne Samama, Bruno Moysan (UVSQ), Manuel Cornejo (Les amis de Maurice Ravel) ; Jean-Jacques Eigeldinger, Nancy Rieben, Jacques Tchamkerten (université et conservatoire de Genève) ; Catherine Massip, Elisabeth Missaoui, Elisabeth Vilatte, Elisabeth Giuliani (BnF), Verena Monnier (Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne), Jonathan Summers, Nick Morgan (*The British Library*), Sonia Popoff (Médiathèque musicale Gustav-Mahler) ; Carlo Piccardi (*Fonoteca di Lugano*), Sarah Steiger-Blaettler (Radio suisse romande) ; Gesa zur Nieden (*Universität Greifswald*), Justine Comtois (Faculté de Montréal), Igor Contreras Zubillaga (*University of Huddersfield*), Etienne Jardin (*Palazzetto Bru Zane*) ; Sophie Le Tarnec (Musée Nissim-de-Camondo) ; Donald Manildi (IPAM), Allan Evans (*Mannes College*), James Irsay (WBAI), Audrey Abela (*City University of New York*), Mark Ainley (*The Piano Files*, Vancouver), Victor Eskenazy (Prague) ; Olivier Bernager, Philippe Morin (France-Musique), Claude Fihman, Rémy Louis (ministère de la Culture), Christian Lorandin (Fondation Cziffra), Pierre Landau, Philippe Rougier, Mike Gray (*Voice of America*), Gilles Bencimon (RFI), Christian Labrande (*Classic Archives*), Pierre-Martin Juban (Idéale Audience) ; Olivier Erouart (OPS), Mathieu Papadiamandis (*Pianiste*), Philippe Thanh, Valérie Lahanque, Gabriel Lacascade (*La Lettre du musicien*) ; Daniel Orenstein, Gérard Loeb (Accent 4), René Trémine, Myriam Scherchen (Tahra), Fred J. Maroth (*Music & Arts*), Bertrand Castellani (EMI - *Warner Music*), Olivier Cochet (*Sony Classical*), Michaël Waiblinger (*Meloclassic*), Yvette Carbou (Solstice), Mike Spring (APR), Cyrus Meher-Homji (Decca), Yves Saint-Laurent (Québec), Christophe Hénault, Alexis Frenkel (Art & Son), Mark Obert-Thorn, Charles Eddi (Sofreson), Ward Marston, Seith Winner, Bruno Saint-Germain et Patrick Aiache (*Pianists' Corner*), Olivier Mazal, Nellu Cohn et Anne Dechanet [...].

Mes proches savent la dette que j'ai contractée auprès d'eux.



Première partie :

Contexte général des tournées de Lazare-Lévy  
au Japon



Baie de Tokyo, 2 septembre 1945 : face au général Richard K. Sutherland, au bord de l'USS *Missouri*, Mamoru Shigemitsu signe les actes de capitulation du Japon au nom de l'Empereur et du Gouvernement de son pays

U. S. NATIONAL ARCHIVES AND RECORD ADMINISTRATION (NARA), Record Group 208, Records of the Office of War Information, 1926-1951, Series : Motion Picture Films from United News Newsreels, 1942-1945, *Japanese Sign Final Surrender*, 1945 (still shot), National Archives Identifier : 39079, Local Identifier : 208-UN-171B

# I. Contexte historique

« Agissant par ordre et au nom de Sa Majesté Impériale l'Empereur du Japon, du Gouvernement japonais et du Quartier général impérial japonais, nous déclarons, par ces présentes, accepter les conditions posées dans la Déclaration que les chefs des gouvernements des Etats-Unis, de la Chine et de la Grande-Bretagne ont publiée le 26 juillet 1945, à Potsdam, et à laquelle l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques a adhéré par la suite. Ces quatre puissances seront désignées ci-après sous le nom de Puissances alliées.

Nous proclamons, par ces présentes, la reddition inconditionnelle aux Puissances alliées du Quartier général impérial japonais, de toutes les forces armées japonaises et de toutes les forces armées sous contrôle japonais, où qu'elles se trouvent.

Nous ordonnons, par ces présentes, à toutes les forces japonaises, partout où elles se trouvent, ainsi qu'au peuple japonais, de cesser immédiatement les hostilités, de préserver et de sauver de tous dommages toutes les embarcations, tous les aéronefs et tous biens, militaires et civils, et de se plier à toutes les exigences qui pourront être imposées par le Commandement suprême des Puissances alliées ou par des organismes du Gouvernement japonais conformément aux ordres reçus de celui-ci [...] »

S. E. Mamoru SHIGEMITSU, ministre des Affaires étrangères,  
Général Yoshijiro UMEZU, chef d'état-major de l'armée impériale<sup>264</sup>

En acceptant finalement de capituler – non sans avoir prôné une résistance militaire fanatique, subi deux bombardements atomiques et cherché à « préserver son honneur » en négociant une issue « moins humiliante pour sa classe dirigeante » – l'Empire japonais mit un terme aux combats de la Seconde Guerre mondiale le 2 septembre 1945, soit un mois jour pour jour après la fin de la Conférence de Potsdam<sup>265</sup>. Expédiée en 23 minutes, la cérémonie de

---

<sup>264</sup> U. S. NATIONAL ARCHIVES AND RECORDS ADMINISTRATION (NARA), Record Group 218, Records of the U. S. Joint Chiefs of Staff, *Japan Instrument of Surrender*, Tokyo, September 2, 1945 : « We hereby proclaim the *unconditional surrender* to the Allied Powers of the Japanese Imperial General Headquarters and of all Japanese armed forces and all armed forces under Japanese control wherever situated... », « accepted at Tokyo Bay, Japan, at 9 h 03, on the 2<sup>nd</sup> day of September, 1945, for the United States, Republic of China, United Kingdom and the Union of Soviet Socialist Republics, and in the interests of the other united nations at war with Japan », [signed by] Mamoru Shigemitsu, G<sup>al</sup> Yoshijiro Umezu, G<sup>al</sup> Douglas MacArthur [9 h 08], Fleet Admiral C. W. Nimitz [9 h 12], G<sup>al</sup> Hsu Yung-Chang [Chine, 9 h 13], Admiral Sir Bruce Fraser [Royaume-Uni, 9 h 14], G<sup>al</sup> Kouzma Derevyanko [URSS, 9 h 16], G<sup>al</sup> Sir Thomas Blamey [Australie, 9 h 17], C<sup>l</sup> Lawrence Moore Cosgrave [Canada, 9 h 18], G<sup>al</sup> de corps d'armée Philippe Leclerc de Hautecloque [9 h 20], Luitenant-Admiral C. E. L. Helfrich [Pays-Bas, 9 h 21], Air Vice-Marshal Leonard M. Isitt [Nouvelle-Zélande, 9 h 22]. Pour un tableau d'ensemble, nous renvoyons à DOWER (John W.), *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II*, New York, W. W. Norton & Company, The New Press, 1999, p. 40-45.

<sup>265</sup> Le 15 août, sur les ondes de la radiodiffusion nationale, ou NHK, l'empereur Hirohito avait annoncé son intention d'en ratifier les termes sans aucune contrepartie. Enoncée en *bungo*, la langue aristocratique de la cour (figée au XI<sup>e</sup> siècle, incompréhensible pour l'écrasante majorité de la population), cette allocution enregistrée sur disque, connue sous le nom de « Voix radiodiffusée du Joyau », succéda au bombardement d'Hiroshima (6 août), à la déclaration de guerre de l'URSS (8 août), à l'invasion soviétique du Mandchoukouo et au bombardement de

signature des actes a été filmée sous divers angles, puis transmise aux réseaux de télévision du monde : les archives ont conservé la trace de ce moment historique<sup>266</sup> ; un choc flagrant des âges et des civilisations. La scène, au reste, fut en tout point mémorable. Organisée sur le vaisseau-amiral de la 3<sup>e</sup> flotte américaine, l'*USS Missouri*, un cuirassé long de 270 mètres, jaugeant près de 60 000 tonnes, qui avait soutenu le débarquement sur Iwo Jima de sa puissance de feu et mouillait à présent dans les eaux conquises de la baie de Tokyo<sup>267</sup>, la confrontation de l'Occident et de l'Extrême-Orient scellait la défaite du souverain Hirohito. On ne saurait imaginer face-à-face plus incongru, antagonisme culturel plus radical que ceux qui opposent alors les vainqueurs aux vaincus, l'Amérique triomphante au *Dai nippon teikoku* sur ce pont tribord avant, lisse et briqué, où deux chaises ont été disposées de part et d'autre d'une desserte de cuisine dressée à la hâte pour la solennité<sup>268</sup>.

A neuf heures précises, émergeant de la masse des hommes et des officiers de la *Navy*, alignés en rangs serrés, le général Douglas MacArthur (1880-1964) prend position devant les microphones et prononce un discours bref, mais ferme, wilsonien de ton<sup>269</sup>, au pied de cette tourelle monumentale dont les canons de seize pouces ont été braqués vers le large. Impassibles,

---

Nagasaki (9 août). Le président Truman reçut les actes de capitulation du Japon des mains du colonel Bernard Theilen le 7 septembre. Deux jours plus tard, sur le front chinois, le général Yasuji Okamura les remit à son tour au ministre chinois de la guerre, le général He Yingqin. VILLA (Brian L.), « The U. S. Army, Unconditional Surrender, and the Potsdam Proclamation », *The Journal of American History*, vol. 63, n° 1 (juin 1976), p. 66-92.  
<sup>266</sup> NARA, Record Group 208, Records of the Office of War Information, 1926-1951, Series : Motion Picture Films from 'United News' Newsreels, 1942-1945, *Japanese Sign Final Surrender, 1945*, National Archives Identifier : 39079, Local Identifier : 208-UN-171B. Nous décrivons ces images, accessibles en ligne sur le portail de l'institution.

<sup>267</sup> Déclassé après la Guerre de Corée, le BB-63 servit au cours de la première guerre du Golfe avant d'être mis hors service en 1992. DOYLE (David), *USS Missouri (BB-63). America's Last Battleship*, Atglen [PA], Schiffer Publishing, 2018.

<sup>268</sup> Le bureau en acajou que l'amiral de la flotte britannique leur avait offert s'étant révélé trop petit, les Américains se décidèrent à utiliser cette longue table en métal, prise au *mess*, qu'on couvrit d'une nappe verte : témoignage de James L. Starnes, officier de pont responsable de la logistique de l'événement, cité dans JARVIE (Jenny), « A Look Inside the WWII Surrender Ceremony », *The Los Angeles Times*, 2 septembre 2015, p. 1-2.

<sup>269</sup> « We are gathered here, representatives of the major warring powers, to conclude a solemn agreement whereby peace may be restored. The issues involving divergent ideals and ideologies have been determined on the battlefields of the world, and hence are not for our discussion or debate. Nor is it for us here to meet, representing, as we do, a majority of the peoples [*sic*] of the earth, in a spirit of distrust, malice, or hatred. But rather it is for us, both victors and vanquished, to rise to that higher dignity which alone befits the sacred purposes we are about to serve, committing all of our peoples (*id.*) unreservedly to faithful compliance with the undertakings they are here formally to assume. It is my earnest hope and, indeed, the hope of all mankind that from this solemn occasion a better world shall emerge out of the blood and carnage of the past. A world founded up upon faith and understanding ; a world dedicated to the dignity of man and the fulfillment of his most cherished wish for freedom, tolerance and justice. The terms and conditions upon which surrender of the Japanese Imperial Forces is here to be given and accepted are contained in the Instrument of Surrender now before you. As Supreme Commander for the Allied Powers, I announce it my firm purpose, in the tradition of the countries I represent, to proceed in the discharge of my responsibilities with justice and tolerance, while taking all necessary dispositions to insure that the terms of surrender are fully, promptly, and faithfully complied with. I now invite the representatives of the Emperor of Japan and the Japanese government and the Japanese Imperial General Headquarters to sign the Instrument of Surrender at the places indicated ». Nous remercions la *Veterans' Community* du « MacArthur Forum » de Milwaukee pour la communication de ce script intégral.

les membres de la délégation japonaise<sup>270</sup> l'écourent sous le regard des gradés étrangers, des membres d'équipage, de ces centaines de *boys* adossés au bastingage, perchés sur les taquets, accrochés aux balcons, aux pièces d'artillerie, qui jaillissent des écoutilles d'un bord l'autre, de la cale au faite du bâtiment, de la poupe à la proue ! L'espace fait tellement défaut que *reporters* et *cameramen* ont été juchés sur un échafaudage de fortune dans le renflement de la muraille.

A l'invitation du commandant suprême des Forces alliées, Mamoru Shigemitsu (1887-1957), représentant le pouvoir civil de son pays, s'avance pour parapher l'*Instrument of Surrender*. Le chef de la diplomatie de Son Altesse Impériale a perdu sa jambe droite lors de l'attentat de Shanghai, en 1932<sup>271</sup> : parce qu'il chantait l'hymne de sa patrie, ce sujet exemplaire n'a pas voulu esquiver l'engin qu'on lançait sur lui<sup>272</sup>. Appuyé sur une canne, traînant sa prothèse avec difficulté, Shigemitsu porte une *black morning dress* sur un pantalon rayé de laine grise, une chemise à *studs*, à col cassé (gilet, gants blancs et pochette assortie), un *ascot* de soie noire, des *derbies* vernies. Coiffé du haut-de-forme de rigueur, un vestige de l'ère précédente, qu'il pose sur la table à la manière d'un *gentleman* du vieux continent, il porte également de fines lunettes d'écaille qui estompent des traits anguleux. En 1948, l'ancien consul à Seattle, ex-ambassadeur du *Tenno* à Londres, ci-devant ministre de la « Grande Asie de l'Est », sera condamné à sept ans d'incarcération pour « crimes de guerre de première catégorie<sup>273</sup> ». Shigemitsu libère sa main, demande l'heure au fonctionnaire qui l'accompagne (Toshikazu Kase, un diplômé de Harvard), fouille la poche de sa jaquette... Et alors qu'il trace des idéogrammes à la plume, d'antiques caractères *kanji*, inscrit son nom « à l'emplacement indiqué » et ordonne la cessation définitive des hostilités ; alors qu'il se rend, s'incline physiquement, soumet sa nation à l'ennemi, MacArthur et son chef de cabinet le toisent, debout, casquettes à visière sur la tête, dans leur tenue réglementaire quotidienne (un *t-shirt* en coton, une chemise kaki à poches, col ouvert, un pantalon large que maintient une ceinture en toile à plaque dorée), c'est-à-dire en chaussures de ville, sans cravate, sans veste, sans pattes d'épaule,

---

<sup>270</sup> Convoyés en *destroyer* depuis la côte, puis en chaloupe, ceux-ci n'ont pu accéder à la passerelle qu'après avoir sollicité et reçu l'autorisation formelle de monter à bord, comme tel est l'usage : JARVIE (Jenny), « A Look Inside the WWII Surrender Ceremony », *op. cit.*

<sup>271</sup> Consécutif à l'annexion de la Mandchourie, et notamment à la victoire remportée lors de « l'Incident de Shanghai », comme le désigne l'historiographie japonaise, cet attentat à la bombe fut perpétré le jour de l'anniversaire de l'Empereur Hirohito (29 avril) par un indépendantiste coréen, avec l'appui de Tchang Kai Chek et sur l'ordre du gouvernement en exil de la République de Corée : cf. « The Shanghai Crisis », dans NISH (Ian), *Japan's Struggle with Internationalism : Japan, China and the League of Nations, 1931-1933*, Londres, New York, Routledge, 2000, p. 90-106.

<sup>272</sup> IWAO (Seiichi), IYANAGA (Teizo), ISHII (Susumu), YOSHIDA (Shoichiro), FUJIMURA (Junichiro), FUJIMURA (Michio), YOSHIKAWA (Itsuji), AKIYAMA (Terukazu), IYANAGA (Shokichi), MATSUBARA (Hideichi), éd., *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 18 (lettre « S »), Tokyo, Librairie Kinokuniya, 1992, p. 25-26.

<sup>273</sup> MARTINEZ (José Agustín), *Les procès criminels de l'après-guerre : documents pour l'histoire contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 280-288. *Tenno* désigne l'Empereur du Japon, dans sa langue.



sans boutons de manchette, sans rubans d'ordonnance ni rappels de décorations<sup>274</sup> – au contraire de Philippe Leclerc, par exemple (képi et barrettes), que Charles de Gaulle a dépêché à Tokyo et que l'on reconnaît derrière eux.

Le général Richard K. Sutherland (1893-1966), qui s'est joint en 1916 à l'expédition punitive contre Pancho Villa, observe en silence chaque mouvement du ministre nippon, promoteur de la lutte à outrance<sup>275</sup>, que ses troupes ont affronté sur terre, sur mer, dans les airs, pendant quatre années de supplice. Entre ces deux personnalités, quasi-anachroniques, qu'un simple meuble sépare, la dissemblance est totale : né en Nouvelle-Angleterre, Sutherland est le fils d'un presbytérien du Missouri qui a extrait du bois et du charbon des forêts et des mines de Virginie-Occidentale avant d'être élu à la Chambre des Représentants, puis au Sénat des États-Unis<sup>276</sup> ; natif de l'île méridionale de Kyushu, fils de samouraï élevé dans le respect du *bushido*<sup>277</sup>, docteur en droit, son vis-à-vis est le 26<sup>e</sup> chef de lignée de sa Maison familiale. Le 8 mai précédent, à Karlshorst, au QG des forces soviétiques, Wilhelm Keitel a signé lui-même les actes de la reddition allemande, flanqué du général de la *Luftwaffe* Hans-Jürgen Stumpff et de l'amiral de la *Kriegsmarine* Hans-Georg von Friedeburg ; pourtant, sur la foi des bobines de l'époque, qui en témoignent<sup>278</sup>, et toute considération idéologique mise à part, il ne nous semble pas qu'en levant son bâton de *Generalfeldmarschall* les mains gantées de cuir, qu'en claquant sèchement des talons, à la prussienne, pour signaler son entrée, le chef de l'*Oberkommando* de la *Wehrmacht*, le collaborateur le plus proche du *Führer*, hautain, dur encore, impeccablement vêtu, ait accusé un contraste aussi violent, une incompatibilité personnelle aussi flagrante avec le maréchal Joukov ou le général de Lattre de Tassigny que Mamoru Shigemitsu ne le fait ce 2 décembre avec les seigneurs de guerre d'une civilisation dont la mythologie fondatrice, la

---

<sup>274</sup> Douglas MacArthur : « Ni épées clinquantes, ni habit de cérémonie. Nous les avons combattus dans cette tenue, nous accepterons leur capitulation dans la même tenue », rapporté par James Starnes, *ibid.* Seuls les insignes épinglés sur leur col de chemise (3 ou 5 étoiles) trahissent leurs grades d'officiers généraux.

<sup>275</sup> KOSHIRO (Yukiko), « Japan's World and World War II », *Diplomatic History*, vol. 25, n° 3 (été 2001), p. 425-441.

<sup>276</sup> ROGERS (Paul P.), *The Good Years : MacArthur and Sutherland*, New York, Wesport [CT], Londres, Praeger, 1990, p. 19-41. Fils d'un général de la Guerre de Sécession, MacArthur est né à Little Rock, dans l'Arkansas, au sein d'une famille originaire de Glasgow.

<sup>277</sup> Littéralement, « la voie du soldat ». Fixé au XVII<sup>e</sup> siècle par Yamaka Sogo, le code de la chevalerie japonaise prescrit la fidélité absolue au souverain, le devoir impérieux de vengeance, l'obligation du suicide (*seppuku*) en cas de déshonneur, la résistance mentale et physique, le mépris de la mort et la constante maîtrise de soi en plus des vertus confucéennes traditionnelles de courtoisie, de noblesse d'âme, de rigueur et d'intégrité. Au sens propre, le *samurai* est l'homme-lige du *shogun* ou des grands feudataires, nommés *daimyos* ; un guerrier disposant d'un fief dont les revenus agricoles annuels sont inférieurs à un volume spécifique exprimé en mesures de riz, ou *koku*. Cf. INAZO (Nitobe), *Bushido, The Soul of Japan* [écrit en anglais, à destination de l'Occident, en 1899], Philadelphie, The Leeds and Hiddle Co, 1900, traduit par Charles Jacob, Paris, Payot, 1927.

<sup>278</sup> NARA, Record Group 208, Records of the Office of War Information, 1926-1951, Series : Motion Picture Films from 'United News' Newsreels, 1942-1945, *Victory Roundup*, National Archives Identifier : ARC 39171, Local Identifier : 208-UN-1053.

poursuite du bonheur, la destinée manifeste, la flamme révolutionnaire, les références intellectuelles, la philosophie, l'éthique, la morale, les valeurs, la mission et la foi lui sont absolument étrangères.

La toge le cédant aux armes, le général Umezu, chef d'état-major de l'armée impériale, paraphe à son tour l'*Instrument of Surrender* du Japon. Lorsqu'il s'assoit pour y apposer sa propre signature (il est 9 h 08), MacArthur appelle symboliquement à ses côtés deux camarades de captivité : le général Jonathan Mayhew Wainwright, qui avait capitulé à Corregidor, et le général britannique Arthur Percival, qui avait capitulé à Singapour<sup>279</sup>, que les Japonais déportèrent à Taïwan, puis emprisonnèrent à Mukden. La dimension politique de l'instant se révèle avec d'autant plus d'éclat que les Américains, conscients d'écrire une page de leur épopée, ont tenu à exhiber deux enseignes<sup>280</sup> : l'*Old Glory* qui flottait sur le mât de la Maison-Blanche le 7 décembre 1941, jour de l'attaque de la base de Pearl Harbor ; la bannière aux 31 étoiles dont l'une des « canonniers noirs » de Perry, l'*USS Powhatan*, était pavoisée quand elle entra dans la baie d'Edo, en février 1854, pour contraindre le *shogun* à s'ouvrir au commerce avec les *United States* et briser l'isolement qu'il s'était imposé depuis 1635...<sup>281</sup>

Les actes officiels une fois complétés par les envoyés des puissances amies et alliées, MacArthur déclare, laconique : « Prions pour que la paix s'instaure désormais dans le monde et que Dieu la préserve à jamais. Cette cérémonie est terminée<sup>282</sup> ». Tandis que les dignitaires japonais s'apprêtent à emprunter l'échelle de coupée (l'effet n'en est que plus frappant), un demi-millier de chasseurs de l'aéronavale, une nuée de *Corsairs* et de *Hellcats* encadrés de superforteresses B-29<sup>283</sup> passent en formation, à basse altitude, au-dessus de l'*USS Missouri*, bouchent le ciel de leur masse gigantesque, s'élèvent et survolent le Mont Fuji dans un fracas mécanique insoutenable : la démonstration de force est digne de celle du Commodore. Réceptacle des divinités et des esprits, siège de monastères, le *Fujisan*, dont les éruptions sont

---

<sup>279</sup> CHURCHILL (Sir Winston), *The Hinge of Fate*, Boston, Houghton Mifflin, 1950, p. 81 : « the worst disaster and largest British capitulation in British history ».

<sup>280</sup> DOWER (John W.), *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>281</sup> JANSEN (Marius B.), « The Opening of Japan », *Japan Review*, n° 2 (1991), p. 191-202. Les vaisseaux de guerre de Matthew Perry, dont la *Powhatan* était la frégate de tête, restèrent ancrés à portée de tir du Palais jusqu'à ce que le traité de Kanagawa fût conclu : HAWKS (Francis Lister), *Commodore Perry and the Opening of Japan. Narrative of the Expedition of an American Squadron to the China Seas and Japan, 1852-1854. The Official Report of the Expedition to Japan* [1856], Londres, Nonsuch, 2005. Nous reparlerons de l'expédition et du chantage de Perry dans la section consacrée aux « Conditions matérielles » des voyages de Lazare-Lévy.

<sup>282</sup> DOWER (John W.), *Embracing Defeat*, *ibid.* : « Let us pray that peace be now restored to the world, and that God will preserve it always. These proceedings are closed ». Woodrow WILSON : « Nous avons créé cette nation pour rendre les hommes libres et nous n'avons pas restreint notre conception et notre dessein à l'Amérique, et nous allons à présent rendre les hommes libres. Si nous ne le faisons pas, toute la gloire de l'Amérique s'effacerait et toute sa puissance se dégraderait » : « An Address in Boston » (24 février 1919), présentée dans Arthur LINK, éd., *The Papers of Woodrow Wilson*, Princeton [N. J.], Princeton University Press, 1966, vol. LV, p. 242-243.

<sup>283</sup> MUNSON (Kenneth), *Fighters and Bombers of World War II*, Londres, Peerage Books, 1983.

répertoriées depuis le VIII<sup>e</sup> siècle, est le sanctuaire le plus sacré du Japon. Cinq jours plus tôt, les premiers milliers de *GIs* ont débarqué sur l'île principale d'Honshu. Ces effectifs rassembleront bientôt 460 000 personnes, toutes armes et services confondus.

*Vae victis !* A compter de cet instant, Douglas MacArthur est donc le gouverneur en titre du pays, le proconsul tout-puissant de la province japonaise. Pendant sept ans, par son intermédiaire, puis celui de Matthew Ridgway, soit jusqu'à l'automne suivant l'entrée en application du traité de défense et de protection de San Francisco (le 28 avril 1952<sup>284</sup>), l'administration et l'armée américaines exerceront leur domination sur l'ensemble des rouages civils et gouvernementaux du Japon, or c'est dans ce cadre particulier – à l'intérieur, celui d'une occupation militaire, d'une redéfinition des frontières terrestres et maritimes, d'un désarmement, d'un changement de régime, d'une double épuration politique (procès du Tribunal militaire international pour l'Extrême-Orient, purges anti-communistes<sup>285</sup>), d'un bouleversement social, d'un redressement économique progressif<sup>286</sup> ; à l'extérieur, celui de la Guerre froide, de la Guerre d'Indochine et de la Guerre de Corée – c'est dans cet « après-guerre » si difficile à concevoir pour les consciences autochtones<sup>287</sup>, dans ce tumulte dissimulé par la stabilité apparente du pouvoir<sup>288</sup> que s'inscrivent justement les tournées de propagande artistique que Lazare-Lévy conduit au nom de la République française (octobre - novembre 1950, octobre 1953 - janvier 1954). Il est utile d'en toucher un mot.

Obéissant aux principes du *seisen*, livrant bataille au mépris des règles du droit international autant qu'au nom d'un expansionnisme d'essence raciale, le pays du Soleil-Levant

---

<sup>284</sup> BOONE (Edward J.), « The Occupation of Japan, 1945-1952. The View from the Dai Ichi Building », *Army History*, n° 41 (1997), p. 16-21. Le président Truman relève MacArthur le 11 avril 1951. Non reconnu par l'URSS, le traité de San Francisco est signé le 8 septembre suivant, mais certaines îles telles qu'Okinawa (utilisée comme base de test) ou les Ryukyu (évacuées en 1972), restent placées sous le contrôle d'une administration civile et / ou de troupes militaires. Le 27 avril 1952, vingt-quatre heures avant de recouvrer sa souveraineté, le Japon conclut un traité de paix avec la Chine nationaliste. Tokyo rétablit ses relations diplomatiques avec Moscou en 1956 : la même année, l'archipel est admis aux Nations-Unies. JALLAIS (Bérénice), « Le Japon et l'ONU : efforts récompensés et espoirs frustrés », *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 33 (2004), p. 209-237.

<sup>285</sup> MORRIS (Ivan Ira), « L'évolution politique du Japon d'après guerre », *Politique étrangère*, n° 3 (1956), p. 323-340.

<sup>286</sup> GUILLAIN (Robert), « La reprise japonaise », *Politique étrangère*, n° 1 (1948), p. 49-64.

<sup>287</sup> Ce que l'Occident nomme « l'après-guerre » désigne, par tautologie, une ère temporelle distincte du conflit, qui lui succède et se comprend à sa lumière, alors qu'au Japon, pour plusieurs raisons d'ordre historique et psychologique, le *senjo* tend à être considéré comme « une période *indissociable* de la guerre » dont le terme s'avère, de ce fait, difficile à fixer : voir, à rebours des thèses d'Andrew Gordon, LUCKEN (Michael), « Les montres brisées : réflexion sur le temps d'après-guerre », *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 32 (printemps - été 2004), p. 125-153, ID., *Les Japonais et la guerre (1937-1952)*, Paris, Arthème-Fayard, 2013 et LUCKEN (Michael), BAYARD-SAKAI (Anne), LOZERAND (Emmanuel), dir., *Senjo, le Japon après la guerre*, Paris, Presses de l'Inalco, 2017.

<sup>288</sup> Nommé par le *Supreme Commander of the Allied Powers* (SCAP), Shigeru Yoshida (1878-1967), homme-clé de la Reconstruction, est Premier ministre du 22 mai 1946 au 24 mai 1947, puis pendant quatre mandats consécutifs, du 15 octobre 1948 au 10 décembre 1954. DOWER (John W.), *Empire and Aftermath : Yoshida Shigeru and the Japanese Experience, 1878-1954*, Cambridge [MA], Harvard University Council of East Asian Studies, 1988.

avait souhaité « rapprocher les quatre coins du monde sous son étendard et couvrir les huit directions de l'éther pour en faire sa demeure<sup>289</sup> ». Allié de l'Italie fasciste et de l'Allemagne nazie, l'Empire a également provoqué l'entrée en guerre des Etats-Unis cependant qu'il avait de nouveau envahi la Chine et cherchait à unifier la « Sphère de coprosperité de la Grande Asie orientale<sup>290</sup> ». Si ses pertes en hommes, comme il était prévisible, s'avèrent considérables à l'issue du conflit – 2 150 000 morts, soit un total équivalent, en proportions, à celui que la France avait déploré aux lendemains de la Première Guerre mondiale<sup>291</sup> – elles se distinguent cependant par leur caractère et leur dissymétrie. Contrairement à la représentation que s'en font les Occidentaux (les Européens, en particulier), la « Grande guerre patriotique de l'Asie-Pacifique » fut d'abord une guerre de soldats. Sur ces 2 150 000 disparus, 1 740 000, c'est-à-dire 80 %, sont des militaires ; 415 000 appartiennent d'ailleurs aux forces navales : à lui seul, ce compte excède celui des victimes civiles (≈ 400 000), toutes fauchées entre octobre 1944 et août 1945, plus exactement même entre mars et août 1945. Durant cette dernière phase, l'*US Air Force* se livre au bombardement intense des centres urbains de l'archipel : 66 sont détruits en partie ou en totalité sous l'effet des frappes conventionnelles ; deux, comme on le sait, sous celui de frappes nucléaires, or les trois-quarts des décès que ces campagnes occasionnent sont constatés dans les trois seules villes d'Hiroshima (siège du quartier général de l'armée du Sud), de Tokyo et Nagasaki lors des ultimes *raids* du *Bomber Command*. Entre juillet 1937 et décembre 1941, l'armée impériale avait perdu 186 000 conscrits en Chine : près de dix fois plus périssent entre 1942 et 1945, essentiellement aux Philippines, à Okinawa et en Birmanie<sup>292</sup>.

Pour le Japon, l'année 1945 est donc, à tous égards, la plus destructrice et la plus meurtrière. Lorsque les troupes de MacArthur s'y déploient, près d'1 700 000 ressortissants ont perdu leur logement, 750 000 sont blessées, 6 millions de démobilisés attendent d'être rapatriés en métropole. Conformément aux clauses de la Déclaration de Potsdam<sup>293</sup>, l'Empire doit

---

<sup>289</sup> VIE (Michel), *Le Japon et le monde au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Masson, coll. « Relations internationales contemporaines », 1995. VICTORIA (Brian), *Zen at War*, Lanham [MD], Rowman and Littlefield, 1997.

<sup>290</sup> SOUTY (Patrick), *La Guerre du Pacifique, 7 juillet 1937 - 2 septembre 1945 : l'Asie du Sud-Est au centre des enjeux*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995. BERNARD (Nicolas), *La Guerre du Pacifique*, tome 2 : 1943-1945, Paris, Taillandier, 2016.

<sup>291</sup> La France ayant été la nation la plus durement atteinte, après la Serbie : HUBER (Michel), *La population de la France pendant la guerre* (étude statistique publiée avec le concours du *Carnegie Endowment for International Peace*), Paris, Presses universitaires de France, New Haven [CT], Yale University Press, 1931, p. 414.

<sup>292</sup> Le bilan humain de la Seconde Guerre mondiale au Japon donne lieu à des estimations contradictoires. Nous nous fondons ici sur les travaux que Jean-Louis MARGOLIN présente dans « Pertes démographiques japonaises », in Jean-François MURACCIOLE, Guillaume PIKETTY, dir., *Encyclopédie de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Direction de la mémoire, du patrimoine et des archives du ministère de la Défense – Robert Laffont, 2015.

<sup>293</sup> KAWAI (Kazuo), « *Mokusatsu* : Japan's Response to the Potsdam Declaration », *Pacific Historical Review*, vol. 19, n° 4 (novembre 1950), p. 409-414 ; PORTER (Edgar A.), PORTER (Ran Ying), *Japanese Reflections on World War II and the American Occupation*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017, p. 158-160.

restituer la plupart des territoires qu'il s'est acquis par la force depuis 1929, or ses propres champs sont dévastés ou abandonnés, la main d'œuvre nationale est manquante et le blocus maritime imposé par les alliés le coupe de ses sources d'importations de riz, de sucre et de sel. Des travaux récents estiment que 100 000 Japonais meurent ainsi de sous-alimentation entre 1945 et 1948, quand le ministre des Finances prévoyait lui-même, un mois après la capitulation, qu'un dixième de la population de son pays succomberait pendant le « premier hiver de paix » en l'absence d'aides alimentaires et de rations suffisantes<sup>294</sup>.

Ces conditions favorisent naturellement l'extension rapide d'une variété de maux, sinon d'une forme objective de *chaos* qui sont typiques des sociétés en crise. Les productions cinématographiques du courant réaliste de l'époque donnent idée, aujourd'hui encore, de l'ampleur ahurissante des ravages, de la ruine économique, de l'insalubrité, du désespoir, de la misère sociale (inflation, chômage, marginalité, alcoolisme, suicides, épidémies, violences domestiques, abandons d'enfants, pillages, délinquance, marché noir, criminalité organisée, enlèvements, viols, trafics de drogue et prostitution<sup>295</sup>) ayant affecté les grandes villes de l'archipel nippon jusqu'au milieu des années cinquante<sup>296</sup>. Au fond, à huit décennies de distance, le discours radiodiffusé du « Joyau » étonne moins par ses autojustifications pathétiques ou son exhortation à se reconnaître dans les principes ancestraux du guerrier-gentilhomme, que par son aspect programmatique, d'une dimension réellement prémonitoire :

« A Nos bons et loyaux sujets,

Après avoir mûrement réfléchi aux tendances générales prévalant dans le monde et aux conditions d'existence actuelles de Notre Empire, Nous avons décidé de régler la situation en cours par une mesure exceptionnelle. Nous avons ordonné à Notre Gouvernement de faire savoir aux Gouvernements des Etats-Unis, du Royaume-Uni, de la Chine et de l'Union soviétique, que Notre Empire accepte les termes de leur Déclaration commune [...]»<sup>297</sup>.

---

<sup>294</sup> ALDOUS (Chris), « Contesting Famine. Hunger and Nutrition in Occupied Japan, 1945-1952 », *The Journal of American-East Asian Relations*, vol. 17, n° 3 (2010), p. 230-256. Le Japon « insulaire » compte alors 74 millions d'habitants. Dès 1945, l'administration américaine y importe 3, 5 millions de tonnes de céréales, de farine, de *corned-beef* et de sucre.

<sup>295</sup> KRAMM (Robert), « Haunted by Defeat : Imperial Sexualities, Prostitution, and the Emergence of Postwar Japan », *Journal of World History*, vol. 28, n° 3 / 4 (2017), p. 587-614.

<sup>296</sup> Cf. *L'Epoque des nouveaux idiots* (1947) de Kajiro YAMAMOTO (1902-1974), *Récit d'un propriétaire* (1947) de Yasujiro OZU (1903-1963) ; *L'ange ivre* (1948), *Chien enragé* (1949), *Vivre* (1952) d' Akira KUROSAWA (1910-1998) ; *Femmes de la nuit* (1948) de Kenji MIZOGUCHI (1898-1956) ; *Nous sommes vivants* (1951) de Tadashi IMAI (1912-1991) ; *Le repas* (1951) et *Nuages flottants* (1955) de Mikio NARUSE (1905-1969) ; *La tragédie du Japon* (1953) de Keisuke KINOSHITA (1912-1998). RICHIE (Donald), SCHRADER (Paul), *A Hundred Years of Japanese Film. A Concise History*, Tokyo, Kodansha, 2001.

<sup>297</sup> « C'est du fait de Notre sincère volonté d'assurer la sauvegarde du Japon et la stabilité du Sud-Est asiatique que nous avons déclaré la guerre à l'Amérique et au Royaume-Uni, car la pensée d'empiéter sur la souveraineté d'autres nations ou de chercher à agrandir notre territoire était bien éloignée de Nous [*sic*] ».

Voici quatre ans, à présent, que le conflit se prolonge. Bien que chacun ait fourni son meilleur effort, et en dépit des combats courageux qu'ont menés Nos forces terrestres, aériennes et navales ; malgré la diligence, l'assiduité de Nos serviteurs et le dévouement de Nos cent millions de sujets, la guerre a suivi son cours au désavantage du Japon cependant que les tendances générales prévalant dans le monde se sont toutes retournées contre ses intérêts. De plus, l'ennemi a mis en œuvre une bombe nouvelle, d'une cruauté extrême, dont le pouvoir de destruction est incalculable et qui décime tant de vies innocentes. Si Nous continuions à combattre, la guerre entraînerait non seulement l'effondrement et l'anéantissement de la civilisation japonaise, mais encore l'extinction complète de la civilisation humaine [...]<sup>298</sup>.

La pensée des officiers et des soldats, ainsi que de tous ceux qui sont tombés au champ d'honneur, qui ont péri dans l'accomplissement de leur devoir et ont trépassé avant l'heure, la pensée de leurs familles en deuil Nous serre le cœur nuit et jour. Le bien-être des blessés et des victimes de la guerre et de tous ceux qui ont perdu leur foyer ainsi que leurs moyens de subsistance fait l'objet de Notre plus profonde sollicitude.

Les souffrances et les douleurs auxquelles Notre nation sera soumise à l'avenir vont certainement être immenses. Nous sommes pleinement conscient des sentiments que vous, Nos sujets, éprouvez au tréfonds de vous-mêmes. Aussi, c'est en conformité avec les décrets du temps et du destin que Nous avons résolu d'ouvrir la voie à une ère de paix grandiose pour toutes les générations à venir en supportant l'insupportable et en endurant ce qui ne saurait être enduré. Ayant pu préserver et maintenir la structure de l'Etat impérial, Nous sommes toujours avec vous, Nos bons et loyaux sujets. Nous Nous fions à votre sincérité et à votre intégrité.

Gardez-vous très rigoureusement de tout éclat d'émotion susceptible d'engendrer d'inutiles complications, de toute querelle et lutte fratricides qui pourraient créer des désordres, vous entrainer hors du droit chemin et vous faire perdre la confiance des autres.

Que la Nation entière se perpétue comme une seule famille, de génération en génération, qu'elle demeure toujours ferme dans sa foi en la pérennité de son sol divin et garde constamment à l'esprit le lourd fardeau de ses responsabilités et ne cesse de penser au long chemin qu'il lui reste à parcourir.

Utilisez vos forces pour les consacrer à bâtir l'avenir. Cultivez les voies de la droiture, nourrissez la noblesse de l'esprit, travaillez avec résolution, de façon à pouvoir rehausser la gloire immanente de l'Etat impérial et vous maintenir à la pointe du progrès dans le monde »

S. A. I. Hirohito, 14 août 1945<sup>299</sup>

Entre 1945 et 1952, alors qu'elle se trouve confrontée à d'importants problèmes de maintien de l'ordre, à une « dérive incontrôlable » de l'opinion publique nipponne en direction

---

<sup>298</sup> « Comment pouvons-Nous, dans ces conditions, sauver ces multitudes qui sont Nos sujets ? Comment expier Nous-mêmes devant les esprits de Nos ancêtres impériaux ? Voilà pourquoi Nous avons donné l'ordre d'accepter les termes de la Déclaration commune des Puissances. Nous ne pouvons qu'exprimer le sentiment de Notre plus profond regret à Nos alliés du Sud-Est asiatique qui ont, sans faillir, coopéré avec Notre Empire pour obtenir l'émancipation des contrées orientales. La pensée... ».

<sup>299</sup> « Emperor Informs People of Defeat », *The New York Times*, 15 août 1945, p. 3. Nous traduisons.

du socialisme<sup>300</sup>, puis à une brutale et dangereuse aggravation des tensions internationales, l'autorité américaine d'occupation initie un plan d'« édification de la nation japonaise » qu'il s'agit de réformer de fond en comble, d'ériger en modèle de démocratie occidentale<sup>301</sup>, puis en pièce maîtresse du dispositif d'endiguement du « cancer communiste<sup>302</sup> » dans la zone Asie-Pacifique : jugement sévère et prompt des criminels de guerre, épuration idéologique, renouvellement des cadres politiques, démobilisation des forces navales, aériennes et terrestres, démantèlement des conglomérats d'armement, démilitarisation complète de la société, rétablissement des droits de réunion, de manifestation, et du droit de grève accordé aux fonctionnaires, réduction du pouvoir de négociation des syndicats du secteur privé<sup>303</sup>, élimination (sociale) des sympathisants pro-marxistes, libéralisation du secteur de la presse écrite, retrait des livres de classe « contraires à l'esprit démocratique et pacifiste<sup>304</sup> », prohibition des discriminations raciales, octroi du droit de vote à la population féminine, planification d'élections libres<sup>305</sup>. Ces mesures très ambitieuses s'étendent aux domaines agricole, industriel et monétaire<sup>306</sup>.

Sur le plan constitutionnel, la refonte est également déterminante. Certes, MacArthur décide d'exonérer la famille impériale de toute responsabilité dans le déclenchement et la conduite de hostilités<sup>307</sup>. Mais s'il maintient Hirohito sur le « trône du chrysanthème » et le soustrait aux poursuites pénales dont il aurait dû faire l'objet, en tant que chef de guerre, de la part du Tribunal militaire international pour l'Extrême-Orient, le Commandement suprême des

---

<sup>300</sup> SCALAPINO (Robert A.), *The Japanese Communist Movement, 1920-1966*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1967 : dans cette étude fondatrice, le célèbre politologue, ancien membre des services de renseignements de l'U. S. Navy (1943-1946), expose « la tactique initiale du Parti japonais [interdit entre 1922 et 1945], qui consistait à rendre le communisme *désirable* aux lendemains de la guerre », puis « sa brusque translation vers l'activisme de gauche, qui impliquait de fomenter des révoltes et une forme locale de *guérilla* » (p. 48-96).

<sup>301</sup> WIMMER (Andreas), *Nation Building. Why Some Countries Come Together While Others Fall Apart*, Princeton [N. J.], Princeton University Press, 2018.

<sup>302</sup> Nous paraphrasons la célèbre expression que George F. Kennan, le théoricien du *containment*, emploie le 22 février 1946 dans le *Long Telegram* qu'il adresse au Département d'Etat : « World communism is like a malignant parasite which feeds only on diseased tissues ». Cf. U.S. DEPARTMENT OF STATE, éd., *Foreign Relations in the United States* (1946), vol. IV : « Eastern Europe, USSR », Washington, D. C., United States Government Printing Office, 1969, p. 696-709.

<sup>303</sup> MOORE (Joe), *Japanese Workers and the Struggle for Power, 1945-1947*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983.

<sup>304</sup> DORGET (Guy), « Notes sur la politique américaine au Japon », *Politique étrangère*, n° 3 (1946), p. 297-304.

<sup>305</sup> LEE (Yong Wook), « The Origin of One Party Domination : America's Reverse Course and the Emergence of the Liberal Democratic Party in Japan », *Journal of East Asian Affairs*, vol. XVIII, n° 2 (2004), p. 371-413.

<sup>306</sup> CLAYTON (James D.), *The Years of MacArthur*, vol. 3, « Triumph and Disaster, 1945-1964 », Boston, Houghton Mifflin, 1985, p. 119-139. CHUNG (To-Woong), « General Douglas MacArthur. The Commander of The Far East, 1945-1950 », *Asian Perspective*, vol. 4, n° 2 (automne-hiver 1980), p. 233-244.

<sup>307</sup> MacArthur rencontre Hirohito le 27 septembre 1945, six mois avant l'ouverture des procès de Tokyo. Pour Herbert P. Bix (*Hirohito and the Making of Modern Japan*, New York, Harper Collins, 2000, p. 545), cette absolution accordée à l'Empereur, résultante d'un train de « mesures réellement extraordinaires » qui n'avaient d'autre but « que de le sauver », « troubl[a] profondément et durablement la conscience et la perception que le peuple Japonais avait de sa propre défaite », c'est-à-dire de sa propre responsabilité.

pouvoirs alliés n'en déchoit pas moins le « Fils du ciel » du statut de « divinité incarnée sous une forme humaine » (*akitsumikami*) que lui confèrent plus d'un millénaire d'histoire et les dogmes du shintoïsme d'Etat<sup>308</sup>. Ce déclassement est douloureusement ressenti dans toutes les couches de la société<sup>309</sup>. En dehors du Palais, le port des titres nobiliaires est interdit : l'« ascendance fleurie », fondatrice des rapports sociaux, est légalement abolie (encore que son empreinte semble indélébile, puisqu'elle perdure de nos jours dans les mentalités et les faits). Inspirée des principes de Westminster, la nouvelle constitution japonaise, qui entre en vigueur le 3 mai 1947, abolit aussi les corps impériaux tels que la police spéciale d'Etat, ou *Tokko*, et renforce les pouvoirs du Parlement et du Cabinet. Son article 9 stipule surtout que le Japon renonce à jamais au droit souverain de déclarer la guerre ainsi qu'à celui d'entraîner une armée de métier<sup>310</sup> : cette seule disposition allège le budget du pays en même temps qu'elle suggère son intégration ultérieure à un éventuel système de protection et de défense américain, comprenons « antisoviétique ». Sur une telle base, le recouvrement de son indépendance paraît en outre envisageable. En fait, ce sont la Guerre de libération de la Chine et la Guerre de Corée qui précipiteront la conclusion du traité de San Francisco<sup>311</sup> : à partir de 1949, l'administration américaine choisit non plus de punir, mais d'encourager la nation japonaise et de la rallier à sa cause en l'échange d'un soutien matériel colossal qui lui permettra d'opérer sa reconstruction

---

<sup>308</sup> KEANE (John J.), *Cultural and Theological Reflections on the Japanese Quest for Divinity*, Leyde, Brill, 2017, p. 174-176.

<sup>309</sup> BIX (Herbert P.), « Inventing the *Symbol Monarchy* in Japan, 1945-1952 », *The Journal of Japanese Studies*, vol. 21, n° 2 (été 1995), p. 319-363. La mesure était pourtant clémente, qui s'opposait aux préconisations du Secrétariat d'Etat : en 1905, le général Arthur MacArthur Jr. avait été nommé attaché militaire à Tokyo. Son fils Douglas, qui l'y avait accompagné, avait eu l'occasion de se familiariser avec la culture et la mentalité japonaises. Il connaissait le fonctionnement des structures archaïques du pays : s'il « déracina Hirohito du Ciel », MacArthur refusa de le « couper de la terre », et même de le traiter en vulgaire justiciable de droit commun, ce que corrobore le témoignage de Guy DORGET (1946), consul de France à Pékin, futur ambassadeur au Pérou et en Indonésie : « L'Empereur a été soumis à un traitement qui ne pouvait apparaître qu'abject aux yeux des Japonais : il a été photographié aux côtés du général MacArthur ; celui-ci en tenue de campagne, chemise ouverte, mains sur les hanches, dans la position du vainqueur désinvolte. Des journalistes [américains] ont forcé le seuil de Sa Majesté, l'ont interrogée sur ses projets constitutionnels et seraient allés jusqu'à Lui demander si Elle croyait à sa nature divine ! La question de sa mise en accusation comme criminel de guerre fut sérieusement agitée, non seulement dans la presse de langue anglaise, mais dans une large section de la presse japonaise. J'ai entendu soutenir l'opinion qu'il aurait été possible d'abolir le régime impérial. Les avantages théoriques d'une telle solution semblaient évidents : faire disparaître l'Empereur, c'était effacer le symbole de la mystique nationaliste japonaise autour duquel l'esprit de revanche pourra tout naturellement cristalliser dans l'avenir. Les experts en questions japonaises étaient toutefois d'accord pour assurer qu'un tel geste aurait provoqué de la part du peuple japonais une résistance farouche. Une solution conservatrice a donc été adoptée » (« Notes sur la politique américaine au Japon », *op. cit.*, p. 298).

<sup>310</sup> FUKASE (Tadaku), « Le fonctionnement de la constitution japonaise de 1946 », *Revue internationale de droit comparé*, vol. 11, n° 2 (avril-juin 1959), p. 365-382. BERKOFKY (Axel), « Japan's Post War Constitution. Origins, Protagonists and Controversies », *Il Politico*, vol. 75, n° 2 (mai-août 2010), p. 5-25.

<sup>311</sup> Voir SCHALLER (Michael), *The American Occupation of Japan : The Origins of the Cold War in Asia*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1985, notamment les chapitres 2 et 4, « Remaking Japan, 1945-1948 », « Reinterpreting the Postwar World ».



et son basculement définitif vers une économie de marché « débridée<sup>312</sup> ».

En France, l'année 1950 marque une césure irréversible pour le ministère des Affaires étrangères. En dehors des positions qu'il prend ou défend relativement au plan Schuman (9 mai), au mémorandum de Jean Monnet, à la Commission charbon-acier, au réarmement de l'Allemagne ainsi qu'à sa ré-inclusion à plus ou moins brève échéance dans l'espace européen, le Quai d'Orsay « prend [en effet] pleinement compte, désormais », du « problème » de plus vaste envergure « posé par le communisme soviétique », c'est-à-dire de « l'importance [décisive du] facteur idéologique dans le conflit [global] de l'Est et de l'Ouest ». En clair, la France s'estime elle-même « entrée en Guerre froide<sup>313</sup> » : ce changement d'orientations et de perspectives vient clore le chapitre de son immédiat après-guerre et de ses préoccupations continentales étriquées. Ainsi, c'est à ce (nouveau) titre que la puissance coloniale, contestée à Madagascar, toujours présente, mais au fond, déjà défaite en Indochine<sup>314</sup>, s'inquiète évidemment d'une contagion, d'une transposition « possible sur ses terres » de la Guerre de Corée<sup>315</sup> qui éclate en juin et dans laquelle elle s'engage, en tant membre du Conseil de sécurité des Nations-Unies, aux côtés du Royaume-Uni et de la coalition alliée que commande MacArthur. En vérité, cette guerre a ceci d'intéressant et de neuf qu'elle pointe une lunette de vue sur la lutte potentiellement mortelle que les deux blocs, dotés d'une capacité de destruction nucléaire, sont maintenant prêts à soutenir par états ou prête-noms interposés<sup>316</sup>, or la France

---

<sup>312</sup> COHEN (Theodore), *Remaking Japan : The American Occupation as New Deal*, New York, The Free Press, 1987.

<sup>313</sup> MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES ET DU DÉVELOPPEMENT INTERNATIONAL, Commission des archives diplomatiques, *Documents diplomatiques français*, 1950 (1<sup>er</sup> janvier - 31 décembre), Bruxelles, P. I. E. Peter Lang International, 2015, introduction.

<sup>314</sup> Le désastre de la bataille de la RC4 n'entraîne pas seulement la perte de milliers d'hommes : il se traduit par l'évacuation de la région qui borde la frontière chinoise. Dès octobre 1950, la France ne contrôle plus au Tonkin que le delta du fleuve Rouge. Envoyé en décembre, de Lattre parvient à préserver Hanoï, lance une contre-offensive, cherche à construire une ligne de défenses, mais n'écrase pas le Viet Minh en dépit de ses succès à Vinh Yen et Mao Khe. Rongé par la mort de son fils et par la maladie, il est rappelé en France où il s'éteint en janvier 1952. Victorieux à Na San (l'un des fortins que de Lattre avait érigés sur la route de Dien Bien Phu), son successeur Raoul Salan échoue cependant lui aussi à Binh Hoa. Sur le terrain, dès lors, l'issue est scellée. CADEAU (Ivan), *La guerre d'Indochine. De l'Indochine française aux adieux à Saïgon (1940-1956)*, Paris, Taillandier, 2015. DALLOZ (Jacques), *La guerre d'Indochine (1945-1954)*, Paris, Editions du Seuil, 2015.

<sup>315</sup> Placée sous protectorat à l'issue de la guerre russo-japonaise (1905), puis annexée légalement par l'Empire nippon (traité du 22 août 1910), la péninsule coréenne, que l'URSS et les États-Unis s'étaient partagée et avaient administrée aux lendemains de la reddition du Japon, s'était finalement dotée d'un gouvernement communiste, au nord, et d'un gouvernement pro-américain, au sud, après l'échec de l'organisation des élections démocratiques du printemps 1948. Désapprouvé par Staline, l'envahissement du territoire du Sud par les forces du Nord, le 25 juin 1950, précipita le pays dans un conflit armé international. MYERS (Ramón H.), PEATTIE (Mark R.), *The Japanese Colonial Empire, 1895-1945*, Princeton [N. J.], Princeton University Press, 1984 ; DUUS (Peter), MYERS (Ramón H.), PEATTIE (Mark R.), *The Japanese Wartime Empire, 1931-1945*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

<sup>316</sup> DINGMAN (Roger), « Atomic Diplomacy During the Korean War », *International Security*, vol. 13, n° 3 (hiver 1988-1989), p. 50-91. Parce qu'il était prêt à « larguer 30 à 50 bombes H pour terminer cette guerre en dix jours et créer, entre la mer Jaune et la mer de l'Est, une ceinture radioactive de cobalt 60 qui aurait condamné toute vie pendant près d'un siècle et demi dans la zone » (décembre 1950), MacArthur, partisan résolu du « D-Day atomique », fut limogé par Harry Truman en avril 1951, au moment où les Chinois avaient posté leurs troupes à la

est là-bas en fort mauvaise posture, puisque son empire y tombe tout bonnement en déliquescence : le 2 septembre 1945, quand MacArthur reçoit la capitulation de Shigemitsu et d'Umezuru sur l'*USS Missouri*, Paris reconnaît l'indépendance du Vietnam. Le 19 juillet 1949, c'est le Laos, qui s'émancipe à son tour de la tutelle française<sup>317</sup>. Pour les Affaires étrangères, il y aurait donc tout avantage à utiliser la Guerre de Corée pour tenter la métamorphose, en Indochine, d'une guerre de reconquête coloniale solitaire et mal engagée en une croisade anticommuniste collective pour la défense du « Monde libre<sup>318</sup> », et cela d'autant plus volontiers que Washington commence à s'y impliquer, avec les conséquences funestes qui seront celles que l'on sait<sup>319</sup>.

Le soutien financier, tactique et logistique que la Chine et l'URSS apportent à la République démocratique populaire de Pyongyang, les tentatives infructueuses que Plevin et Schuman conduisent auprès de leurs homologues Attlee et Bevin afin de rétablir le *statu quo ante* (le retour des forces des deux camps sur le 38<sup>e</sup> parallèle)<sup>320</sup> ; les revers cuisants, surtout, que Séoul subit dès les premiers mois – en septembre 1950, le Nord submerge quasiment toute la péninsule – le débarquement des troupes de l'ONU à Pusan, au large des îles japonaises de Tsushima, l'entrée en lice des « volontaires » de Mao Tsétoung puis l'inexorable intensification des combats, qui se prolongeront jusqu'au 27 juillet 1953, achèvent cependant de rebattre les cartes.

En définitive, pour le Quai d'Orsay, ce durcissement de la bipolarisation, cette exacerbation des enjeux, la menace croissante que l'affrontement de deux modes de pensée, de deux visions du monde fait à présent peser sur celui-ci, s'ajoutant à la lente, mais violente désagrégation des avant-postes et des intérêts français à l'étranger, barrent l'horizon géopolitique de la première moitié des années cinquante *précisément* dans cette région d'Asie orientale où un pianiste concertiste, professeur au Conservatoire de Paris, est envoyé se produire et enseigner à deux reprises en qualité d'ambassadeur de la République : il est ainsi temps d'étudier le cadre gouvernemental et diplomatique dans lequel s'inscrivent l'œuvre et l'action musicales que Lazare-Lévy conduit au Japon.

---

frontière nord-coréenne et où les Soviétiques positionnèrent plusieurs centaines de bombardiers en Mandchourie pour menacer les bases américaines du Japon.

<sup>317</sup> Le Cambodge recouvre sa souveraineté le 9 novembre 1953.

<sup>318</sup> « Sur le Rhin comme sur le Mékong ! » : SOUTY (Patrick), *La Guerre de Corée (1950-1953) : Guerre froide en Asie orientale*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.

<sup>319</sup> MARC (Michel), « De Lattre et les débuts de l'américanisation de la guerre d'Indochine », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 72, n° 268 (1985), p. 321-334.

<sup>320</sup> DEVILLERS (Philippe), « Le conflit vu d'Europe », *Revue française de science politique*, n° 6 (1970), p. 1199-1219. Robert Schuman a été nommé chef de la diplomatie française dans le premier gouvernement de René Pleven (12 juillet 1950 - 28 février 1951). Clement Attlee est le Premier ministre (26 juillet 1945 - 26 octobre 1951) du roi Georges VI : son *Foreign Secretary of State* Ernest Bevin, démissionnaire le 9 mars 1951, s'éteint le 14 avril.



## II. Contexte diplomatique

[barré en bleu, blanc, rouge]

DUPLICATA

REPUBLIQUE FRANÇAISE  
Ministère des Affaires étrangères  
Bureau du cabinet

Paris, le 1<sup>er</sup> octobre 1950

### ORDRE DE MISSION

Le ministre des Affaires étrangères ordonne à : M. LAZARE-LEVY, pianiste, professeur au Conservatoire national de musique ; résidant : 4, rue Marbeau, Paris ; né le : 18 janvier 1882 à Bruxelles (Belgique) ; nationalité : française ; de se rendre en mission : à Tokio (Japon) pour mission de propagande ; en qualité de : ambassadeur du Gouvernement

Moyens de transport :	avion
Date de départ :	dès que possible
Date de retour :	dès mission terminée

~~Les frais de mission seront imputés sur le budget du ministère~~

Les autorités françaises et alliées, civiles et militaires, sont priées de faciliter à : M. LAZARE-LEVY l'accomplissement de sa mission

Passeport n° 00239 délivré à Paris, le 12 janvier 1946 par la Préfecture de police

Le ministre des Affaires étrangères,  
Robert Schuman  
Par délégation, le chef du Bureau du cabinet<sup>321</sup>

C'est donc muni de ce laissez-passer officiel, d'un certificat médical d'aptitude, puis de documents similaires que Lazare-Lévy, en 1950 et en 1953, débarque à l'aéroport de Tokyo-Haneda dans le contexte de guerre froide, d'antagonisme idéologique, de bipolarité stricte (cet

---

<sup>321</sup> Arch. LL. Nous présumons que l'exemplaire original de cet ordre est conservé dans les archives du MAE, auxquelles nous n'avons pas eu l'autorisation d'accéder : conformément aux dispositions prévues aux articles L. 213-1 à 3 du Code du patrimoine, les fonds susceptibles de contenir cette pièce seront ouverts entre 2025 et 2070.

élément est fondamental<sup>322</sup>), de décolonisation et de « déclin français » que nous avons décrit. Telle qu'elle se présente, cette feuille de route elliptique et martiale, émise en temps de paix, tient à la fois des *Ordres de déplacement* et des *Ordres de mission* que la République délivrait aux soldats comme aux civils pendant les deux guerres mondiales : pour qui connaît l'Armée, du reste, le ton et la forme de ces actes se sont maintenus. Par l'expression « mission de propagande », dont les objectifs réels, naturellement tus, ont été convenus au Quai d'Orsay avec l'intéressé, peut-être consignés à son intention dans un aide-mémoire secret, le ministère des Affaires étrangères désigne une mission d'influence et de promotion artistique d'initiative gouvernementale, par essence politique, qui ressortit au domaine général dit de la diplomatie intellectuelle, laquelle n'est qu'un aspect (ni le plus visible ni le moins important ; le plus subtil, mettons) de l'action extérieure d'une puissance, autrement dit une pratique non belliqueuse – à défaut d'être tout à fait pacifique – de structuration de ses rapports avec ses homologues. A ce titre, les concerts et les cours d'interprétation publics que « M. Lazare-Lévy, pianiste, professeur au Conservatoire national de musique », dispense lors de ses deux tournées au Japon constituent bien un point d'articulation, ou une fascinante « dimension de l'espace » des relations internationales, en ce qu'ils autorisent l'analyse des faits au plan interétatique *et* au plan individuel, sur la micro et la macro-échelle, au sein d'une trame complexe de causes et d'effets<sup>323</sup>.

En matière de diplomatie intellectuelle, la France de 1950 ne manque certes pas d'expérience. On admet communément aujourd'hui que cet Etat qui est le nôtre, « qui rejette la culture d'Etat, mais soutient la culture au point de lui consacrer un ministère<sup>324</sup> » (en plus d'une part significative de son budget, voudrions-nous ajouter), aurait « inventé l'action culturelle extérieure moderne » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>325</sup> en déployant dans le monde un réseau

---

<sup>322</sup> L'historiographie s'accorde à dater l'émergence du monde multipolaire de la décennie 1955-1964, que bornent la conférence des non-alignés à Bandung et la démission de Nikita Khrouchtchev de son poste de Premier secrétaire du Parti communiste soviétique. GIRAULT (René), FRANK (Robert), THOBIE (Jacques), *La loi des géants (1941-1964)*, Paris, Masson, 1993.

<sup>323</sup> Nous souscrivons à l'approche totalisante de René Girault pour lequel, entre autres exemples, « L[la troupe des] ballets [d'Igor] Moïsseïev, le souvenir des emprunts russes [1888-1914], la visite de Khrouchtchev en France [au printemps 1960]... sont autant d'événements [disparates *a priori*] que l'historien des R. I. doit [pourtant savoir] relier pour [construire et] reconstituer toutes les dimensions de l'espace » : GIRAULT (René), « L'histoire des relations internationales peut-elle être une histoire totale ? », *Enjeux et puissances : pour une histoire des relations internationales au XX<sup>e</sup> siècle. Mélanges offerts en l'honneur de Jean-Baptiste Duroselle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 33. Pour les permutations de points de vue, voir REVEL (Jacques), dir., *Jeux d'échelles : la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, Le Seuil, coll. « Hautes études », 1996.

<sup>324</sup> GUEHENNO (Jean-Marie), « Diplomatie culturelle : culture de France, culture d'Europe », *Politique étrangère*, n° 1 (1986), p. 165-171.

<sup>325</sup> CHAUBET (François), « Rôle et enjeux de l'influence culturelle dans les relations internationales », *Revue internationale et stratégique*, n° 89 (2013), p. 93-101.

d'instituts<sup>326</sup>, de comités associatifs et d'écoles, notamment celles de l'Alliance que Paul Cambon créa en 1883<sup>327</sup>. François Chaubet rappelle que ce modèle typiquement français, véritablement « exceptionnel », de diffusion du message national (1880-1970), qu'incarna l'Association d'expansion et d'échanges artistiques (AFEEA), devait briller « par la multiplicité des moyens [mis en œuvre] : envoi de livres, [visites] de conférenciers, [représentations] théâtrales [...] », ainsi que par une gestion pragmatique qui sut « évit[er] les tutelles centralisatrices trop pesantes<sup>328</sup> » et aboutit à d'excellents résultats. Comprendre les mécanismes de propagande spirituelle auxquels une nation recourt à l'endroit, voire à *l'encontre* d'une autre, puisqu'il en va de la défense et de l'illustration de ses intérêts, requiert toutefois de se placer dans le cadre géopolitique et conceptuel adéquat : nous concernant, celui d'une perspective occidentale, eurocentrée.

Dans l'absolu, une offensive étatique relevant du champ de la diplomatie culturelle suppose, pour la puissance agissante, deux modes d'action privilégiée : la projection nationale, ou stratégie d'influence ; la coopération, ou stratégie d'échanges – ces deux formes d'exercice du pouvoir politique, atavisme des pays du vieux continent, pouvant être dissociées ou combinées en des proportions variables, dans le cadre d'un même plan, en fonction du degré de volontarisme manifesté par la chancellerie aux commandes et de l'importance des objectifs en jeu. D'une certaine manière, la projection dérive de la raison d'Etat chère à Richelieu, qui postule que le bien-être du royaume justifie les moyens engagés pour l'accroître, tandis que la coopération manifeste une sorte de nostalgie à l'égard du système de l'équilibre des forces (qui domina la scène du Congrès de Vienne au Congrès de Versailles), encore que celle-ci puisse être asymétrique.

Concrètement parlant, la *projection* culturelle, dont les antennes diplomatiques et institutionnelles sont les transmetteurs (ambassades, écoles, lycées, universités, centres de recherches, conservatoires, fondations, musées, associations, laboratoires, bibliothèques, « maisons » et « foyers » ; à l'ère contemporaine, cinémas ou complexes sportifs), qui exige ainsi un déploiement architectural au-delà de ses frontières autant que la mobilisation d'un

---

<sup>326</sup> RENARD (Isabelle), « A l'origine des instituts culturels français à l'étranger. L'Institut français de Florence au début du XX<sup>e</sup> siècle », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 114, n° 1 (2002), actes des colloques *La diplomazia culturale e le nazioni* (Bologne, 30 novembre - 2 décembre 2000) et *La culture dans le champ multilatéral* (Lyon, 10 - 12 mai 2001) organisés par l'Ecole française de Rome, la *Facoltà di scienze politiche dell'Università degli studi di Bologna*, l'Institut d'études politiques de Lyon, l'Institut français de Florence et le Collège européen de coopération culturelle de Luxembourg, p. 89-101.

<sup>327</sup> ROSELLI (Mariangela), « Le projet politique de la langue française. Le rôle de l'Alliance française », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, n° 36 (1996), p. 73-94. CHAUBET (François), « L'Alliance française ou la diplomatie de la langue (1883-1914) », *La Revue historique*, n° 632 (2004 / 4), p. 763-785.

<sup>328</sup> CHAUBET (François), « Rôle et enjeux de l'influence culturelle dans les relations internationales », *op. cit.*, p. 95.

personnel spécifique, peut se traduire par l'application d'une poussée plus ou moins vive, plus ou moins délicate, sur les milieux intellectuels, scientifiques et académiques autochtones (campagnes de presse et plaidoiries *pro domo*, démarchages, recrutements, formations...) ; par l'organisation d'opérations, l'octroi de subventions ou de bourses d'études visant à promouvoir la civilisation, la langue, les créations de l'esprit, les traditions et coutumes du pays agissant ; se traduire par le prêt d'œuvres d'art, l'envoi de supports pédagogiques, de délégués, d'experts, d'artistes, d'interprètes, de personnalités ; par la défense, enfin, la mise en valeur, la protection à l'étranger des auteurs, du patrimoine, des droits et des biens culturels et / ou de biens manufacturés nationaux. Nous rangeons tout à fait dans cette dernière catégorie l'expédition de pianos d'Erard en Suède ou de Pleyel en Turquie, par exemple<sup>329</sup>.

Pour sa part, la *coopération*, perçue comme moins agressive, peut se matérialiser par le développement de synergies, de jumelages, l'organisation de colloques, de réunions, d'événements, d'expositions, de protocoles communs ; par le partage de technologies et d'informations, de données, de brevets, d'œuvres, d'archives, de droits d'exploitation ou de reproduction ; par la réalisation conjointe de concerts, d'ouvrages, d'objets, de produits ; la fusion d'entreprises, la participation au capital de sociétés à vocation culturelle (fondations, musées), autrement dit par des apports intellectuels et financiers, des dispositifs mutualisés d'aides ou d'incitation, une contribution technique permanente ou ponctuelle à des initiatives devant aboutir *in fine* à changer la donne locale au bénéfice plus ou moins décisif, plus ou moins affirmé de la puissance initiatrice<sup>330</sup>.

---

<sup>329</sup> Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Fonds Montpensier, archives de l'Association française d'expansion, d'échanges et d'action artistique à l'étranger, France, virtuoses, « Cortot, Alfred » : Pleyel envoie par exemple l'un de ses instruments en Yougoslavie en prévision de deux récitals qu'Alfred Cortot doit donner à Zagreb et Belgrade les 3 et 4 avril 1924. Le 4 décembre 1923, la maison prie le ministre de France au Royaume des Serbes, Croates et Slovènes, Son Excellence Louis Frédéric Clément-Simon, d'avoir l'obligeance de bien vouloir veiller à ce que le piano de concert « soit envoyé à Vienne dès le 5 avril, par la valise diplomatique », afin que Cortot puisse en disposer pour son récital du 14. La manufacture charge également l'un de ses techniciens d'aller veiller personnellement à son accord et à son harmonisation (l'AFEEA, « qui organise la tournée de Cortot à ses frais et sous ses auspices », se préoccupant elle-même de retenir des chambres d'hôtel à son intention). Le pianiste français se produit en Roumanie le 7, le 9, le 10 et le 11 avril ; le 16, en Tchécoslovaquie. Cette « importante tournée organisée par l'AFEEA dans les principaux centres de l'Europe orientale » fait l'objet d'une grande couverture médiatique : *Le Figaro*, 3 avril 1924, p. 3 ; *Comœdia*, « Ce qu'a vu M. Alfred Cortot dans les Balkans », 21 avril 1924, p. 3. Trois mois plus tard, en juillet, Cortot est promu d'un rang dans l'ordre de la Légion d'honneur (*Comœdia*, 27 juillet 1924, p. 3) : « Le pianiste admirable que l'on connaît a fait à l'étranger, particulièrement [la saison] passée dans les Balkans, des tournées qui ont été une longue suite de triomphes. Il a ainsi contribué au rayonnement de l'art français, de la musique française et à assurer notre prestige intellectuel auprès des autres nations ».

<sup>330</sup> Dans « La diplomatie culturelle dans les relations bilatérales » (*Sens public*, revue en ligne, article n° 235, 2006), François ROCHE, sur la base d'une quinzaine de critères, établit une classification très élaborée des modèles théoriques d'influence et d'échanges, de projection et de coopération, autrement dit une typologie croissante des rôles qu'un Etat est susceptible d'endosser vis-à-vis d'un autre dans le cas d'une relation classique : il est ainsi, selon lui, le « modèle *a minima*, le modèle idéaliste, le modèle traditionnel, le modèle courant, le modèle coopératif, le modèle unilatéral et le modèle réaliste », que domine encore « le modèle messianique ».

Dans les deux cas de figure (projection ou coopération), une communication maîtrisée, mieux encore : l'orchestration parfaitement coordonnée des moyens et des acteurs assurent la réussite d'objectifs de propagande et d'influence nationales qu'il est parfois difficile de quantifier, quoique l'attractivité d'un concert ou d'une exposition se mesure sans marge d'erreur au nombre de billets vendus, en 2020 comme en 1900, par-delà toute notion de « succès d'estime ou critique ». Cette objection n'ayant pas lieu d'être – nous nous situons en effet au niveau des chancelleries – nous évacuerons ici la *posture* consistant à récuser que la culture, réputée « apatride et apolitique<sup>331</sup> », ne puisse être qu'un instrument au service de l'exécutif ou ne soit qu'un calibre mineur dans l'arsenal à disposition du pouvoir, comparativement à l'observation, au renseignement, à la prise de décision sous forme de « mesures », notamment législatives, économiques ou militaires. Il suffira d'indiquer que dans l'ordre administratif français, les « personnels culturels recrutés par l'appareil diplomatique », selon la terminologie actuellement en vigueur, ont toujours été placés sous la tutelle directe du Quai d'Orsay, quelle que fût leur administration d'origine, au contraire des fonctionnaires relevant de la police, du Trésor ou de la magistrature *et alia*, qui n'en ont jamais été détachés<sup>332</sup> – mais c'est aussi que l'exclusivité des rapports institutionnels avec l'étranger est réservée au ministère des Affaires étrangères depuis l'arrêté du 22 Messidor an VIII, que confirma le décret impérial du 25 décembre 1810 qui s'applique à la période que nous considérons. *Cultura res politica est*. Le Fonds Montpensier de la Bibliothèque nationale, les archives du Service d'échanges de l'Association française d'action artistique ou du Service des œuvres à l'étranger prouvent assez qu'en lui prêtant (en vérité, même, qu'en monnayant) leurs talents, qu'en participant à ses vastes entreprises de « projection » et de « coopération » à l'étranger, les comédiens, metteurs en scène, dramaturges, écrivains, musiciens, compositeurs, interprètes, peintres, sculpteurs, plasticiens, universitaires, enseignants, conférenciers, experts... qui formaient le « monde de l'art » et de la culture de l'époque ont *tous* été consciemment employés par la patrie sans qu'ils ne cherchent d'ailleurs à s'en dissimuler, quand bien même prétendaient-ils agir et agirent-ils le plus souvent, de bonne foi, en toute « indépendance » et au seul nom de l'art pour l'art : c'est là une réalité incontestable<sup>333</sup>.

---

<sup>331</sup> Sous prétexte qu'elle se passe d'images et de mots, la musique instrumentale serait-elle *essentiellement* moins politique, moins sujette à manipulation que la peinture et la littérature ? DONEGANI (Jean-Marie), « Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité », *Raisons politiques*, n° 14 (2004 / 2), p. 5-19.

<sup>332</sup> TALBOT (Patrick), « La diplomatie culturelle, ou l'art de tirer des bords », dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 114, n°1 (2002), *op. cit.*, p. 47-58.

<sup>333</sup> Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Fonds Montpensier, Association française d'expansion, d'échanges et d'action artistique à l'étranger, France, virtuoses, *varia* ; Archives du ministère des Affaires étrangères [La Courneuve] : « Association française d'action artistique, Service des échanges artistiques (1922-1973) », cote 554 INVA, {cartons 582 à 921} ; *id.*, « Service des œuvres (1912-1940), cote 417 QO.



Il va sans dire qu'en évoquant cette contribution à la propagande et à l'influence nationales que des ressortissants français apportent volontairement à l'étranger avec le concours ou à l'initiative des plus hautes instances de la République, nous raisonnons en termes de relations légales entre Etats, entretenues de gré à gré ; le bilatéralisme étant après tout la « forme élémentaire du jeu diplomatique<sup>334</sup> », un rapport direct de puissance à puissance établi au vu de la communauté internationale par le biais d'accords, de pactes ou de conventions. Dirigée par le ministère des Affaires étrangères, relayée par ses canaux officiels (ambassades, consulats), la diplomatie bilatérale, dont la « culture » au sens large est donc l'une des armes, joue certes un rôle stratégique majeur dans l'évidente mesure où elle organise et oriente les négociations entre A et B en même temps qu'elle permet la promotion de leurs prérogatives. Historiquement, ce style profondément ancré dans les mentalités de la vieille Europe, parce qu'il fut l'apanage de ses monarchies et régla leur ballet pendant plus de deux siècles et demi, naquit avec l'équilibre de 1648 : en reconnaissant un statut *égal* à chaque Etat-nation souverain, les traités de Westphalie favorisèrent logiquement leur reconnaissance mutuelle par la voie d'une pratique fondée sur l'accueil d'agents et l'envoi de représentants, c'est-à-dire d'une réciprocité caractérisée par la prééminence des ambassades et la confidentialité du « commerce diplomatique », que renforçait souvent une politique d'alliances matrimoniales contractées entre familles régnantes. Cet âge d'or de la diplomatie d'Ancien régime, que de grands noms symbolisent, dont l'architecture, la peinture, la littérature ont gardé trace, périt en 1918 avec ses codes, sa mythologie, son cortège d'intrigants et d'espions. Un siècle plus tard, dans un univers en tout point différent, nous nous contenterons d'observer qu'avant de s'achever en une effroyable boucherie de masse, la Première Guerre mondiale débuta comme une guerre de cabinet classique dans le respect des usages aristocratiques et protocolaires hérités du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>335</sup>.

S'il serait présomptueux – quelque peu déplacé, sans doute – de se risquer dès l'abord de notre thèse à l'esquisse d'une psychologie des relations internationales ou à la synthèse des paradigmes ayant dominé la conduite des affaires extérieures des grandes puissances

---

<sup>334</sup> GOMART (Thomas), « La relation bilatérale : un genre de l'histoire des relations internationales », dans Robert FRANK, dir., *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 65-66 (2002), p. 65-68. PANNIER (Alice), « La relation bilatérale », dans Thierry BALZACQ, éd., *Manuel de diplomatie*, Paris, Presses de Sciences Po, 2018, p. 23-41.

<sup>335</sup> Nous visons cette panoplie de dépêches, de lettres, de notes, d'ultimatums, puis de déclarations de guerre qui furent échangés en bonnes et dues formes entre les ministres et les agents diplomatiques des royaumes et des républiques avant la déflagration sanglante. Nous croyons ainsi que mourut, en 1914, l'idéal musical de « concert des nations » que le Congrès de Vienne avait engendré : une « harmonie » dont les fondements et les principes, gages de stabilité, permirent l'avènement de ce « monde de la sécurité » que décrit Stefan Zweig (*Die Welt von Gestern*). Entre septembre 1814 et juin 1914, l'Europe vécut la plus longue période de paix qu'elle avait jamais connue. La guerre de Crimée coupa ce siècle en deux.

européennes pendant le temps que dura la III<sup>e</sup> République (1875-1940), il nous faut cependant poser, sans invoquer Pitt ni Metternich, que le Quai d'Orsay, comme toute institution de ce genre, se singularise par une propension extraordinaire à entretenir la permanence de ses propres principes, à susciter l'inertie de mouvement, à perpétuer ses traditions de pensée et d'action, surtout si sa quiétude menace constamment d'être troublée par l'instabilité que génèrent et dont souffrent les régimes parlementaires. C'est pourquoi la valeur, la pertinence, la portée des missions de propagande artistique et d'influence que l'ambassadeur Lazare-Lévy accomplit au Japon entre 1950 et 1954 sous l'égide du ministère des Affaires étrangères ne peuvent être dégagées qu'à la lumière d'un éclairage méthodologique de type « rupture / continuité » qui ne saurait faire l'économie d'un survol de la période précédente. Nous ne choisirons qu'un exemple.

Schématiquement, et alors même que cet *habitus* n'avait plus de raison de se maintenir après la signature du traité de Versailles et l'adhésion aux postulats wilsoniens de la sécurité collective<sup>336</sup>, les grands Etats coloniaux – la France en particulier, dont l'intégrité n'était certainement pas garantie par l'article 231<sup>337</sup> – ont continué d'envisager leurs relations étrangères, de penser, de voir et d'agir en termes d'équilibre des forces suivant une logique arithmétique dépassée de gains et de pertes, de « plus » et de « moins », c'est-à-dire de possessions, de protectorats, de départements, de territoires, de territoires à bail, de *dominions*, de « marches », de mandats, de sphères d'influence et de zones tampons, ce vocabulaire se matérialisant sur la carte par un amas de taches de couleur et de hachures que les manuels scolaires d'alors assimilaient à la gloire et à la grandeur des empires. Or dans le même temps, toute l'action diplomatique française de l'entre-deux-guerres, *a fortiori* lorsqu'elle était culturelle (car cette pression discrète voyait dans sa discrétion même la raison de son efficacité), a découlé à notre avis de ce constat si juste que le Maréchal Foch n'avait pu réprimer : « [Versailles], ce n'est pas la paix, c'est l'armistice pour vingt ans...<sup>338</sup> ».

---

<sup>336</sup> WILSON (Woodrow), « An Address at London Guildhall Hall » (28 décembre 1918), cité dans Arthur LINK, éd., *op. cit.*, vol. LIII, p. 532 : « [Les soldats alliés] ont combattu pour en finir avec un ordre ancien et pour en établir un nouveau, or le cœur et la caractéristique de l'ordre ancien étaient cette création instable que nous appelions *l'équilibre des forces* – un équilibre où la balance penchait suivant qu'on jetait l'épée d'un côté ou de l'autre, un équilibre qui était déterminé par la balance instable d'intérêts concurrents, [un équilibre qui reposait] sur la vigilance envieuse et un antagonisme d'intérêts ».

<sup>337</sup> MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES, *Traité de paix entre les Puissances alliées et associées et l'Allemagne et protocole signés à Versailles le 28 juin 1919*, Paris, Imprimerie Nationale, 1919, p. 104. STEVENSON (David), « French War Aims and Peace Planning », dans Manfred F. BOEMEKE, Gerald D. FELDMAN, Elisabeth GLASER, éd., *The Treaty of Versailles : A Reassessment After 75 Years*, Washington, The German Historical Institute, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 87-110.

<sup>338</sup> ADAMTHWAITE (Anthony), *France and the Coming of the Second World War, 1936-1939*, Londres, Frank Cass, 1977, p. 17 : « Sans la rive gauche du Rhin, c'est un armistice de vingt ans ! ».

Théâtre d'opérations d'innombrables guerres passées (mais les pays n'ont-ils pas l'histoire de leur géographie ?), la France de Clemenceau, en 1918, était une nation meurtrie et traumatisée qu'aucune mer, qu'aucun océan ne protégeait d'une invasion nouvelle, c'est-à-dire d'une *troisième* occupation allemande... qui n'aurait lieu qu'une génération plus tard, en 1940<sup>339</sup>. La France de Versailles, qui aspirait à obtenir des garanties tangibles (l'affaiblissement durable de son ennemi d'outre-Rhin, un engagement formel de défense, jamais conclu, avec la Grande-Bretagne ou avec les Etats-Unis<sup>340</sup>) est pourtant la seule puissance victorieuse à laquelle il fut demandé de se contenter de la certitude que l'opinion mondiale et la SDN voleraient à son secours en cas d'agression armée<sup>341</sup>. L'unique manière dont la France aurait pu maintenir, seule, l'équilibre avec l'Allemagne, aurait consisté à démembrer cette menace demeurée colossale<sup>342</sup>, par exemple en rétablissant la Confédération germanique du XIX<sup>e</sup> siècle, objectif qu'elle poursuivit en encourageant le séparatisme en Rhénanie, puis en investissant les mines de

---

<sup>339</sup> On rappellera l'objectif premier, l'angoisse (l'idée fixe, eût dit Paul Valéry) de l'exécutif français, qu'André Tardieu exprima clairement à Versailles : « Pour la France, il s'agit, comme pour la Grande-Bretagne, comme pour les Etats-Unis, de [se] créer une zone de sécurité. Cette zone, les puissances maritimes la créent par leurs flottes et par la suppression de la flotte allemande. La France, que l'océan ne couvre point et qui ne peut pas supprimer aujourd'hui les millions d'Allemands entraînés à la guerre, est obligée de la créer sur le Rhin grâce à l'occupation du fleuve par une force interalliée. [à Philip Kerr, le délégué britannique :] Vous dites que l'Angleterre n'aime pas que les troupes anglaises soient employées au loin. C'est une question de fait, Monsieur : l'Angleterre a toujours eu des troupes en Inde et en Egypte. Pourquoi ? Mais parce qu'elle sait que sa frontière n'est pas à Douvres ! ». TARDIEU (André), *La Paix*, Paris, Payot, 1921, p. 182-183.

<sup>340</sup> KLEINE-AHLBRANDT (William Laird), *The Burden of Victory. France, Britain, and the Enforcement of the Versailles Peace, 1919-1925*, Lanham, Londres, University Press of America, 1995. PAYK (Marcus M.), PERGHER (Roberta), éd., *Beyond Versailles : Sovereignty, Legitimacy, and the Formation of New Politics After the Great War*, Bloomington, Indiana University Press, 2019.

<sup>341</sup> Woodrow WILSON : « La question dont dépendent toute la paix et la politique futures du monde est celle-ci : la guerre actuelle est-elle un combat pour une paix juste et durable, ou seulement pour un nouvel équilibre des forces ? [...] Il doit y avoir non pas un équilibre des forces, mais une communauté de forces, non pas des rivalités organisées, mais une paix commune organisée (22 janvier 1917) » ; « Notre époque [...] refuse les critères de l'égoïsme national qui gouvernait autrefois les conseils des nations, [elle] exige que ces critères fassent désormais place à un nouvel ordre des choses [dont] les seules questions seront : est-ce bien, est-ce juste, est-ce dans l'intérêt de l'humanité ? (30 mai 1919) » ; « Par cet instrument [le pacte de la Société des Nations], nous dépend[er]ons d'abord et surtout d'une grande force : la force morale de l'opinion publique du monde – l'influence décapante, clarifiante et irrésistible de la publicité [nous soulignons], si bien que ce qui est détruit par l'exposition à la lumière le sera, comme il convient, par l'éclat aveuglant de la réprobation mondiale universellement exprimée ! (14 février 1919) ». « An Address to the Senate » (22 janvier 1917) ; « Remarks at Suresnes Cemetery on Memorial Day » (30 mai 1919) ; « An Address to the Third Plenary Session of the Peace Conference » (14 février 1919), cités dans Arthur LINK, éd., *op. cit.*, vol. XL, p. 536 ; vol. LIX, p. 608-609 ; vol. LV, p. 175. Voir GRAEBNER (Norman A.), BENNETT (Edward M.), *The Versailles Treaty and Its Legacy : The Failure of the Wilsonian Vision*, New York, Cambridge University Press, 2011. KNOCK (Thomas J.), « Wilsonian Concepts and International Realities at the End of the War », dans Manfred F. BOEMEKE, Gerald D. FELDMAN, Elisabeth GLASER, éd., *The Treaty of Versailles : A Reassessment After 75 Years*, Washington, The German Historical Institute, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 111-130.

<sup>342</sup> BESSEL (Richard), *Germany After the First World War*, Clarendon Press, Oxford, 1993, notamment « The Demobilization of Economy », p. 91-124, qui montre comment l'Allemagne (d'un poids démographique supérieur à la France, nonobstant ses lourdes pertes) se mit non seulement à produire rapidement bien davantage de fer, de charbon et d'acier que celle-ci, mais parvint encore à réduire à néant les frais exorbitants de réparations qu'on exigeait d'elle – 132 milliards de marks-or (1921) – en organisant son insolvabilité par l'émission d'une masse délirante de marks-papier qu'elle vendit très intelligemment contre des devises sur le marché à terme, cette inflation annulant l'importance du transfert au point que l'Allemagne, qui demeurait en outre seule responsable du contrôle de son désarmement, put demander un moratoire de paiement aux alliés dès la fin de l'année 1922.

charbon de la Sarre<sup>343</sup>. Ses craintes étaient fondées : en imposant d'un coup de poing (*Faustschlag*) la conclusion du traité de Brest-Litovsk afin de pouvoir attaquer la France et l'Italie, traité qui, en l'échange de la stabilisation du front oriental et du maintien de Lénine au pouvoir, prévoyait l'annexion d'un tiers de la Russie, imposait un protectorat en Ukraine, séparait la Finlande, occupait les Pays baltes et agrandissait encore le territoire de l'allié ottoman (3 mars 1918), le *Kaiser* venait tout de même de prouver ce qu'il entendait par *Weltpolitik* : la domination pure et simple de l'Europe continentale<sup>344</sup>.

Pour espérer pouvoir contenir l'Allemagne au cours d'une prochaine guerre, la France affaiblie se savait avoir besoin de l'obliger à combattre sur deux fronts, quand la révolution russe et la dislocation de l'empire austro-hongrois n'avaient justement eu d'autre conséquence que de supprimer tout contrepoids, à l'Est, aux dites ambitions allemandes. Par ailleurs, et à supposer qu'elle l'eût souhaité, la Russie bolchévique n'aurait pu soulager ou assister militairement la France sans violer la souveraineté de la Pologne indépendante<sup>345</sup> pour l'édification de laquelle un grand pianiste devenu président du Conseil des ministres avait tant bataillé<sup>346</sup>... En un mot, dès 1923 – année d'entrée en fonctions de l'Association française

---

<sup>343</sup> KISSINGER (Henry), *Diplomatie*, Paris, Librairie Arthème-Fayard, 1996, p. 210-212.

<sup>344</sup> La Roumanie et la Bulgarie étaient alors asservies par les Empires centraux : CHERNEV (Borislav), *Twilight of Empire : The Brest-Litovsk Conference and the Remaking of East-Central Europe, 1917-1918*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 2017, notamment « Brest-Litovsk and Europe's Twentieth Century », p. 221-224.

<sup>345</sup> GERSON (Louis L.), *Woodrow Wilson and the Rebirth of Poland, 1914-1920*, New Haven [CT], Yale University Press, 1953, p. 27-28. Lord Balfour avait perçu le problème dès 1916. C'est dire autrement, pour qui pratique les parties d'échecs de ce genre, que le traité de Versailles incitait et l'Allemagne et la Russie à dépecer la Pologne, voire à s'entendre pour ce faire.

<sup>346</sup> Souvenirs d'Hugh S. GIBSON, premier ambassadeur des Etats-Unis à Varsovie, cités dans CONRAD (Doda), *Dodascalies, ma chronique du 20<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 195-196 : « La gloire de Paderewski semblait lui faire sous-estimer ses responsabilités de chef d'un gouvernement démocratique. Il négligeait la réunion du premier Parlement de Pologne, la Diète, prévue pour le mois de novembre 1918. Les élections ayant eu lieu, il eût été normal que Paderewski prit contact avec les chefs des partis pour leur expliquer ce qu'avaient été les négociations à Versailles. Une partie de l'opinion publique lui reprochait d'avoir cédé à des pressions et de n'avoir pas répondu aux attentes de certains [...]. Les mois passaient. Quelques semaines avant l'ouverture du Parlement, [on lui] proposa d'organiser des réunions à l'ambassade [américaine], où il rencontrerait ses opposants sans aucun engagement [...]. Paderewski feignit de ne pas comprendre les oppositions qui se précisaient [...]. Pour le grand jour, je vous invite à déjeuner au château, et nous irons ensemble, dans ma voiture, au palais de Sejm ! »

Pani Helena et son mari m'accueillirent au château avec leur hospitalité coutumière. Rien ne transparaissait de l'émotion particulière que la circonstance eût justifiée. Après le déjeuner, Paderewski, très détendu, se mit au piano et nous joua divinement un *Nocturne* de Chopin. Sa femme l'interrompit pour lui rappeler qu'il était temps qu'il se prépare. Au bout d'un quart d'heure, il revint en redingote et en cravate blanche, chapeau haut-de-forme et gants blancs. Il portait une serviette de maroquin qu'un groupe d'admirateurs américains lui avait offert au moment de son départ pour l'Europe. Un valet l'aïda à mettre sa légendaire pelisse et nous partîmes pour le Sejm. Nous nous quittâmes là : lui pour gagner le banc du Gouvernement ; moi, la loge des diplomates. J'observai Paderewski serrant les mains et parlant amicalement avec les uns et les autres.

Il monta calmement à la tribune, toujours avec sa serviette de maroquin sous le bras, sous des applaudissements dont la modération ne me disait rien qui vaille. Immobile, il attendait que le silence se fasse. Il fixait l'Assemblée. Posément, avec une certaine solennité, il ouvrit la serviette et en sortit le traité de Versailles, orné de ses bulles de cire, qu'il posa devant lui. Soudain, à brûle-pourpoint, d'un geste irrésistible, pointant son index vers l'assistance, il cria : *A genoux !* Sidéré, l'ensemble des députés tomba à genoux. *Ceci est le traité de Versailles, et ce n'est qu'à genoux que vous en écouterez la lecture. Aucun de vous, dans ses rêves les plus audacieux, ne pouvait imaginer qu'une Pologne indépendante*

d'expansion et d'échanges artistiques<sup>347</sup> – soit après l'échec du plan de Genève, le rendez-vous manqué de Rapallo<sup>348</sup>, la désastreuse occupation de la Ruhr<sup>349</sup>, la France abandonnée par la « perfide Albion<sup>350</sup> », minée par le problème des réparations et bientôt par la crise financière<sup>351</sup> se résolut ainsi à soutenir les états nouvellement créés d'Europe centrale et d'Europe de l'Est pour donner l'illusion qu'un tel cordon sanitaire pût efficacement « enserrer l'Aigle allemand dans ses rets ».

Or si l'on occulte cette toile de fond géopolitique, grossièrement brossée, si l'on perd de vue que l'AFEEA fut explicitement conçue comme une machine de guerre tournée contre le Reich « défait<sup>352</sup> » (de même que l'Ecole normale de musique, également fondée par Alfred

---

*sortirait de cette guerre !* Devant les députés à genoux, il donna lecture du traité de Versailles. Et ce fut le vote, unanime ». Cf. également HANOTAUX (Gabriel), « Paderewski, homme politique [1928] », dans Henryk OPIENSKI, *I. J. Paderewski, esquisse de sa vie et de son œuvre*, Lausanne, Editions Spes, 1948, p. VII-XI.

<sup>347</sup> « Association française d'expansion et d'échanges artistiques [AFEEA], reconnue d'utilité publique [décret du 16 mai 1923], fondée sous les auspices et le patronage du ministère des Affaires étrangères et du ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts [assemblées constitutive et générale du 29 mai et du 4 juillet 1922], 8 rue Montpensier » : voir les *Notes sur l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques*, Dijon, imprimerie veuve Paul-Berthier, 1923.

<sup>348</sup> BOURNAZEL (Renata), *Rapallo, naissance d'un mythe*, Paris, Armand Colin, 1974.

<sup>349</sup> ARTAUD (Denise), « A propos de l'occupation de la Ruhr », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 17, n° 1 (janvier - mars 1970), p. 1-21. JEANNESSON (Stanislas), « Pourquoi la France a-t-elle occupé la Ruhr ? », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 51 (juillet - septembre 1996), p. 56-67. WAPLER (Claire), « Montagu Norman, la Banque d'Angleterre et la question allemande de l'Armistice à l'occupation de la Ruhr (1919-1923) », *Histoire, économie et société*, n° 4 (1999), p. 681-700.

<sup>350</sup> British Official Archives, Public Record Office, Cabinet Office, CAB 23 / 29 : Minutes of Cabinet Meetings, Conference of Ministers, Cabinet Conclusions, 10 janvier 1922 : « L'Allemagne représente pour nous le pays le plus important d'Europe, non seulement en raison de nos échanges commerciaux avec elle, mais parce qu'elle est la clé de la situation en Russie. En aidant l'Allemagne, nous risquerions dans les circonstances présentes d'être accusés d'abandonner la France, mais si la France était notre alliée, cette accusation ne tiendrait pas... ». Churchill était en fait disposé à signer ce traité d'alliance que la France appelait de ses vœux, mais à la condition expresse (« si et seulement si ») « que la France révise entièrement son attitude à l'égard de l'Allemagne et accepte loyalement une politique britannique d'aide et d'amitié à l'égard de l'Allemagne », ce qui était inenvisageable pour Paris cinq ans à peine après l'armistice : voir CARSTEN (F. L.), *Britain and the Weimar Republic*, New York, Schocken Books, 1984, p. 81. La trahison de l'Angleterre (la soudaine récusation de sa doctrine diplomatique traditionnelle, son rapprochement à l'égard de l'Allemagne, son refus d'affermir la position française) explique en partie pourquoi le chef d'Etat qui allait se révéler l'architecte le plus influent de la diplomatie européenne au cours des années 1920, Gustav Stresemann, n'appartiendrait pas au camp des vainqueurs, mais à celui des vaincus.

<sup>351</sup> SCHUKER (Stephen A.), *The End of French Predominance in Europe. The Financial Crisis of 1924 and the Adoption of the Dawes Plan*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1976. La dévaluation du franc n'en a pas moins ceci « d'avantageux » qu'elle permet l'engagement à moindre coût des artistes français, qui souffrent cependant de la baisse substantielle de leurs cachets.

<sup>352</sup> Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, cote 8-JoW-1607 : Compte-rendu d'activité de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques pour l'exercice 1924, assemblée générale du 10 février 1925, p. 1 : « Buts et composition de l'Association. Article 1<sup>er</sup> : L'association dite Association française d'expansion et d'échanges artistiques, fondée en 1922, a pour but *l'expansion artistique française* et les *échanges artistiques internationaux* (musique, théâtre, arts plastiques). Sa durée est illimitée. Son siège est à Paris ». Nous soulignons.

*Id.*, allocution du président Emile Humblot [sénateur, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts et des monuments historiques], p. 12-13 : « [...] Nous savons que notre institution en est encore au tout premier stade de son évolution [...]. Nous nous voyons dans la situation du moissonneur qui devant l'immense horizon de champs fertilisables, n'a pour préparer les semailles qu'une poignée de grains dans la main. Si nous voulons que les récoltes promises soient belles, si nous voulons que notre action en faveur de *l'expansion* de l'art français rayonne à jamais vers tous les horizons, il nous faut pouvoir semer avec plus d'abondance dans de nouveaux sillons plus largement ouverts.

Cortot<sup>353</sup>), alors on ne saisit rien aux desseins profonds qui motivent la politique intellectuelle, éducative et artistique que la France, durant l'entre-deux-guerres, poursuit assidûment à Prague (où elle inaugure un lycée, un institut, monte de nombreuses expositions, expédie des toiles, des livres, des 78 tours, des partitions et développe, jusqu'aux accords de Munich, ce qui constituera son réseau d'école de l'Alliance le plus étoffé au monde<sup>354</sup>), mais aussi à Belgrade, Ljubljana, Zagreb, Sarajevo, à Varsovie, Lvov, Cracovie, à Iași, Galați, Bucarest, à Vienne, Graz et Salzbourg, à Budapest, Bratislava, Brno, Athènes aussi bien qu'à Varna, Sofia et Constantinople dans le cadre des relations bilatérales neuves qu'elle instaure en particulier sur

---

Ah !, Messieurs, *d'autres peuples* n'hésitent pas à consacrer d'immenses efforts à la pénétration intellectuelle par le livre, par les conférences, les tracts, les brochures ; par tous les moyens possibles ils s'appliquent officiellement à imposer l'œuvre de leur esprit. Il faut reconnaître que cette campagne est parfois merveilleusement menée. Un véritable budget *de guerre* lui est consacré, un budget *qui continue la guerre* et qui la continue logiquement et efficacement sur un terrain où il importe cependant au monde, à l'humanité, que nous soyons hautement vainqueurs. Veuillez donc me permettre, Mesdames et Messieurs, de vous demander, dans un *but national*, que chacun de vous [...] s'efforce de recueillir des adhésions et provoquer des donations [...]. Il faut pouvoir [...] affirmer sans cesse la supériorité, l'éclat, l'infinie variété des productions artistiques que nous avons la charge de faire mieux connaître et aimer dans le monde [...]. »

<sup>353</sup> ANSELMINI (François), *Vers une biographie d'Alfred Cortot (1877-1962) : un pianiste dans la Grande Guerre (1914-1918)*, mémoire de master 2 d'histoire, sous la direction de Benoît Marpeau, université de Caen Basse-Normandie, 2010, p. 161-193. « Ouverture de l'École normale de musique de Paris », *Le Monde musical*, octobre 1919, p. 291 : « L'École admet, sans limite d'âge, sans concours, tous les élèves Français, alliés ou neutres [*sic*]. Approuvée par M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts. Enseignement musical complet pour la formation des compositeurs, virtuoses, exécutants, artistes lyriques et professeurs, à l'usage des étrangers afin qu'ils n'aillent pas dans les conservatoires d'Allemagne et d'Autriche, et des Français ne remplissant pas les conditions voulues pour entrer au Conservatoire » ; MANGEOT (Auguste), « Motifs pour lesquels l'ENM institua les Cours d'interprétation », *Le Monde musical*, juillet 1921, p. 211-212 : « Conformément à son plan approuvé par M. Lafferre, ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, en 1919, l'École normale a voulu que les étrangers *ne fussent pas tributaires de l'Allemagne* pour l'enseignement de la musique et cela, non par chauvinisme, mais parce que nous avions la conviction que nous possédions en France des maîtres qui n'avaient rien à envier aux plus réputés d'Outre Rhin et que nos méthodes d'enseignement étaient moins opprimantes que les méthodes allemandes. Pour cela, il suffisait de sélectionner nos forces éducatives, de les réunir et de les mettre pratiquement à la portée de ceux qui les réclament. Telle fut l'œuvre dont la réalisation commença au mois d'octobre 1919, et dont le développement continue. Ce développement devrait se faire, si l'on peut dire, en surface et en hauteur. En surface, c'est-à-dire par un accroissement du nombre des élèves ; en hauteur, c'est-à-dire par une qualité d'enseignement toujours plus élevée. C'est à la faveur de la comparaison qui se fera entre les résultats de l'enseignement français et ceux des conservatoire allemands – écrivions nous à Monsieur le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts le 1<sup>er</sup> octobre 1918 – que s'affirmera notre influence à l'étranger et que s'y propageront nos œuvres et nos artistes. Pour atteindre ce but, rien ne pourrait être plus utile que de créer en France 'L'École des Maîtres', ce que les Allemands appellent les *Meisterschule*. Nous possédons les plus grands. Affirmation chauvine ? Non ».

<sup>354</sup> Entre 1922 et 1938, la fédération des sections de l'Alliance française en Tchécoslovaquie publie une *Revue française de Prague*, sous la direction de Daniel Essertier. Mais l'on n'aura garde d'oublier qu'à Prague comme ailleurs, la diplomatie, intellectuelle, artistique ou non, vient généralement soutenir des objectifs nationaux d'une autre nature. La France reconnaît l'indépendance de la Tchécoslovaquie le 30 juillet 1918, or par l'intermédiaire d'Eugène Schneider et des usines du Creusot (qui s'associent à la Banque de l'Union parisienne), elle s'empare aussitôt des industries d'armement Škoda, de la firme Berg und Hütten, de mines et de forges situées dans le bassin de Teschen en même temps qu'elle contribue à l'expulsion des capitaux autrichiens en prenant le contrôle, par exemple, de la Banque générale de crédit hongrois avec l'assentiment d'Edvard Beneš, qui se rend à Paris au printemps 1919. BEAUD (Claude), « Une multinationale française au lendemain de la Première Guerre mondiale : Schneider et l'Union européenne industrielle et financière », *Histoire, économie, société*, n° 2-4 (1983), p. 625-645. D'ANGIO (Agnès), « Schneider et Cie face aux risques géopolitiques en Europe centrale et orientale », *Les cahiers Irice*, n° 6 (2010 / 2), p. 35-59. EFMERTOVA (Marcela), MIKES (Jean), « La part des capitaux français dans les sociétés électrotechniques tchécoslovaques durant l'entre-deux-guerres et au début de la Guerre froide », dans Alain BELTRAN, Léonard LABORIE, Pierre LANTHIER, Stéphane LE GALLIC, eds., *Mondes électriques : créations, circulations, tensions, transitions*, Bruxelles, Berne, Berlin, New York, Oxford, Peter Lang AG, 2016, p. 181-200.

la base des traités du Petit Trianon, de Sèvres et de Saint-Germain-en-Laye<sup>355</sup>, puis dont elle tire profit dans le cadre de la Petite entente, qu'elle encourage en vertu de la même logique anti-teutonne de protection et d'encerclement (1921-1938<sup>356</sup>). Et par « politique volontariste française », nous ne désignons rien d'autre, en définitive (fascinante imbrication des échelles), que les concerts de propagande et d'influence, d'expansion et d'échanges qu'Alfred Cortot, Lazare-Lévy, Henri Gil-Marchex, Marcel Ciampi, Lucie Caffaret, Jane Mortier<sup>357</sup>, Robert Casadesus, Yves Nat, Robert Lortat, Denise Molié, Blanche Selva, Jeanne-Marie Darré, Madeleine de Valmalète<sup>358</sup>, plus tard Yvonne Lefébure<sup>359</sup>, que bien d'autres encore, s'il fallait se limiter au piano, donnent au bénéficiaire ou à l'instigation du Quai d'Orsay dans cette grande *Mitteleuropa* qu'il s'agit obstinément de charmer, de conquérir, de soustraire une fois pour toutes à l'emprise culturelle allemande<sup>360</sup>.

En somme, loin d'être un espace scénique neutre, l'espace géographique européen dans lequel nos artistes se meuvent jusqu'en 1940 est un espace polarisé<sup>361</sup>. Des lignes de faille le lézardent, le fracturent, le morcellent : la « culture » n'y tient nullement lieu de simple délasserment cérébral. Quiconque ferait abstraction de sa dimension socio-historique est,

---

<sup>355</sup> Conclut respectivement le 4 juin 1920, le 10 août 1920 et le 10 septembre 1919 (mais entré en application le 16 juillet 1920). Signé par le sultan Mehmed, le traité de Sèvres n'a jamais été ratifié par le Parlement ottoman.

<sup>356</sup> Fondée le 14 août 1920, puis consolidée par une série d'accords bilatéraux (23 avril, 7 juin 1921 et 31 août 1922 ; Charles I<sup>er</sup> d'Autriche ayant échoué à reconquérir la couronne hongroise, en mars et en octobre 1921), la Petite entente rassemble la Tchécoslovaquie, la Roumanie, la Bulgarie et le Royaume des Serbes, Croates et Slovènes, nommé Royaume yougoslave à compter de 1929. Les accords de Locarno (16 octobre 1925) scellent une alliance militaire entre la France et la Tchécoslovaquie, que renforcent les alliances militaires franco-roumaines et franco-« yougoslaves » de juin et de novembre 1926. FEJTO (François), « La Petite entente, la France et Beneš », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 29 (janvier-mars 1991), p. 11-16.

<sup>357</sup> « Tournée de propagande française [à Prague et en Europe centrale] », *Le Courrier musical*, 15 janvier 1923, p. 39, illustré d'un « Croquis de Raoul Dufy pris à l'ambassade de France, à Vienne, lors d'une audition d'œuvres françaises par Mme Jane Mortier ».

<sup>358</sup> Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, cote 8-JoW-1607 : Comptes-rendus d'activité de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques, assemblées générales des 10 février 1925 et du 10 mars 1926, Paris, Les Ateliers d'art graphique du *Matin* ; des 16 mars 1927, 27 décembre 1928, 29 avril 1929, 15 avril 1930, 7 mai 1934 et 21 mai 1935, Paris, Imprimerie de Vaugirard.

<sup>359</sup> Médiathèque Gustav-Mahler (Paris), fonds Yvonne Lefébure, « Programmes » (1908-1984), étui n° 9 : Prague, Institut français : 11 et 12 février 1937, MOZART, *Fantaisie* en ré mineur K. 397. BACH, *Toccatte et fugue* en ré mineur BWV 565. SCHUMANN, *Dauidsbündertänze*. CHOPIN, *Scherzo* n° 2 en si bémol majeur. RAVEL, « Menuet », « Rigaudon » (du *Tombeau de Couperin*). M. EMMANUEL, *Sonatine* n° 2. DEBUSSY, *La fille aux cheveux de lin*, *La terrasse des audiences du clair de lune*, « Mouvement » (des *Images*, I<sup>er</sup> livre), *Général Lavine-eccentric*. ROUSSEL, deux *Pièces* extraites de l'op. 49. POULENC, *Toccatte*. Yvonne Lefébure rejoue à Prague (Bibliothèque centrale) le 25 avril 1938.

<sup>360</sup> Pour illustrer non plus le volet de « l'expansion », mais celui des « échanges » de cette diplomatie culturelle que la France mène en Europe centrale, signalons notamment que l'AFEEA programme en 1925, au Théâtre des Champs-Élysées, des représentations de l'Opéra de Vienne (sous la direction de Franz Schalk), des festivals de musique tchèque (sous la baguette de Václav Talich) et de musique roumaine (en présence du roi de Roumanie, avec la participation de Georges Enesco, Marcel Mihalovici, Stan Golestan, George Georgescu, direction François Ruhlmann). En 1928, sous le patronage du cardinal-archevêque de Paris, l'Association envoie Gabriel Pierné, des Concerts-Colonne, diriger le *Requiem* de Berlioz en la cathédrale Saint-Etienne de Vienne.

<sup>361</sup> De même que la presse nationale, de *L'Action française* à *L'Humanité*, est alors une presse d'opinion et de courants de pensée autant que d'analyse et d'information.

aujourd'hui comme hier, incapable de saisir la portée réelle et la subtilité de cette affiche de projection et de coopération musicales que la Philharmonie hongroise, par exemple, propose le 17 février 1930 : Marcelle Meyer, « de Paris », y joue la *Burlesque* de Richard Strauss sous la direction du compositeur, qui ouvre le programme avec *Ainsi parla Zarathoustra*, le referme avec *Don Juan* et dirige également Rosette Anday dans une sélection de ses *lieder*. Pour l'occasion, la maison Pleyel envoie l'un de ses grand queue de concert à Budapest, chez son dépositaire Albert Kohn<sup>362</sup>. Or en étant la soliste du plus prestigieux des maîtres allemands dans l'une des anciennes capitales des Habsbourg, la pianiste « de Paris » n'entend nullement suggérer la prétendue supériorité de l'art germanique sur l'art gaulois par l'allégorique soumission d'une interprète française à un compositeur allemand – tout au contraire. En inscrivant son nom sur des programmes rédigés non plus en allemand, mais en hongrois, en partageant la scène avec une chanteuse magyare, en ne jouant pas sur un piano viennois de Bösendorfer (ni même sur un Bechstein berlinois), en s'appropriant surtout une pièce emblématique du répertoire concertant allemand qu'elle défend, de surcroît, sous la baguette de son créateur, c'est-à-dire qu'elle impose avec une imparable légitimité, Marcelle Meyer, au sens guerrier du terme, fait ici « front » avec panache : elle affirme résolument des prérogatives artistico-politiques, elle « tient tête aux Boches », et ce d'autant que l'étape de Budapest s'insère pour elle dans un agenda de propagande conséquent. Un mois plus tôt (19 janvier 1930), la « célèbre pianiste parisienne » a d'ailleurs déjà donné la *Burlesque* à Bucarest, mais après une page emblématique de la littérature française : les *Variations symphoniques* de César Franck (qui ne sont pas des variations, remarquait Saint-Saëns)<sup>363</sup>.

---

<sup>362</sup> Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Fonds Montpensier, archives de l'Association française d'expansion, d'échanges et d'action artistique à l'étranger, France, virtuoses, « Meyer, Marcelle » : *Richard Strauss Fest, Hétfőn 1930, Február Hó 17-en, esti 8 órákor : a fővárosi vigadó termeiben. Dr. STRAUSS Richard, szerzői hangversenye, a Filharmoniai társaság teljes zenekarával. Közreműködnek : ANDAY Piroska (a bécsi állami operaház művésznője), és MEYER Marcelle (zongoraművész, PARIS)*. Gloire de l'Opéra hongrois, la mezzo-soprano Piroska, dite Rosette Anday (1899-1977) fit ses débuts à l'Opéra d'Etat de Vienne le 23 septembre 1921, sous la direction de Franz Schalk, dans le rôle de *Carmen*.

<sup>363</sup> Fonds Montpensier, France, virtuoses, « Meyer, Marcelle », *op. cit.* : *Fundația culturală Regele Mihai, Duminică 19 Ianuarie 1930, orele 11 a. m., Primul concert simfonic, dirijat de George Georgescu cu concursul celebrei pianiste Marcelle Meyer (Paris)*. L'affiche prévoyait l'exécution du *Concerto grosso* en ré mineur d'Haendel transcrit par Reger, des *Variations symphoniques* de César Franck, de la *Burlesque* de Strauss et de la *4<sup>e</sup> Symphonie* de Schumann. A Constantinople, Marcelle Meyer est appelée « la brillante pianiste parisienne ». La tournée qu'elle mène au cours de cette seule saison suit un parcours balisé qui la voit se produire à Bruxelles, La Haye, Scheveningen (sous la baguette de Carl Schuricht), Haarlem [Rameau, Couperin, Chopin, Ravel, Debussy, Chabrier], Amsterdam, au *Gürzenich* de Cologne (direction Hermann Abendroth), à Prague (dir. Václav Talich), Salzbourg (dir. Franz Schalk), Vienne, Budapest, Bucarest, Constantinople [Bach, Schubert, Chopin ; Debussy, Ravel, Chabrier ; Granados, Falla, Liszt, « Nouveau piano de concert Pleyel de la maison Edouard Daküs, Matbaasi, Galata], à Ankara, au Caire, à Alexandrie, Beyrouth et Athènes (dir. Dimitri Mitropoulos). Dresser la cartographie des tournées de concerts, des manifestations artistiques que l'AFEEA parraine, subventionne ou autorise en Europe revient donc à cerner les limites physiques du rayonnement de la France, de Gibraltar à Iskenderun, de Port-Saïd à Venise, de Syrte à Syracuse.



Interrogé un an plus tard, pour un grand quotidien du soir, par la journaliste Chamine (pseudonyme de Geneviève Dunais, envoyée spéciale et correspondante de guerre<sup>364</sup>, déjà citée dans notre introduction), Henri Gil-Marchex, qui s'est rendu dans l'archipel *après* que les troupes impériales japonaises ont envahi la Chine et n'a pas hésité à jouer à « Moukden » sous un drapeau blanc, dévoile les buts véritables de son troisième voyage en Asie avec une franchise rare, et certes davantage de clarté qu'une Marcelle Meyer dont les tournées, aux motivations si peu apparentes, se déroberont toujours à la compréhension des mélomanes actuels :

« Avant la guerre, [me] dit Gil-Marchex [la Première Guerre mondiale], seuls les produits germaniques étaient connus au Japon, la musique comme les appareils scientifiques, les jouets comme les livres. La culture japonaise était copiée sur la culture allemande : *la plus forte des nations européennes* émerveillait la nation jaune<sup>365</sup> [...].

Quoiqu'il en soit, et sans chauvinisme, le Japon avait fait erreur. Pour réduire cet exposé à la musique [...], les rêves surhumains, les langueurs extatiques, les farouches excentricités de la musique allemande<sup>366</sup> ne conviennent pas à ce clair esprit, tissé de précision et de minutie, des Japonais. La musique italienne, avec ses roucoulaudes et ses

---

Les musiciens français jouent de nouveau en Allemagne depuis qu'Alfred Cortot s'est produit à l'Exposition internationale de musique de Francfort sous la baguette de Philippe Gaubert et en duo avec Jacques Thibaud (11 juin 1927 - 10 juillet 1927). En 1928, après plus d'un an de préparation, Henri Gil-Marchex fraie un chemin plus ambitieux en donnant trois récitals de musique française à Berlin, les 19, 24 et 30 novembre 1928 : « *Bechsteinsaal, 3 Klavier-Abende unter dem Protektorat der Association française d'expansion et d'échanges artistiques, Paris, Die Hauptwerke der französischen Klavier-Musik* : Saint-Saëns, Chabrier, Fauré, Franck, d'Indy, Satie, Debussy, Ravel, Dukas, Séverac, Roussel, Schmitt, Poulenc, Milhaud, Ibert » [*Führer durch die Konzertsäle Berlins, Heft 11* (26 novembre - 9 décembre 1928), p. 5-6]. « C'est la première fois depuis la guerre qu'une manifestation de cette importance, pour un virtuose, a lieu en Allemagne », commente *Comœdia* (2 novembre 1928, p. 2). L'événement est très froidement accueilli : *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 30 novembre 1928 : « Les trois concerts de propagande de musique française annoncés avec prétention par le pianiste Gil-Marchex nous semblent, quant à leur but, parfaitement inutiles. Il n'existe pas de littérature pianistique française qui puisse se mesurer avec nos sonates ». *Germania*, n° 599, 27 décembre 1928 : « Gil-Marchex se présente sous l'égide d'une *Société d'expansion* (dont nous nous passerions bien, étant donné la quantité d'art français que nous devons absorber), avec trois récitals consacrés aux 'monuments' de la musique française pour piano. Nous en connaissions déjà la majeure partie. Ce que l'on ignorait valait à peine la présentation ».

Cf. également Karl WESTMEYER, *Berliner Tagblatt*, 1<sup>er</sup> décembre 1928 ; Hugo RASCH, *Allgemeine Musikzeitung*, 30 décembre 1928 : « Ravel laisse déjà deviner son insignifiance ultérieure [...]. César Franck [...] s'est égaré parmi les Français [...]. Celui qui, de nous autres Allemands, n'a pas pris conscience, en écoutant cette musique, de la loi des différences nationales, aura peu profité de la soirée : ce que nous attendons de la littérature pianistique est bien différent de ce qu'en attendent les Français, et d'autre part ce qui nous plaît à nous ne saurait toujours être de leur goût » ; *Allgemeine Musikzeitung*, 14 décembre 1928 : « La dernière séance de l'imposante manifestation du pianiste français Henri Gil-Marchex, qui ne s'attachait qu'à faire ressortir l'élément *impressionniste*, m'a paru terriblement fastidieuse : abstraction faite de l'uniformité fatigante de ce genre de musique, Henri Gil-Marchex, au contraire d'un Walter Gieseking, ne possède par un jeu assez coloré pour transformer en jouissance artistique l'exécution d'une douzaine de *Préludes* de Debussy » ; *Berliner Borsenzeitung*, 23 novembre 1928 ; *Die Welt am Abend*, 27 décembre 1928, etc.

<sup>364</sup> Auteur de *Vent jaune* (Paris, Presses de la Cité, 1945), dont l'action est située à Pékin en 1931. Dans sa *Suite française* (deux volumes, 1946-1952), Chamine raconte la conjuration d'Alger, la mort de l'amiral Darlan, le complot royaliste d'Henri d'Astier.

<sup>365</sup> Nous soulignons. En 1931 comme en 2021, le lecteur conviendra de l'audace du propos, sinon du tragique de l'aveu pour un Français de ce temps.

<sup>366</sup> Du wagnérisme, pense visiblement Gil-Marchex sans le dire.

contre-uts et ses points d'orgue les fait se pâmer de rire, et on dut interrompre la représentation de *Butterfly* par une artiste italienne. Il faut dire qu'elle avait disposé l'*obi*, ceinture et nœud, des Japonaises, de la façon réservée aux courtisanes, et la salle entière, tandis qu'elle chantait la mer calmée, poussait des éclats de rire déchirants. Au dernier *Je crois*, sur si bémol aigu, on dut évacuer la salle...<sup>367</sup>

C'est pour sa retenue, son émotion mesurée, son esprit, sa sensibilité aux détails concrets de la vie que la musique française, ancienne et moderne, convient aux Japonais<sup>368</sup>. Ce qui leur plaît, c'est son côté bibelot<sup>369</sup> : nos vieilles compositions de Lully, Rameau, Couperin – bourrée des *Niais de Sologne*, *Les Barricades mystérieuses*, *Le Bavolet flottant*, *Le Coucou*<sup>370</sup> – par leur titre et leur rythme, rappellent aux Japonais les desseins d'Hokusai et d'Hiroshige. Plus près de nous, leurs favoris sont Ravel et Debussy, toujours pour les mêmes raisons. *Poissons d'or*, *La Cathédrale engloutie*, *Reflets dans l'eau*, *Laideronnette impératrice des pagodes*, autant de titres qui les sensibilisent sur notre musique et la leur font aimer<sup>371</sup>.

[...] Malheureusement, il existe une autre musique [au Japon]. L'Amérique sévit, à Tokio, au *music-hall*. [...]. [Mais] l'exemple américain ne saurait convenir au peuple nippon qui par sa formation, son évolution, son esprit minutieux et précis, est infiniment plus évolué, et dans un sens différent, de ce qu'il imite.

La Mer intérieure [de Seto] est sœur de notre Méditerranée [...] <sup>372</sup>. La musique a une place si importante dans la vie japonaise que notre propagande musicale y est le véhicule d'infiniment d'idées, de formes, de valeurs, que le monde doit connaître et conserver. Le génie gréco-latin, qui dédaigne les frontières religieuses, puisqu'il ignore les dieux pour magnifier l'Homme, a une civilisation assimilable par tous les peuples de la terre, à condition qu'ils aient un esprit assez net, une santé spirituelle et morale assez forte, de l'ordre individuel et social. Ses données peuvent paraître menues. Mais c'est un peu de gain véritable sur le chaos originel, une petite poignée de sagesse et d'intelligence à opposer aux dieux informes<sup>373</sup> ».

---

<sup>367</sup> Invérifiable, apocryphe ou non (comme celle, contée plus haut, du mariage « wagnérien » du prince de Surakarta), l'anecdote ressortit moins à la pratique musicale ou au goût du public japonais qu'elle ne trahit un message, une vision des rapports de force et de hiérarchie vis-à-vis d'Etats antagonistes ou alliés.

<sup>368</sup> Ainsi s'exprime l'arrière-arrière-arrière-arrière-petit-fils de Diderot.

<sup>369</sup> Expression typiquement ravélienne, saisissante de la part d'un familier du Belvédère de Montfort-l'Amaury.

<sup>370</sup> De Louis-Claude Daquin, et non pas de Lully. Tirée du livre de *Pièces de clavecin* offertes à Mlle de Soubise, (1735), cette célèbre page imitative fut popularisée, avant que leurs confrères et descendants ne s'en emparent à leur tour, par plusieurs disciples de Louis Diémer dont elle était l'un des morceaux fétiches. Edouard Risler, Victor Staub, Lazare-Lévy, Gil-Marchex (aussi bien que Sergeï Rachmaninov ou Benno Moiseiwitsch) l'ont enregistrée.

<sup>371</sup> « La leur font aimer » indépendamment de la musique elle-même, de ses effets de couleur, d'orchestration (cloches, gongs et gamelan) ou de l'emploi de la gamme par tons ? Inconcevable dans l'esprit du compositeur Gil-Marchex, cette réduction simpliste du langage musical à un prétexte littéraire paraît être destinée par l'auteur de l'article aux amateurs de *L'Intran*. Chamine, au reste, transcrit « mer calmée » sans guillemets : visiblement peu mélomane, elle ne saisit pas la citation.

<sup>372</sup> Contorsion osée, annonciatrice de l'argument final, de nature politique.

<sup>373</sup> CHAMINE, « L'art français en Extrême-Orient. Un ambassadeur de la musique à Tokio », *L'Intransigeant*, 24 novembre 1931, p. 7. Dix jours après la clôture de l'Exposition coloniale (6 mai - 15 novembre 1931), dont il parle encore et dont il rendit abondamment compte, le journal aux prises de position si marquées titre à la une : *La guerre en Mandchourie. Comment les Japonais ont pris Tsitsikar* « sans tirer un coup de feu » [sic].

Bien que happés au vol et transcrits à la hâte par une plume peu consciencieuse, ces propos qui ne communiquent rien du style impeccable et de la hauteur de vues par lesquels l'essayiste Gil-Marchex se signale habituellement dans la *Revue de musicologie* ne sont pas ceux d'un artiste *lambda*, ni même ceux d'un artiste « engagé », mais la profession de foi d'un émissaire au service du régime, sûr de la vocation civilisatrice de la France, sinon de l'entière culture gréco-latine : en voici la formulation publique, qui n'échappera pas à qui sait lire. Au plan diplomatique, celle-ci s'exprime plutôt en ces termes, dans le secret des chancelleries :

« Monsieur le ministre,

M. Gil-Marchex, qui est depuis deux mois au Japon, a donné plusieurs concerts de propagande, conformément aux engagements qu'il avait pris au moment où il avait sollicité son admission comme pensionnaire à la Maison franco-japonaise. Le succès obtenu par notre compatriote a été, cette fois-ci, beaucoup plus décisif qu'au printemps dernier.

La personnalité et le talent de M. Gil-Marchex, qui est déjà venu trois fois en Extrême-Orient, sont connus et appréciés de tous les milieux musicaux japonais, même de ceux qui, jusqu'à ces derniers temps, s'étaient montrés le moins favorables aux tendances et aux méthodes de notre Ecole moderne. Le directeur du conservatoire d'Ueno, notamment, après avoir hésité à accueillir l'offre que lui avait faite M. Gil-Marchex, s'est ravisé et a mis à notre disposition la grande salle de son établissement où plusieurs centaines de jeunes musiciens ont pu entendre les chefs-d'œuvre des maîtres français. Cette manifestation a considérablement amélioré nos relations avec le conservatoire, où M. Gil-Marchex pense pouvoir donner quelques cours d'interprétation.

A l'université Keio, le succès de notre concert de propagande n'a pas été moins vif : 1 500 étudiants étaient présents à cette soirée. L'organisation de la séance avait été cette fois un peu différente : sur l'initiative du recteur, M. Hayashi, un droit d'entrée, d'ailleurs minime, avait été prévu et la somme ainsi recueillie a été affectée à la caisse de la Société pour le développement des études françaises à Keio. En province enfin, M. Gil-Marchex s'est fait entendre à Sendai, à Osaka, à Kyoto ; il a été reçu partout avec beaucoup d'empressement.

Chez un peuple qui a le souci de faire honneur à ses traditions artistiques et l'ambition d'égaliser les nations occidentales en s'assimilant leurs formules, il n'est pas indifférent de montrer que si, dans le domaine de la musique, les Allemands ont su pendant les vingt ou trente dernières années imposer ici leurs conceptions, ils n'ont néanmoins pas été, en Europe, les seuls créateurs ou les seuls maîtres, et que la France a produit, elle aussi, une école originale dont les Japonais auraient tout intérêt à connaître les chefs-d'œuvre et

à suivre les enseignements.

D. de Martel  
Tokio, 8 décembre 1931<sup>374</sup> »

Nous regrettons de devoir évoquer en si peu de phrases le fonctionnement d'ensemble de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques, puisqu'il faudrait pouvoir, au sein d'une autre thèse, détailler son organigramme, présenter ses dirigeants, décrire ses cellules constitutives, ses protocoles d'action collective, les ramifications poussées jusque dans les replis de la société civile<sup>375</sup> qui fondaient sa spécificité d'agence de propagande diplomatique nationale<sup>376</sup>. Mais en 1950, aux lendemains d'une autre guerre mondiale, son exemple est vivace, sa structure s'est maintenue : ce n'est pas sans raisons, sans précédents, sans héritage, que les Affaires étrangères décident de réactiver leurs liens avec le Japon par le truchement d'une opération de nature artistique. Dans la mesure où ce que l'on nomme « l'hégémonie symbolique » pèse parfois autant, sinon plus, dans la balance des pouvoirs, que les discriminants classiques – le taux de croissance économique, la démographie, le nombre de divisions – la diplomatie bilatérale a également ceci d'avantageux qu'elle crée ou entretient l'illusion de puissance : dans le contexte que nous avons dit, elle permet à la France de hausser sa voix à un niveau de dialogue sans rapport avec son poids véritable dans la zone Pacifique<sup>377</sup>.

Si les tournées de Lazare-Lévy, qui ne sont pas organisées par l'Action artistique, mais un échelon plus haut, directement par le Quai d'Orsay, s'inscrivent ainsi dans la continuité d'une pratique, d'une philosophie de la projection nationale, et répondent à des objectifs géopolitiques énoncés de longue date, il reste que celles-ci sont réalisées *quasiment en dehors*

---

<sup>374</sup> Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Fonds Montpensier, archives de l'Association française d'expansion, d'échanges et d'action artistique à l'étranger, France, virtuoses, « Gil-Marchex, Henri » : « Lettre de S. E. le comte Damien de Martel (1878-1940) », ancien ministre plénipotentiaire à Pékin, fondateur de la Légation française à Riga (1921), ambassadeur de France au Japon (1929-1933), futur haut-commissaire de France au Levant, « à S. E. Monsieur Aristide Briand, ministre des Affaires étrangères », n. p.

<sup>375</sup> La presse généraliste et spécialisée, nationale et internationale, la critique musicale, les salles et les agences de concert, les compagnies de transport ferroviaires, maritimes, aériennes et automobiles, les pensions, les hôtels, les restaurants, les cafés, les douanes, les assurances, etc.

<sup>376</sup> Pour méritoire qu'elle soit, la seule présentation existante de son rôle relève de la conférence transcrite plutôt que de l'étude rigoureuse : PINIAU (Bernard), BELLIDO (Tio Ramón), *L'action artistique de la France dans le monde. Histoire de l'Association française d'action artistique de 1922 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1998.

<sup>377</sup> La pratique diplomatique du général de Gaulle en fut « l'illustration paradigmatique » : en privilégiant à outrance le dialogue et la négociation de type bilatéral cependant qu'il ne cessait de minimiser l'importance des organisations internationales, de Gaulle parvint certes à contester l'ordre bipolaire sans heurter de front ni l'Amérique ni la Russie soviétique. Il fit accroître que la France (la « seule France, la vraie France, la France éternelle ») s'entretenait encore d'égal à égal avec les puissances en dépit de son déclassement indubitable sur la scène mondiale : il n'est que de rappeler la manière dont il compensa l'échec du plan Fouchet par la préparation du traité franco-allemand. VERNANT (Jacques), « Le général de Gaulle et la politique extérieure », *Politique étrangère*, n° 6 (1970), p. 619-629.

*de tout cadre juridique...* pour la raison surprenante que « Le cadre général des échanges culturels franco-japonais est constitué par l'Accord culturel franco-japonais signé à Tokio en mai 1953, qui forme la base des échanges culturels actifs au niveau gouvernemental aussi bien que privé<sup>378</sup> » – c'est là l'originalité, la caractéristique foncières de la mission pédagogique et musicale que le pianiste français conduit en Extrême-Orient, laquelle ne procède en aucun cas, rappelons-le, d'une initiative ou d'un calcul capitalistique privés.

En octobre 1950, lorsque Lazare-Lévy pose le pied pour la première fois sur le sol japonais, aucun accord, aucun traité, aucune convention ne régit donc la marche des relations culturelles entre la République française et l'Empire nippon. Plus incroyable encore, cinq années après la Conférence de Potsdam, cinq ans après la reddition totale des forces armées du Japon, des relations diplomatiques normales n'ont toujours pas été rétablies entre les anciens ennemis. D'après les textes, pendant la gouvernance américaine, sous le régime d'occupation administratif et politico-militaire transitoire du pays, les intérêts français au Japon sont officiellement représentés par une « Mission française de liaison auprès du Commandement supérieur allié en Extrême-Orient » : Maurice Dejean (1899-1982), qui agit néanmoins en qualité de ministre plénipotentiaire, vient de relever le général Zinovi Pechkoff (1884-1966) à sa tête. Au sens fort du mot, « l'ambassade » de France au Japon ne sera ainsi réinstallée qu'au moment où l'archipel recouvrira son indépendance, soit au printemps 1952<sup>379</sup>. En 1950, il n'existe pas d'attaché, de conseiller culturel ou de référent qui soit susceptible de tenir le rôle, si l'on ose dire, de courroie de transmission entre le chef de la légation française à Tokyo et le musicien, cet agent mandaté que le ministère des Affaires étrangères a dépêché sur place sans que son itinéraire ait été reconnu ni emprunté par un quelconque devancier. Près de quinze ans avant l'entrée en vigueur de la Convention de Vienne (avril 1964), l'ambassadeur Lazare-Lévy ne dispose pas non plus des garanties qu'exige la tâche qui lui a été confiée. Lorsqu'il retourne au Japon en septembre 1953 (précisément pour en incarner les dispositions), ledit décret portant publication de l'accord culturel franco-japonais n'a même pas encore paru au *Journal officiel* !

En bref, les piliers sur lesquels reposent ses voyages à l'autre extrémité de la terre sont fragiles. Le cadre institutionnel de cette diplomatie culturelle est mal défini. En ce sens, les deux tournées de concerts et d'enseignement de Lazare-Lévy s'imposent comme des tournées audacieuses et pionnières : datées, voire désuètes quant à la forme, elles sont remarquablement

---

<sup>378</sup> « Décret n°53-991 du 30 septembre 1953 portant publication de l'accord culturel entre la France et le Japon signé à Tokio le 12 mai 1953 », *Journal officiel de la République française*, 6 octobre 1953, p. 8752-8753. Lazare-Lévy retourne au Japon le 14 septembre 1953.

<sup>379</sup> Archives diplomatiques du ministère des Affaires étrangères [Nantes], 697 PO / 3 / 1-45, « Mission militaire française au Japon », série n° 3.

ambitieuses sur le fond, puisqu'elles se proposent de jeter un pont avec une civilisation lointaine dans un contexte difficile, de (re)créer une relation bilatérale avec un Etat sous tutelle en l'absence de dispositions réglementaires ou légales – et par l'intermédiaire d'un seul homme, d'un envoyé de bonne volonté, propagateur zélé du message national. A la lumière des faits que nous exposons, il y aurait d'ailleurs lieu d'interroger plus avant l'aspect juridico-diplomatique de cette collaboration quelque peu « improvisée », essentiellement politique, qui unit soudain Paris à « Tokio » : pour autant que nous puissions en convenir, les missions que Lazare-Lévy entreprend au Japon sembleraient procéder d'un contrat synallagmatique imparfait au sens où l'entend notre code civil, dans la mesure où elles présentent le caractère et les signes extérieurs d'un engagement unilatéral (celui d'une projection pure), tandis que leur exécution aura nécessairement généré des obligations réciproques. Pour réussir en 1950 autant qu'en 1953, l'ambassadeur Lazare-Lévy ne peut en effet s'appuyer que sur les succursales officielles que la diplomatie française déploie traditionnellement à l'étranger, cependant qu'à des milliers de kilomètres de la métropole, et en l'absence d'une bureaucratie compétente mobilisée dans ce but, l'aspect logistique, pratique, voire directement financier de toute l'entreprise ne saurait être pris en charge par d'autres organismes que par des organismes autochtones, ce qui suppose qu'un transfert minimal de compétences, qu'une délégation de responsabilités soient opérés en amont, autorisés en confiance depuis l'Europe vers l'Asie.

Or en l'occurrence, les seuls relais avec lesquels la France peut alors compter au Japon pour monter une campagne d'influence intellectuelle et de propagande artistique sont les établissements que l'ambassadeur Paul Claudel y a fondés un quart-de-siècle plus tôt, à savoir : la Maison franco-japonaise de Tokyo et l'Institut franco-japonais du Kansai à Kyoto, auxquels s'est ajouté l'Institut français de Tokyo en 1952. En 1950 autant qu'en 1953, ces ressorts devaient se révéler inadaptés ou insuffisants, qui imposèrent de recourir à un partenariat inédit. Aussi en examinerons-nous attentivement, puisque cette synthèse manquait, l'histoire, les statuts, la philosophie, la finalité.



### III. Les cadres d'action

#### A) Cadres publics et institutionnels

##### 1- La Maison franco-japonaise de Tokyo

Organe de « rapprochement entre les peuples », « établissement bilatéral dirigé par des Français et des Japonais<sup>380</sup> », cette institution rêvée dès avant l'armistice de 1918 par Eugène Regnault<sup>381</sup>, qui dut son impulsion décisive à l'ambassadeur Paul Claudel autant qu'à l'homme d'affaires Eiichi Shibusawa, fut inaugurée le 14 décembre 1924, au Club des industriels de la capitale, en présence de Son Altesse Impériale le prince Kan-in, du Premier ministre Kiyoura Keigo, du maître du Conseil privé de l'empereur Yoshihito, du chef de la chancellerie et du ministre de l'Education publique – alors même que son comité de direction n'avait pas été constitué, que ses structures internes et son mode d'organisation demeuraient flous et qu'aucun

---

<sup>380</sup> DIOLEZ (Albert), « Une institution de rapprochement intellectuel : la Maison franco-japonaise de 1924 à 1939 », *Bulletin de l'Institut Pierre-Renouvin*, n° 47 (2018 / 1), p. 73-82. Dans la lignée de son mémoire de master 2 (dir. Pierre Singaravélou, université Paris-1, Panthéon-Sorbonne, 2017), bien qu'au mépris de la bibliographie faisant autorité sur le sujet (les travaux, notamment, de Shinobu Chûjo, Michel Wasserman et Jean-François Graziani, non cités), A. Diolez croit ici « combler un vide » en « questionnant la nature du rapprochement culturel entre la France et le Japon » *en dehors* du champs d'analyse de « l'histoire institutionnelle » dont il prétend vouloir « éviter l'écueil »... cependant même que « les archives de la Maison franco-japonaise, de l'administration [du Quai d'Orsay] et des institutions orientalistes sont bien évidemment [sic] [sa] première source ». Quoiqu'il en soit, le resserrement de sa focale « sur les individus » (autrement dit sur les « Japonais francophiles » et les « universitaires passeurs », c'est-à-dire sur la langue et la francophonie, mais non pas sur Claudel et sa mission ministérielle) le conduit à négliger cruellement les enjeux de macro-échelle d'ordre diplomatique, géostratégique, économique et industriel qui s'attachèrent en fait dès l'abord à la fondation de la Maison : nous visons en particulier la question du contentieux fiscal indochinois ainsi que les ventes d'armes, de canons et de matériel aérien que la France, cinq mois avant l'ouverture de son antenne à Tokyo, réalisa par l'entremise de son nouvel ambassadeur dans un contexte d'expansion anti-germanique qui ne saurait se restreindre au seul terrain culturel ou linguistique, pas plus en Asie que sur le vieux continent. Sauf à considérer, à tort, que la MFJ fut active dès l'octroi de sa personnalité juridique (7 mars 1924), A. Diolez se trompe également en écrivant (p. 81) que Sylvain Lévi fut son « premier directeur », ce qui ne saurait être vrai, pour la fonction publique, qu'au prix d'une distortion de la vérité, Alfred Foucher l'ayant effectivement présidée entre janvier et septembre 1926 : LEVI (Sylvain), « La Maison franco-japonaise de Tokyo », *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, n° 71 (1930), p. 30 : « M. Claudel eut la bonté d'insister pour me faire accepter d'aller créer à Tokyo la Maison projetée, mais le temps pressait, j'étais retenu par d'autres engagements jusqu'à l'été de 1926. Mon collègue et ami Alfred Foucher [créateur de la Délégation archéologique française en Afghanistan, 1922], que je suis fier d'appeler mon ancien élève, consentit à assurer l'intérim [...]. Le 11 septembre 1926, je venais [le] relayer ». Enfin, la Société franco-japonaise n'a pas été fondée « en 1909 » (comme A. Diolez l'affirme p. 76, sans référence), mais le 22 janvier 1900, à l'hôtel Club d'Osaka : cf. BnF, cote 4°-O<sup>2</sup>.o-623, *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris* [1900-1931], n° 1 (1900), p. 1-3, 6-9 (statuts).

<sup>381</sup> Ministre plénipotentiaire à Tanger, signataire du traité de Fès ayant instauré le protectorat français dans l'empire chérifien (1912), Regnault (1857-1941), successeur d'Auguste Gérard, fut ambassadeur de France à Tokyo de 1914 à 1918.



local n'était encore affecté à son usage officiel<sup>382</sup>. Entrée en fonctions au début de l'année 1926 sous la présidence d'un directeur intérimaire, l'orientaliste Alfred Foucher (1865-1952), celle-ci ne fut d'ailleurs réellement opérante qu'à partir de l'automne suivant, quand son équipe définitive se mit en place sous l'autorité de Sylvain Lévi (1863-1935), professeur au Collège de France. En avril 1929, après deux ans et demi d'activité, ce centre réservé aux japonologues français déserta néanmoins l'arrondissement de Kojimachi où un banquier « lui avait offert le gîte<sup>383</sup> », pour s'établir plus au nord, dans le quartier d'Ochanomizu, qu'il ne quitterait qu'en 1995 après avoir été reconstruit en acier, en béton et en verre à l'aube des années soixante<sup>384</sup>. Lazare-Lévy ne connut donc que le bâtiment des temps pionniers. Désormais sise à Ebisu, la Maison franco-japonaise de Tokyo (MFJ) forme l'une des vingt-sept « unités mixtes des I.F.R.E. à autonomie financière<sup>385</sup> » que la V<sup>e</sup> République gouverne hors de son territoire sous la cotutelle du CNRS et du ministère des Affaires étrangères : dédiée à la « coopération, au développement des échanges ainsi qu'à la promotion de la recherche sur les cultures des deux pays », elle abrite elle-même pas moins de 24 sociétés binationales, spécialisées dans les domaines de la biologie (1932), des sciences pures et appliquées (1933), de la médecine (1935), de l'agronomie (1949), de l'océanographie, de la musique (1960) ou des sciences vétérinaires (1989)<sup>386</sup>.

S'il n'y a pas lieu de retracer la genèse tourmentée de la « Maison de France à Tokyo », puis de l'« Institut franco-japonais » des projets initiaux, constamment infléchis, ni d'en décrire

---

<sup>382</sup> CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 26 (printemps-été 2001), p. 23-27. Claudel forma lui-même ce conseil de direction en juillet 1925, à Paris.

<sup>383</sup> Kichibei Murai (1864-1926), qui avait fait fortune dans le commerce du tabac et transformé son comptoir de négoce en officine financière. La propriété que Murai mit à disposition de la Maison franco-japonaise « à partir de janvier 1925 » comprenait « sept ou huit pièces destinées aux chercheurs français et à leur famille, huit ou neuf pièces pour les étudiants, un salon, un bureau, une salle de réunion, en plus d'un bâtiment qu'on pouvait utiliser comme bibliothèque ou lieu de rencontre » : Fondation commémorative Shibusawa Seien Ryumonsha, documents biographiques, vol. 36, Tokyo, Cercle de publication des documents biographiques Eiichi Shibusawa, 1961, p. 279-280, cité par CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), *in* « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *op. cit.*, p. 25-26.

<sup>384</sup> CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *op. cit.*, p. 25-27.

<sup>385</sup> YUNG (Richard), « Les Instituts français de recherche à l'étranger, un outil de la diplomatie d'influence à valoriser », *Rapport d'information n° 624 fait au nom de la commission des finances du Sénat*, enregistré le 12 juillet 2017, p. 13-25.

<sup>386</sup> Mais aussi : études orientales (1955), techniques industrielles (1955), sociologie (1959), sciences juridiques (1959), sciences historiques (1960), sciences économiques (1960), théâtre (1961), langue et littérature françaises (1962), sciences politiques (1965), sciences bibliothécaires (1970), art et archéologie (1970), pharmacie (1972), philosophie (1974), études grecques et romaines (1974), géographie (1975), sciences de l'éducation (1982), sciences de gestion (1983). CECCALDI (Hubert J.), « La Maison franco-japonaise », *Le Pacifique, l'océan, ses rivages et ses îles. Trente ans de recherche scientifique française dans le Pacifique (1960-1990)*, actes du colloque organisé le 6 novembre 1990 par la Fondation Singer-Polignac, Talence, Centre de recherches sur les espaces tropicaux de l'université Michel-de-Montaigne (Bordeaux 3), 1991, p. 93-95.

les composantes à l'intérieur de nos pages<sup>387</sup> ; s'il ne nous importe pas davantage de débrouiller l'écheveau de son financement, ni d'explicitier non plus les ressorts juridiques de sa gestion complexe et bicéphale<sup>388</sup>, il reste qu'un malentendu persiste au sujet de la vocation première de cette résidence dont personne (à l'exception des linguistes<sup>389</sup> et des caudataires de l'académicien) ne saurait avoir la candeur d'imaginer qu'elle fût jamais conçue par le Quai d'Orsay comme un banal relais de la francophonie ou comme une simple école de formation des cadres, c'est-à-dire sans arrière-pensées utilitaires, géopolitiques et commerciales : en la matière, l'analyste n'aura garde d'oublier qu'une dialectique subtile s'instaure généralement, sous les ors des palais, entre « apparences » et « réalités », emplois « explicites » et « implicites », « objectif avoué » et « but envisagé » ou, pour le dire comme Claudel, entre ce qu'il est plus *diplomatique* d'appeler le « contenu » et le « contenant<sup>390</sup> ».

---

<sup>387</sup> Pour un historique détaillé de la MFJ, appuyé sur un corpus franco-japonais de sources incontestables, nous renvoyons à l'étude déjà citée de Shinobu Chûjo (*Aoyama Gakuin*), p. 7-34.

<sup>388</sup> Sylvain LEVI, « La Maison franco-japonaise de Tokyo », *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, *op. cit.*, p. 29-30 : « C'était une entreprise délicate que de réaliser pratiquement une sorte d'œuvre à deux têtes : le comité japonais qui avait fourni les souscriptions et qui recevait du Gouvernement japonais la subvention annuelle entendait à bon droit conserver la gestion de ces fonds dont il était responsable ; le Gouvernement français, d'autre part, avait lui aussi à contrôler l'emploi de sa subvention. Il ne pouvait pas admettre non plus que le personnel français fût placé sous l'autorité directe du comité japonais, autrement des conflits devaient se produire, inévitables et insolubles. [Aussi,] on créa deux comités, ou plus exactement un double comité de gestion, l'un japonais, siégeant à Tokyo, où l'ambassade de France avait de droit sa place ; l'autre français, siégeant à Paris, au ministère des Affaires étrangères où l'ambassade du Japon est régulièrement représentée. A Tokyo même, une double direction : le directeur français, chargé de régler et de diriger les travaux scientifiques ; l'administrateur délégué du comité japonais, chargé de tout le reste. Le budget était partagé en deux tranches indépendantes : les fonds d'origine japonaise, subvention et souscription, contrôlés par le comité japonais ; les fonds d'origine française, subvention et dons, contrôlés par le comité français. Le personnel français serait ainsi constitué : un directeur ; autour de lui, des pensionnaires, sans aucune limitation prévue d'âge, de durée, de nombre, dans la mesure des ressources disponibles ; des conférenciers de passage ou des chargés de missions temporaires. Ici encore, il était bien entendu que tous les membres du personnel français seraient soumis à l'agrément du comité japonais ».

<sup>389</sup> GRAZIANI (Jean-François), « Les conséquences de la Première Guerre mondiale sur la politique culturelle et linguistique de la France au Japon (1917-1927) », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde langue* [Société internationale pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde], n° 49 (2012), p. 1-12.

<sup>390</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères, série E, carton 189 (1930-1934), « Japon, Maison franco-japonaise », lettre l'ambassadeur de France Paul Claudel à l'administrateur de la Maison franco-japonaise de Tokyo M. Kozo Kijima, 26 juillet 1926, p. 45, cité par Michel Wasserman dans « De Kujoyama à Yoshida. Pour le quatre-vingtième anniversaire du nouveau bâtiment de l'Institut franco-japonais du Kansai », script de conférence (12 p.), Kyoto, 2016, p. 2, communication personnelle. Claudel désignait par « contenant » la coquille administrative, japonaise, de la Maison ; par « contenu », son personnel scientifique, exclusivement français. D'une certaine manière, cette dialectique et la logique de dissimulation et d'accomodement qu'elle suppose est également celle qui, dans les hautes sphères, sépare la *politique étrangère* d'une puissance (laquelle relève, sous la III<sup>e</sup> République, du président du Conseil et du ministre des Affaires étrangères, souvent confondus, et englobe donc les choix stratégiques des autorités les plus élevées de l'Etat), de la *diplomatie internationale* qui n'est que la mise en œuvre sur le terrain, par la voie du réseau diplomatique, de la conduite des relations extérieures d'un Etat-nation. Il nous faut cependant ajouter (nous l'évoquions plus haut) que Claudel (1868-1955), en homme de son siècle, ne saurait concevoir, donc exercer sa mission d'ambassadeur autrement qu'en vertu des principes de *secret* hérités de la tradition diplomatique et de la pratique du bilatéralisme ayant prévalu en Europe continentale et sacralisé sa tâche depuis les lendemains de la guerre de Trente ans jusqu'aux lendemains de la Première Guerre mondiale, de la ratification des traités de Westphalie à l'adoption du Traité de Versailles : ce sont là 270 ans de bagage, d'inertie intellectuelle et mentale.

Au reste, les statuts d'origine de la MFJ, rédigés en janvier 1924, précisent sur l'acte de sa fondation, dans le jargon teinté de positivisme, volontairement neutre et vague de l'époque, que « la Maison franco-japonaise a pour but la collaboration de la culture française et de la culture japonaise et le progrès de ces deux cultures [article 3]<sup>391</sup> », or « pour atteindre ce but », stipule l'article 4, « elle exécute les travaux suivants :

- a) études simultanées de la culture française et de la culture japonaise,
- b) entremise amicale de toute sorte pour ce qui concerne les deux cultures,
- c) collection et exposition de matériaux d'études des deux cultures,
- d) réunions, conférences et publications relatives à l'étude des deux cultures,
- e) étude des moyens de propagation mutuelle des deux cultures, et encouragement de cette œuvre de propagation,
- f) offre de logement à des personnalités françaises de marque,
- g) tous autres travaux jugés opportuns par le Conseil des administrateurs<sup>392</sup> ».

On admettra qu'il n'est fait ici aucune référence directe à la langue. Sous ce rapport, il nous est difficile de considérer la MFJ, ce « symbole le plus évident [du] renouveau de la coopération franco-japonaise après une éclipse de près de trente ans », comme une « association dévouée à la cause du patriotisme linguistique et de la propagation de l'influence intellectuelle française<sup>393</sup> ». Certes, il est vrai que Paul Claudel, ce 14 décembre 1924, affirme en personne que :

« [...] Ce que nous voulons [avec la Maison de Tokyo], c'est former pour l'avenir un groupe d'hommes qui, arrivés au Japon en pleine jeunesse, en pleine formation, en reçoivent l'empreinte pour le reste de leur vie, qui apprennent non seulement à balbutier quelques mots de sa langue, mais à se pénétrer de ses traditions et de ses idées et qui une

---

<sup>391</sup> « La Maison franco-japonaise de Tokyo », *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, t. 27 (1927), p. 511-512. A titre de comparaison, les statuts régissant actuellement la Maison franco-japonaise, disponibles en ligne, s'énoncent comme suit : « Chapitre 2. But et travaux. Art. 3. Par la voie de la *coopération* intellectuelle entre la France et le Japon, la Maison a pour but d'*étudier* les cultures de ces deux pays, de faciliter les échanges culturels entre eux ainsi que de *propager la langue* et les sciences françaises au Japon » [nous soulignons].

<sup>392</sup> Statuts actuels : « Art. 4. Pour atteindre le but prévu à l'article précédent, la Maison exerce à titre principal les travaux qui visent : 1) à étudier en collaboration les cultures de la France et du Japon, 2) à collectionner, à arranger, à conserver, à exposer ou à publier toutes les matières utiles pour étudier les cultures des deux pays, 3) à offrir les entremises de toutes sortes en ce qui concerne les études susdites, 4) à organiser les réunions d'étude ou de conférence sur les cultures des deux pays, 5) à proposer des plans pour la propagation mutuelle de ces deux cultures et à en assurer l'encouragement, 6) à faciliter et à élargir la propagation de la langue et des sciences françaises au Japon, 7) à fournir ou recommander les logements aux Français qualifiés, 8) à recommander les étudiants français ou japonais dignes d'être envoyés au Japon ou en France pour y étudier, 9) à administrer et à entretenir l'Institut franco-japonais de Tokyo, 10) à installer et à gérer le bâtiment de la Maison franco-japonaise, 11) La Maison exerce également d'autres travaux que le Conseil des administrateurs considère comme appropriés au but de la Maison ».

<sup>393</sup> GRAZIANI (Jean-François), « Les conséquences de la Première Guerre mondiale sur la politique culturelle et linguistique de la France au Japon (1917-1927) », *op. cit.*, p. 2 et 6. Dans cet article centré sur « les études françaises », remarquablement documenté, J.-F. Graziani, professeur à l'université de Kyoto, expose cependant avec finesse les raisons historiques et idéologiques qui poussent les Affaires étrangères à intensifier la promotion au Japon de l'idiome qui par excellence, depuis Richelieu, fut celui de la diplomatie continentale européenne.

fois rentrés en France soient les répondants et les interprètes de votre pays et aident les étudiants que vous nous enverrez de votre côté à faire l'apprentissage du nôtre<sup>394</sup> ».

Le 28 avril précédent, soit quelques semaines après la convocation de la première assemblée générale des membres fondateurs de la future Maison franco-japonaise, Claudel indique bien dans son rapport au ministère, avec plus de volontarisme et un idéal très supérieur, qu'« il nous faut commencer par le commencement, c'est-à-dire par la langue : il nous faut fonder un établissement d'où sortent chaque année un certain nombre de jeunes gens parlant parfaitement le japonais<sup>395</sup> ». Sans doute, mais ce serait omettre, d'une part, que l'ambassadeur y pose d'abord une condition majeure : « Si nous voulons *développer nos relations économiques ou politiques* avec cette partie du monde... » ; et oublier, d'autre part, que le haut-fonctionnaire, jadis classé premier à l'issue du concours d'entrée dans la Carrière (1890), rappelé de Copenhague où il résidait en tant que ministre plénipotentiaire auprès des autorités danoises, avait reçu sa charge des mains d'Alexandre Millerand et remis ses lettres de créances au souverain Taisho sitôt après avoir accosté à Yokohama, le 19 novembre 1921<sup>396</sup>. Que Claudel fût poète, essayiste et dramaturge est une chose ; qu'il fût un écrivain-diplomate à l'instar de Stendhal, Chateaubriand, de ses contemporains Jean Giraudoux, Saint-John Perse ou Paul Morand ne saurait occulter un fait que notre mythologie nationale et une hiérarchie toute artistique des valeurs incitent à tenir pour secondaire : il relevait de son devoir qu'il veillât aux intérêts de sa patrie et les défendît par le verbe, le droit ou la force. Plus qu'un autre, Claudel se pouvait soucier du destin de nos productions intellectuelles, de l'essor de notre pensée, de l'éclat dans le monde des lettres tricolores ; libre à lui, au besoin, de les brandir, d'en user comme d'un prétexte ou d'un paravent<sup>397</sup> – l'auteur de *Connaissance de l'Est* et du *Partage de midi* n'est cependant pas envoyé au Japon pour ouvrir un collège, pour étoffer les réseaux de

---

<sup>394</sup> Paul Claudel, extrait du discours d'inauguration de la Maison franco-japonaise, Tokyo, Club des industriels, 14 décembre 1924, reproduit dans : CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), *op. cit.*, p. 27. Voilà qui suggérerait en outre une forme intéressante, mais étroite, de réciprocité.

<sup>395</sup> CLAUDEL (Paul), *Correspondance diplomatique : Tokyo, 1921-1927*, présentée par Michel Malicet, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la Nouvelle Revue Française », 1995, p. 259. En l'espace de huit mois, le programme, la mission que l'ambassadeur de France assigne à la Maison franco-japonaise ont été revus considérablement à la baisse, puisque « l'établissement » qui devait offrir une possession « parfaite » de la langue japonaise à un « certain nombre de jeunes gens » n'a désormais plus pour tâche que d'inculquer le « balbutiement de quelques mots » à un « groupe d'hommes en pleine formation ».

<sup>396</sup> CLAUDEL (Paul), *Journal*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 504, 516. Nommé le 1<sup>er</sup> janvier 1921, Claudel rentre du Danemark le 14 mars : il embarque à Marseille le 2 septembre après avoir accueilli le Prince héritier Hirohito, en visite en France à compter du 30 mai (cf. notamment « Le déjeuner de l'Élysée en l'honneur du Prince Hirohito », *La Liberté*, 2 juin 1921, p. 3). Débarqué à Haïphong, non sans raisons, Claudel séjourne près d'un mois en Indochine avant que d'emménager à Tokyo.

<sup>397</sup> PAYS (Marcel), « Un entretien avec M. Paul Claudel, ambassadeur de France au Japon », *Excelsior*, 26 août 1921, p. 2 : « Abstraction faite de la mienne, la littérature française n'est-elle pas l'un de nos meilleurs articles d'exportation et notre plus sûr moyen de propagande chez un peuple ami ? ».

l'Alliance ou de l'Office des universités et des écoles françaises. Nous maintenons et prouverons que la création de la Maison franco-japonaise ne ressortit pas essentiellement à la « politique culturelle et linguistique de la France » : la poursuite de la guerre contre le Reich défait impose alors le maniement d'armes plus meurtrières, l'agenda des Affaires étrangères définit d'autres priorités<sup>398</sup>.

En vérité, la nouvelle de sa promotion à « Tokio » est à peine connue<sup>399</sup>, mais pas encore effective, que le député de Cochinchine Ernest Outrey (1863-1941), ancien résident supérieur à Saïgon (1909-1910), au Laos (1910-1911), puis au Cambodge (1911-1914), l'interpelle en première page du *Journal*, dès janvier 1921 : « Qu'a fait la France pour s'assurer une part intéressante dans le marché japonais ? Jusqu'ici, rien ». Pointant l'ingérence grandissante de l'Angleterre en Asie et la brusque dégradation des relations liant le Japon aux Etats-Unis, dénonçant surtout « l'excellente besogne » qu'accomplit, sur place, la « forte mission économique du diplomate allemand qui va avoir pour conséquence d'assurer aux Allemands de fructueuses commandes », ce riche exploitant d'hévéa, également patron de presse, figure marquante de la Chambre (où il siège de 1914 à 1936)<sup>400</sup>, exhorte sans ambages le nouvel ambassadeur à l'action :

« [Pour le bien de la France au Japon], il faut que le représentant de la France au Japon travaille et produise ! [...]. [Ce n'est plus un] poste réservé à de vieux diplomates fatigués où il n'y a rien à faire qu'à surveiller les autres ambassades ou légations et regarder ce qui se passe dans le pays.

J'attirerai, en terminant, l'attention de M. Claudel sur la complexité et l'importance des questions indochinoises par rapport au Japon. Le traité de commerce franco-japonais ne donne pas entièrement satisfaction aux Japonais, mais par contre l'Indochine souffre de certaines initiatives nipponnes<sup>401</sup> »

Signé dix ans plus tôt, cet accord excluait en fait l'Union indochinoise de toute relation d'affaires avec le Japon : craignant que leur marché intérieur ne fût anéanti par l'import massif de produits bon marché manufacturés dans l'archipel, les entrepreneurs coloniaux avaient négocié la mise en place de mesures protectionnistes et de barrières douanières prohibitives<sup>402</sup>.

---

<sup>398</sup> *Igitur qui pacem desiderat, bellum praeparet.*

<sup>399</sup> « M. Paul Claudel, ambassadeur à Tokio », *L'Echo de Paris*, 13 janvier 1921, p. 1.

<sup>400</sup> Propriétaire de *L'Impartial* de Phnom-Penh, fondateur du *Midi colonial et maritime*, Outrey, ennemi juré d'André Malraux, fut également le directeur politique de la *Correspondance universelle* et du *Bulletin des renseignements coloniaux*. LEFRANC (Jean), « Nos parlementaires », *L'Illustration*, 19 janvier 1924, p. 65-67.

<sup>401</sup> OUTREY (Ernest), « Notre ambassade au Japon », *Le Journal*, 19 janvier 1921, p. 1.

<sup>402</sup> Archives en ligne du ministère des Affaires étrangères, Conventions, accords et traités internationaux, cote TRA 19110016, « Convention de commerce et de navigation entre la France et le Japon » conclue à Paris au nom du Président de la République française et de Sa Majesté l'Empereur du Japon, le 19 août 1911, « par le ministre des Affaires étrangères Justin de Selves, le ministre des Finances Louis-Lucien Klotz, le ministre du Commerce et

Les deux parties en souffraient à présent, dans le contexte inédit de l'après-guerre<sup>403</sup>. La croissance des usines, des fabriques, des manufactures du Kansai et du Kanto, la hausse constante de leur productivité appelaient à l'éclatement des frontières et à l'aménagement de nouveaux débouchés.

Revenu de Scandinavie, Claudel correspond au printemps avec le recteur de l'académie de Lyon, le physicien Paul Joubin. En juillet 1919, le Quai d'Orsay avait dépêché ce spécialiste de la dispersion rotatoire en Orient, aux côtés d'un locuteur japonais (le professeur Maurice Courant, ancien interprète de chinois et de coréen dans les ambassades de Séoul et Pékin), afin d'étudier les conditions d'un éventuel rapprochement scientifique entre Paris et Tokyo. Portant sur « le renforcement de l'enseignement [de notre langue] dans les établissements scolaires publics [locaux], les séjours d'orientalistes français et l'envoi de chercheurs français au Japon, la diffusion générale de la culture française dans l'archipel, les travaux communs de jeunes universitaires français et japonais<sup>404</sup> », la mission Joubin-Courant<sup>405</sup> découlait directement des préconisations que l'ambassadeur Regnault avait formulées pendant la Grande Guerre<sup>406</sup>.

Constatant le démantèlement de la *Deutsche Japan Service*, l'agence télégraphique allemande, et de la *Deutsche Japan Post*, qui servait la propagande du *Kaiser*<sup>407</sup>, auquel l'administration nipponne avait sèchement procédé sitôt les hostilités déclenchées (un revirement symbolique, dans un pays où l'enseignement académique et technique s'était

---

de l'Industrie Maurice Couyba et Son Excellence Shinichiro Kuniro, ambassadeur du Japon en France ». S'agissant des droits de douane et d'entrée, les « tarifs applicables aux marchandises originaires de France et aux marchandises originaires du Japon » sont prévus dans le protocole annexe, p. 13-18 : on y apprend que la France exporte des denrées alimentaires (beurre, sardines en conserve, vins et spiritueux, huile d'olive), des cosmétiques (savons parfumés, eaux de senteurs, poudres à dents), des machines à tricoter, des fils de laine cardée ou peignée, des lunettes et des jumelles ainsi que des automobiles et leurs pièces de rechange (à l'exception des moteurs), tandis que le Japon n'exporte en France que des articles de luxe : soies *habotai* par balles de 100 kg, objets en bois laqué *urushi*. Une « Déclaration commune » (p. 20) prévoit « qu'il est convenu entre les gouvernements de la France et du Japon que les dispositions de la Déclaration [commerciale antérieure] du 10 juin 1907 continueront [effectivement] à être en vigueur en attendant que l'Indo-Chine française soit comprise dans l'application de la Convention de commerce et de navigation signée en date de ce jour ».

<sup>403</sup> MORLAT (Patrice), « L'Indochine à l'époque d'Albert Sarraut », *Outre-mers. Revue d'histoire*, n° 376-377 (2012), p. 179-195, notamment p. 191, sur les ressources directes et indirectes de l'Union (droits de douane, d'enregistrement et du timbre, régies de l'opium, des alcools et du sel). MORICE (Jean), *Les accords commerciaux entre l'Indochine et le Japon*, thèse de doctorat soutenue à la Faculté de droit et des sciences économiques de l'université de Paris, Paris, Domat-Montchrestien, 1933, p. 63 sq.

<sup>404</sup> FRANK (Bernard), IYANAGA (Shokichi), « La Maison franco-japonaise, son histoire, ses buts, son fonctionnement », *Nichifutsu Bunka*, n° 31 (février 1974), p. 5.

<sup>405</sup> Sur la « campagne d'influence intellectuelle française de M. Joubin », voir « La propagande française au Japon », *L'Homme libre*, 23 mars 1919, p. 2 ; *Annales des sciences politiques*, vol. 58 (1935), Paris, Ancienne librairie Germer, Baillière et Cie., p. 105 sq.

<sup>406</sup> Fidèle aux accords qu'il avait conclus avec la Grande-Bretagne en 1902, le Japon l'avait menée du côté de l'Entente.

<sup>407</sup> LE ROUX (Hugues), *L'Heure du Japon*, Paris, Plon, Nourrit & Cie, 1918, p. 152-153.

fortement ressenti jusque-là du prestige de l'influence germanique<sup>408</sup>), Renault avait souhaité mettre en place un service de poste et de télégraphe français, lancer une revue de langue française, mais aussi fonder à Tokyo un institut polyvalent sur le modèle de ceux qui avaient vu le jour à Florence (en 1907, à l'initiative privée de Jean Luchaire) et Saint-Pétersbourg (en 1911, à l'initiative ministérielle de Paul Doumer)<sup>409</sup>. La vision de Renault avait toutefois ceci d'original qu'elle visait la création d'un pôle d'enseignement de la langue, de la culture et de la civilisation françaises, ouvert aux autochtones, dont le rayonnement eût permis, à terme, de combattre l'hégémonie allemande en reconquérant comme l'Alsace et la Moselle les provinces perdues de la connaissance, si l'on ose risquer une telle comparaison. Or Joubin et Courant, se confrontant aux réalités du terrain, avaient estimé pour leur part que « le nombre trop limité d'étudiants japonais se trouvant en possession des bases [élémentaires] du français » interdisait la concrétisation d'une ambition de cette nature : mieux valait ériger un haut-lieu de l'esprit à destination des savants et des chercheurs français désirant s'assimiler, au Japon même, les fruits de l'histoire, de la spiritualité, des légendes, de la sensibilité, de l'intellect et de l'art nippons. Leur seule présence sur le sol de l'Empire, l'invitation d'hôtes réputés, l'organisation additionnelle de cours, de conférences, de séminaires, permettraient la diffusion des travaux

---

<sup>408</sup> Quelques mois après son installation au Japon, Claudel se scandalise de « notre déclin » dans ce domaine : « On n'imagine pas combien médiocre a été jusqu'ici l'influence intellectuelle de la France dans ce pays. Je découvre chaque jour avec une surprise accrue l'étendue de notre absence. Nous possédons quelques établissements où l'on donne à de jeunes Japonais une connaissance élémentaire du français et c'est tout. Nous sommes à peu près absents de toutes les branches supérieures du savoir, de la médecine, de la philosophie, de la science et même du droit [allusion désabusée au conseiller Gustave Boissonade dont le code civil, le code pénal et le code de procédure criminelle, promulgués, furent abrogés par la Diète et supplantés par des travaux berlinois]. Sur le terrain du commerce et des intérêts matériels, nous pouvons nous laisser évincer, mais sur celui de l'intelligence et de l'enseignement il semble que nous aurions dû garder la première place. Nous sommes actuellement à la dernière, derrière l'Allemagne, derrière l'Angleterre et derrière l'Amérique ! ». CLAUDEL (Paul), *Correspondance diplomatique, op. cit.*, p. 129-130. MAYBON (Albert). « La langue et les idées françaises au Japon », *La Revue hebdomadaire*, n° 19 (1920), p. 251-262. NODA (Yoshiyuki), « La réception du droit français au Japon », *Revue internationale de droit comparé*, n° 15 / 3 (1963), p. 543-556. WIPPICH (Rolf-Harald), « Infected with German Measles : Meiji Japan under German Cultural Influence », *History of European Ideas*, n° 20 (1995), p. 399-403. OKUBO (Yasuo), « Boissonade (1825-1910), père français du droit japonais moderne », *Revue historique de droit français et étranger*, vol. 59, n° 1 (janvier-mars 1981), p. 29-54.

<sup>409</sup> RENARD (Isabelle), « A l'origine des instituts culturels français à l'étranger. L'Institut français de Florence au début du XX<sup>e</sup> siècle », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 114, n° 1 (2002), actes des colloques *La diplomazia culturale e le nazioni* (Bologne, 30 novembre - 2 décembre 2000) et *La culture dans le champ multilatéral* (Lyon, 10 - 12 mai 2001) organisés par l'Ecole française de Rome, la *Facoltà di scienze politiche dell'Università degli studi di Bologna*, l'Institut d'études politiques de Lyon, l'Institut français de Florence et le Collège européen de coopération culturelle de Luxembourg, p. 89-101. PERNET (Emile-Constant), « L'Institut français de Saint-Pétersbourg », *Revue internationale de l'enseignement*, tome 63 (janvier - juin 1912), p. 146-149.

universitaires francophones au Japon tout en redéfinissant les contours des échanges et de la diplomatie culturelle de la France au cœur de l'archipel, puissance asiatique en devenir – c'était pourtant renoncer à la « pépinière d'entrepreneurs ou de jeunes [cadres appelés] à faire progresser la coopération économique et politique entre les deux pays<sup>410</sup> » dont le ministère entrevoyait la nécessité, sinon l'urgence<sup>411</sup>.

Lorsqu'il hérite le dossier à Paris, en mai 1921<sup>412</sup>, Claudel « l'ambassadeur-poète<sup>413</sup> » (naturellement enclin à défendre sa langue, mais astreint à la mise en œuvre d'une *Realpolitik*) ne peut se douter qu'il tentera bientôt, sans succès, de concilier ces approches contradictoires. A cette date, de toute façon, l'implantation d'une « Maison de France » au pays du Soleil-Levant est déjà très avancée. Le 14 mars, un aréopage exécutif chargé d'ériger la « Maison de France » s'est réuni dans un restaurant de Tokyo sous la houlette d'Eiichi Shibusawa, qui avait rencontré Courant et Joubin en leur temps et s'était rallié à leur cause<sup>414</sup>. Guidé par les principes du confucianisme (et non du bouddhisme dont il récuse l'ascèse, l'éthique de sacrifice et de renoncement), fondateur de la Banque nationale, de la Bourse, de la Chambre de commerce et d'industrie de son pays, créateur d'un demi-millier de sociétés par actions (quelques-unes perdurant à ce jour), le vicomte Shibusawa (1840-1931) est l'introducteur des mécanismes et des rouages du capitalisme occidental au Japon<sup>415</sup>. En 1867, ce fils de fermiers avait visité l'Exposition universelle à la demande du *shogun*, puis l'empereur Napoléon III l'avait reçu au

---

<sup>410</sup> GRAZIANI (Jean-François), « Les conséquences de la Première Guerre mondiale sur la politique culturelle et linguistique de la France au Japon (1917-1927) », *op. cit.*, p. 6, 9.

<sup>411</sup> Il semble que cette confiance imperturbable, que cette forme d'arrogance typiques de la III<sup>e</sup> République (nées de l'empire colonial, d'un passé glorieux) aient finalement abusé la France – cette « nation qui eut si souvent l'honneur, au cours de sa longue histoire, de symboliser la culture occidentale » – sur sa capacité à répandre la bonne parole, à infuser ses valeurs, à transmettre son modèle par le truchement d'une institution plutôt hermétique, interdite aux Japonais, qui n'avait rien d'un laboratoire de langue et dont Sylvain Lévi (saisissant parfaitement ses enjeux) jurait en 1929, avec une finesse toute politique, qu'elle « répond[ait] exactement au programme [de] son nom : [La Maison franco-japonaise] n'est ni un institut, ni une école savante, ni un centre d'études ou de recherches. C'est avant tout une maison, au sens domestique du mot, un foyer familial de vie française transporté au Japon, un foyer où l'esprit s'éclaire, où l'amitié se réchauffe. C'est une œuvre commune à deux pays conçue et réalisée dans une inspiration d'harmonie si parfaite que, sans aucun effort laborieux de mise au point, les parts y sont respectivement égales, qu'il s'agisse de l'initiative, de l'administration, du budget, de l'activité sociale ou scientifique » (*op. cit.*, p. 29). Comme nous l'exliquerons plus bas, ce que Regnault réclamait en 1918 ne devait en fait être obtenu à Tokyo qu'en 1952, après avoir été réalisé dans le Kansai au milieu des années trente.

<sup>412</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères, série E, carton 63, Japon, « divers 1-2 », lettre du président du Conseil et ministre des Affaires étrangères Aristide Briand, à André Honnorat, ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, 21 mai 1921, au sujet de la création d'une « Maison de France à Tokio » et des échanges que l'ambassadeur Claudel conduit à ce propos avec le recteur Joubin, évoquée dans CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *op. cit.*, p. 8.

<sup>413</sup> BERTON (Claude), « L'ambassadeur-poète », *La femme de France*, 27 mai 1928, p. 18. HOURIEZ (Jacques), *Paul Claudel, ou les tribulations d'un poète ambassadeur (Chine, Japon, Paris)*, Paris, Honoré Champion, 2012.

<sup>414</sup> Fondation commémorative Shibusawa Seien Ryumonsha, documents biographiques, vol. 36, Tokyo, Cercle de publication des documents biographiques Eiichi Shibusawa, 1961, p. 261, cité par CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), in « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *op. cit.*, p. 14.

<sup>415</sup> HAMON (Claude), *Shibusawa Eiichi (1840-1931), bâtisseur du capitalisme japonais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2007.



palais des Tuileries<sup>416</sup>. Pour lever les fonds nécessaires à la construction d'une Maison franco-japonaise, le grand argentier s'appuie sur la vénérable Société franco-japonaise, une association née à Osaka en 1900 pour encourager la pratique du français<sup>417</sup>, métamorphosée depuis en une fédération de décideurs politiques, de notabilités, de capitaines d'industrie, dont il a été élu membre perpétuel en 1918. Mais s'il s'avère sincèrement francophile, cet amateur de versification chinoise, poète à ses heures<sup>418</sup>, n'en reste pas moins redoutablement pragmatique : Shibusawa siège aussi au sein de la société belgo-japonaise, de la société germano-japonaise, du cercle Chine-Japon, de l'entente Inde-Japon et du Club (américano-japonais) du Pacifique...<sup>419</sup> Par ailleurs, le Gouvernement français, comparativement à l'année 1920, a d'ores-et-déjà triplé le budget qu'il désire consacrer aux « échanges culturels franco-japonais<sup>420</sup> » : preuve d'un réassignement de ses objectifs et d'un engagement sans équivalent, cette marge de manœuvre accordée au nouvel ambassadeur augure de vastes réalisations politiques.

Tel est donc le contexte dans lequel Paul Claudel, qui est reçu à l'hôtel de Matignon et au Palais de l'Élysée le 31 août 1921, reçoit son ordre de mission, classé « Confidentiel », vingt-

---

<sup>416</sup> *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 18 (lettre « S »), « Shibusawa Eichii », Tokyo, Librairie Kinokuniya, 1992, p. 16.

<sup>417</sup> *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, n° 1 (1900), p. 1-3 : « [Osaka, 22 janvier 1900] Bien que moins répandu en ce pays que l'anglais, lequel répond à des besoins commerciaux, le français compte cependant au Japon, principalement parmi les hommes adonnés aux professions savantes ou libérales, un nombre encore considérable d'adeptes. Mais ceux qui l'ont appris au cours de voyages en Europe, ou qui, pour les nécessités de leur carrière, l'ont étudié sur place, ne tardent pas, une fois de retour au Japon, ou absorbés par les obligations journalières de l'existence, à constater qu'ils oublient peu à peu, souvent même très-vite, ce qu'ils en savaient. En outre, beaucoup qui, dans les écoles, en ont acquis les premiers rudiments, ne réussissent pas, malgré leur meilleure volonté, à parler couramment. Aux uns comme aux autres, en effet, il manque la pratique, indispensable pour s'entretenir ou se perfectionner dans la connaissance de toute langue étrangère. L'un des objets, et l'on peut dire l'objet primordial, de la Société est précisément de remédier à cet état de choses en offrant aux Japonais sachant ou apprenant le français qui en font partie, l'occasion d'entendre et de parler cette langue, grâce à des réunions fréquentes, consacrées à des conversations, des discussions et des lectures en français, et où ils se rencontrent non seulement les uns avec les autres, mais aussi avec des Français. Comme corrélatif, la Société s'est assigné la tâche de propager au Japon l'étude de la langue française [...] ».

<sup>418</sup> Sylvain LEVI, *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, *op. cit.*, p. 24 : « Rentré au Japon trop tôt à son gré, Shibusawa conserva dans son cœur le souvenir vivant des jours passés en France [...]. Ce n'étaient pas les visions frivoles de la *Vie parisienne* qui l'avaient ébloui. Ce qu'il avait apprécié [...], c'étaient les qualités solides et saines de notre pays, [où il] avait goûté, je ne fais que reproduire son témoignage, l'instinct de l'ordre, de l'épargne, de l'égalité sociale fondée sur le respect de la personne humaine [...]. Il dut attendre longtemps avant de renouveler son pèlerinage aux rives de la Seine, mais ses sentiments n'avaient rien perdu de leur fraîcheur. Il les a exprimés dans une pièce de poésie charmante, où se marque sa forte culture chinoise. Le texte autographe, écrit en caractères vigoureux sur une bande de soie [un quatrain en lignes de sept syllabes], décore aujourd'hui le *tokonoma* du grand salon, à la Maison Franco-Japonaise [...] : *Une fleur, un brin d'herbe, tout me chuchote à l'âme. Ce qui frappe mes yeux, montagne, rivière, tout est vieux pacte d'amitié. Les yeux baissés, les yeux levés, comment n'avoir pas aujourd'hui l'émotion d'autrefois ? Le vent d'automne pose son baléine sur mon rêve ; j'entre, ô Paris !, dans ton enceinte.* Et la signature, qui accompagne le pseudonyme littéraire de l'auteur ('Le vieil amoureux de Paris'), quel charme n'a-t-elle pas pour nous ! ».

<sup>419</sup> Sylvain LEVI, *ibid.*

<sup>420</sup> CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *op. cit.*, p. 10 : « En 1920, gouvernement français consacre aux échanges culturels franco-japonais la somme de 100 000 francs, budget dont le montant s'élève à 300 000 francs en 1921, auxquels viennent s'ajouter 25 000 francs annuels avancés par le ministère de [l'Instruction publique] ».

quatre heures avant de plier bagage<sup>421</sup>. Or cet ordre est très clair : Briand et Millerand attendent de leur homme-lige qu'il écoule au Japon les produits de l'industrie aéronautique et de l'industrie d'armement nationales, qu'il casse par tout moyen les élans anglais, allemands et américains, qu'il revalorise la position de la France au Japon même, éventuellement par le biais de la diffusion de livres « classiques et modernes », par la littérature, mais aussi par la voie d'un foyer restant à bâtir, de cette fameuse Maison dont « les aspects strictement scientifiques et culturels » se trouvent là, en vérité, relégués au second plan<sup>422</sup>. En somme, le pouvoir attend que « s'exerce [à travers Claudel], autant qu'il dépendra de ses efforts, l'influence *de la France en Extrême-Orient* » [nous soulignons], ce qui signifie : de Kampot à Cao Bang, de Pursat à Lang Son, d'Hanoï à Saïgon, à Hué, à Vientiane, à Nha Trang autant qu'à Vinh et Tourane au départ de Tokio. Rompu aux us et au langage du métier, l'écrivain-diplomate le traduit en ces termes au correspondant de *L'Excelsior*, qui l'interroge à son domicile du quai de Passy :

« Je suis fort sensible à l'honneur d'aller représenter la République française auprès du *mikado*. Le Japon, ami et allié pendant la guerre, où il joua un rôle fort important<sup>423</sup>, n'est pas seulement la plus grande puissance militaire et navale en Extrême-Orient, mais encore un pays de très ancienne civilisation, merveilleusement adapté à la civilisation moderne, d'un grand passé et d'un grand avenir. Je ne dissimule point l'ampleur et la complexité de la tâche qui m'est confiée, à l'heure où sont posés les graves problèmes du Pacifique, du désarmement naval, des rapports entre la Chine et le Japon et des relations économiques entre l'Asie, l'Europe et l'Amérique [...]. Je suis convaincu que la France jouit après la guerre, les deux Marne, l'Yser et Verdun, d'un très réel prestige au Japon [...]. La communion est très réelle entre le génie français et le génie nippon [...] : la littérature et l'art peuvent entraîner, après eux, toutes les productions de l'activité économique des deux nations, si bien faites pour s'entendre en leur aristocratie intellectuelle. M. Joubin m'a écrit qu'un comité japonais était en voie de formation pour fonder à Tokio une école analogue à celles de Rome, de Londres<sup>424</sup> et de Madrid. Voilà une heureuse initiative à laquelle je me dévouerai de grand cœur<sup>425</sup> ».

---

<sup>421</sup> CLAUDEL (Paul), *Journal*, t. 1, *op. cit.*, p. 516 : le départ du train de la ligne PLM est prévu le 1<sup>er</sup> septembre, à 7 h 55.

<sup>422</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères, *Projet d'instruction à M. Claudel, ambassadeur de France à Tokyo*, 31 août 1921, cité par CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *op. cit.*, p. 11.

<sup>423</sup> L'ambassadeur de France décrit ainsi la courte campagne, menée en Chine, qui aboutit à la prise japonaise du port allemand de « Kiao Tcheou » (*Kiautschou*), ou Tsingtao (31 octobre - 7 novembre 1914). Les Mandchous avaient cédé la ville aux troupes du *Kaiser* en 1898. Ils en reprirent le contrôle en 1922. Fondée à *Tsingtau*, en 1903, par la *Germania-Brauerei*, la brasserie « Qingdao », vestige d'un passé colonial fugitif, est encore active aujourd'hui. BURDICK (Charles B.), *The Japanese Siege of Tsingtao : World War I in Asia*, Hamden [CT], Archon Books, 1976.

<sup>424</sup> FAUCHER (Charlotte), *The French Intellectual Consulate to Great-Britain ? The Institut Français du Royaume-Uni, 1910-1959*, thèse de doctorat en histoire, Londres, University of Queen Mary, juin 2015. L'Institut français du Royaume-Uni a été créée en 1910, par Marie d'Orliac, sous le nom d'« Université des Lettres françaises ».

<sup>425</sup> PAYS (Marcel), « Un entretien avec M. Paul Claudel, ambassadeur de France au Japon », *Excelsior*, 26 août 1921, p. 2.

Cette déclaration d'intention et la dissonance flagrante qu'elle révèle jettent une lumière neuve sur les circonstances dans lesquelles la Maison franco-japonaise voit le jour à Tokyo ; sur sa finalité première autant que sur ses destinées ultérieures. Loin d'avoir été voulue d'emblée comme une école de langue pour étudiants nippons, ou comme un centre de recherches et d'études réservé à l'élite des orientalistes français, la MFJ naît d'un imbroglio géopolitique et financier de grande échelle où s'entrechoquent impératifs diplomatiques nationaux et intérêts commerciaux japonais<sup>426</sup>. Aussi Claudel entreprend-il avant tout un audit général des « besoins matériels nippons » : dès le printemps 1922, soit quatre mois après son arrivée, il rapporte aux Affaires étrangères que le Japon peut et doit maintenant se fournir en armes et en aéronefs auprès de la France et non plus de l'Amérique ou de la Grande-Bretagne<sup>427</sup>. Ses efforts seront couronnés de succès. En juin 1924, l'attaché militaire français à Tokyo, le polytechnicien Gaston Renondeau (1879-1967), confirme à la Présidence du conseil, à la Défense et au Quai d'Orsay que l'empire « a passé commande de canons français et du savoir technique lié ». Ce même mois, le Japon achète 10 000 tonnes de rails à la France. En octobre, le pays se porte acquéreur de 8 000 tonnes supplémentaires, ainsi que d'appareils et d'équipements aéronautiques pour un montant de 100 millions de francs<sup>428</sup>, cependant que Claudel « attire l'attention du ministère sur le manque de masques à gaz » qui se ressent sur son territoire et pourrait donner lieu à de juteux contrats de ventes. Sur tous ces points, celui-ci « a pris les ordres du [pouvoir central] au pied de la lettre », sans « dévier » : l'écrivain *est* et demeure un diplomate, « son action publique s'aligne parfaitement sur les attentes de son gouvernement<sup>429</sup> ».

Dans l'intervalle, Paris exerce adroitement une pression sur Tokyo. Le 20 janvier 1922, le maréchal Joffre en personne y est dépêché, officiellement aux fins de rendre la visite du prince héritier Hirohito<sup>430</sup>. A dessein, le gouvernement nippon n'est averti de ce voyage que le

---

<sup>426</sup> Dès le 7 mai 1921, deux semaines avant l'arrivée du Prince héritier Hirohito en France, et alors que Claudel est encore à Paris, le gouvernement japonais « exige que l'ambassadeur Kikujiro Ishii prenne contact » avec son homologue afin de « discuter du problème de l'Indo-Chine » : voir le « Projet de révision du traité de commerce entre la France et le Japon : l'adhésion de l'Indo-Chine française au même titre que les îles de la région Pacifique » conservé aux Centre des archives de la diplomatie japonaise de Tokyo, cité par CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *op. cit.*, p. 22.

<sup>427</sup> POLAK (Christian), « La mission militaire française de l'aéronautique au Japon (1919-1921) », *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 51 (2014), p. 163-183.

<sup>428</sup> CLAUDEL (Paul), *Correspondance diplomatique : Tokyo, 1921-1927*, *op. cit.*, p. 303.

<sup>429</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères, série E, carton 566 (1923-1929), « Japon », vol. 80, rapports datés des 23 avril, 12 et 19 juin, 29 septembre et 29 octobre 1924, cités par CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *op. cit.*, p. 13, 17.

<sup>430</sup> En réalité, sa visite s'étend à l'Indochine, au Cambodge, à la Thaïlande et à la Chine. Joffre revenait d'ailleurs d'une tournée similaire aux Etats-Unis. Voir ARÇAIS (André d'), « Avec le Maréchal Joffre en Extrême-Orient. II, Au Japon », *Revue des deux mondes*, t. 9 (1922), p. 414-440.

27 octobre 1921 par le biais d'un simple télégramme adressé à l'ambassadeur Ishii<sup>431</sup>. Lorsqu'il rencontre le vicomte Shibusawa, le vainqueur de la Marne et ancien chef d'état-major de l'armée française « insist[e] tout particulièrement auprès [de lui, de sorte qu'il fasse] *tout son possible* pour développer les échanges entre la France et le Japon ». Soutenant la manœuvre, Claudel écrit à son tour à Shibusawa pour lui rappeler, moins amène, que son gouvernement a débloqué 300 000 francs dans le but d'ériger une « Maison de France » et que le renversement d'Aristide Briand par Raymond Poincaré, intervenu le 15 janvier, risquait de contrarier ces plans<sup>432</sup> ; en foi de quoi, l'ambassadeur de France « prie [le mécène] de *tout faire* pour la mise en place et le lancement rapide de cet établissement<sup>433</sup> » qu'il souhaite encore conforme, à ce stade, aux croquis de Joubin et Courant :

« Je pense que le Japon n'a pas épuisé pour nous les leçons que nous avons à y chercher, qu'il mérite d'être regardé autrement que par des yeux d'amateurs et de touristes, qu'il mérite d'être approfondi, d'être fréquenté, d'être *vécue* [...]. C'est à quoi servira l'institution de cette Maison de France<sup>434</sup> ».

Si le projet s'enlise momentanément en raison de « l'inertie de la vieille et respectable<sup>435</sup> » Société franco-japonaise, puis du tremblement de terre qui dévaste la région du Kanto le 1<sup>er</sup> septembre 1923 et détruit en partie Yokohama, Shizuoka et Tokyo, une « Association pour la fondation de la Maison franco-japonaise<sup>436</sup> » se réunit trois mois plus tard, le 8 décembre 1923, au Club des banquiers de la capitale. Dirigé par un comité de douze membres où siège Eiichi Shibusawa, ce groupe qui compte une cinquantaine d'hommes

---

<sup>431</sup> HATANO (Masaru), *Récit du voyage du prince Hirohito en Europe*, Tokyo, Soshisha, 1998, p. 168-169.

<sup>432</sup> Ennemi personnel de Briand et de Berthelot, Poincaré fut donc naturellement l'ennemi politique de Claudel. Nous y reviendrons plus bas.

<sup>433</sup> CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *op. cit.*, p. 16, citant le rapport officiel de Kozo Kijima, membre du comité pour les changes culturels franco-japonais.

<sup>434</sup> CLAUDEL (Paul), *Correspondance diplomatique : Tokyo, 1921-1927*, p. 96 (17 décembre 1921). Au cours du premier semestre de l'année 1922, sans doute parce qu'il est amène à donner des conférences « sur la nature singulière des lettres et de la langue française » (université de Kyoto, 24 mai ; université du Kansai, 27 mai), Claudel en vient progressivement à récuser cette conception à sens unique des échanges. La nécessité d'enseigner la langue française au Japon, comme son prédécesseur Regnault l'avait souhaité, lui apparaît de plus en plus nettement, au point qu'il l'affirme (mais trop tard) le 29 avril 1924, quatre mois après l'adoption des statuts de la Maison franco-japonaise, dans une *Note sur l'Institut franco-japonais [sic]* adressée au consul du Japon à Lyon, Kozo Kijima : « Le nécessaire, c'est la langue, puisque la première chose pour se connaître, c'est de se comprendre » ; [certes], « C'est [l'anglais] la langue de l'action, mais ce n'est pas celle de la délibération. Chacun de ses termes est un acte plutôt qu'une conception ». FRANK (Bernard), IYANAGA (Shokichi), « La Maison franco-japonaise, son histoire, ses buts, son fonctionnement », *op. cit.*, p. 11 ; CLAUDEL (Paul), *Correspondance diplomatique, op. cit.*, p. 144.

<sup>435</sup> CLAUDEL (Paul), *Correspondance diplomatique : Tokyo, 1921-1927, op. cit.*, p. 271.

<sup>436</sup> La « Maison de France » initialement projetée a cédé peu à peu la place à une « Maison franco-japonaise », dont la dénomination est attestée pour la première fois dans le journal personnel d'Eiichi Shibusawa, en janvier 1923.

d'affaires est entraîné par le Premier ministre Tomosaburo Kato, le ministre des Affaires étrangères et le ministre de l'Education publique, qui décident de lui octroyer une subvention de 30 000 yens au nom du Gouvernement impérial<sup>437</sup>. En fin de compte, celui-ci choisit d'œuvrer lui-même de toute sa capacité à la construction de ce centre dont les Français rêvent depuis six ans, naturellement parce que l'Empire, alors à l'aube de conquêtes fructueuses, souhaite augmenter la balance de son commerce extérieur en soldant le dossier des taxes indochinoises<sup>438</sup>. En 1922, le chef de la diplomatie Kosai Uchida avait déjà émis le souhait de recevoir le Gouverneur général de l'Indochine pour régler la question. La même année, s'était aussi constituée à cette fin une « Société des amis de l'Indo-Chine » concentrant les délégués des conglomérats les plus importants de l'industrie, de la finance, des messageries maritimes et de la presse japonaises<sup>439</sup>.

En parvenant à convier Martial Merlin (1860-1935) à Tokyo, le 6 mai 1924, officiellement pour « présenter ses condoléances au peuple japonais [endeuillé par le séisme] et adresser les félicitations de la République au prince impérial Hirohito à l'occasion de son mariage<sup>440</sup> », Paul Claudel réussit donc bien un coup de maître. Car ce que l'ancien Gouverneur général de Madagascar, de l'Afrique équatoriale et de l'Afrique occidentale françaises apporte également avec lui, en plus des mots de consolation et de sympathie de son propre gouvernement, et de dispositions réglementaires permettant la levée des barrières douanières et l'ouverture de son marché colonial aux productions japonaises<sup>441</sup>, c'est un chèque de 10 000 yens qu'il remet la veille de son retour à Hanoï au représentant de la Société des amis de l'Indo-

---

<sup>437</sup> Fondation commémorative Shibusawa Seien Ryumonsha, documents biographiques, vol. 36, Tokyo, Cercle de publication des documents biographiques Eiichi Shibusawa, 1961, p. 269-270, cité par CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), in « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *op. cit.*, p. 23.

<sup>438</sup> Dès 1915, le ministre des Affaires étrangères Paul Delcassé informe Gaston Doumergue, ministre des Colonies, de ce que « L'ambassadeur du Japon a insisté à plusieurs reprises d'une manière pressante, verbalement et par écrit, sur l'intérêt qu'attacherait le Japon à voir l'Indo-Chine française adhérer à la convention commerciale franco-japonaise du 19 août 1911 » : MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES, Commission de publication des documents diplomatiques français, *Documents diplomatiques français*, 1915, tome 1 (1<sup>er</sup> janvier - 25 mai), P. I. E. Peter Lang, Bruxelles, Berne, Berlin, Francfort, New York, Oxford, Vienne, 2002, pièce n° 58 du 15 janvier 1915, p. 85.

<sup>439</sup> CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *op. cit.*, p. 22.

<sup>440</sup> WASSERMAN (Michel), « De Kujoyama à Yoshida », *op. cit.*, p. 2. Hirohito a épousé la princesse Nagako de Kuni le 26 janvier.

<sup>441</sup> MATSUNUMA (Miho), « Casse-tête japonais. Conflits diplomatiques en Indochine française au début du XX<sup>e</sup> siècle », *Monde(s)*, vol. 7, n° 1 (2015), p. 191-212. Le 23 janvier 1925, à Yokohama, Claudel (que le Quai d'Orsay a autorisé à rentrer prendre son « congé statutaire » en métropole) prend place au bord du même paquebot que le chef de la mission protocolaire japonaise en Indochine, le sénateur Isaburo Yamagata, afin de finaliser les négociations bilatérales. Le journal intime de l'ambassadeur prouve qu'il séjourne un mois entier à Saïgon avant d'embarquer pour Marseille, qu'il n'atteint que le 24 mars. CLAUDEL (Paul), *Journal*, t. 1, *op. cit.*, p. 658-661.

Chine venu lui donner l'assurance formelle que les Japonais, en contrepartie, bâtiront pour de bon la Maison franco-japonaise<sup>442</sup>.

Sur fond de guerre franco-allemande, sur fond de rivalités navales et commerciales opposant l'empire britannique, les Etats-Unis d'Amérique, l'archipel japonais, la France métropolitaine et ses possessions extrême-orientales (le Tonkin, l'Annam, le Laos, le Cambodge, la Cochinchine, le Siam, le Champassak et le Kouang-Tchéou Wan), il fallut donc ce mélange d'intérêts, cet enchaînement de causes et d'effets, cette imbrication de l'influence germanique rémanente (à combattre), de contrats d'armements franco-asiatiques (à signer), des barèmes fiscaux indochinois (à abattre), de l'expansionnisme de la banque et du négoce nippons (à juguler), pour que s'élève à Tokyo, sous l'action conjuguée des plus hautes autorités étatiques françaises et japonaises, d'un magnat des affaires et d'un ambassadeur-poète, une institution de « collaboration » bilatérale censée susciter « l'entremise amicale » et favoriser par tous moyens « l'étude simultanée », la défense et la « propagation des cultures respectives »...

Pour l'heure, au printemps 1924, son existence n'est encore que juridique : le terrain de Mita, que la France louait depuis 1909, où il était prévu de la construire et d'ailleurs, de déménager l'ambassade de France, a été rendu en 1922 au gouvernement japonais parce que l'arsenal de la marine *Shiba-Abakane* souhaitait pouvoir en disposer à sa guise. Ce n'est qu'au plan virtuel, bureaucratique, nous l'avons dit, que la MFJ fut inaugurée le 14 décembre dans l'immeuble de briques du Club des industriels de Tokyo. De nombreuses réunions (6 juin, 8 juillet, 15 novembre 1924, 1<sup>er</sup> mars, 7 mars, 30 juillet, 11 novembre 1925), une rencontre de travail entre Claudel et Shibusawa (2 juillet), plusieurs rapports adressés par l'ambassadeur de France à son ministère (3 juin, 15 juillet 1924), un plan final solennellement remis à Claudel par le président du conseil d'administration Shibusawa et ses vice-présidents (le baron Koi Furuichi, le juge et sénateur Masaakira Tomii<sup>443</sup>), une correspondance volumineuse, d'innombrables discussions et coups de téléphone<sup>444</sup> furent encore nécessaires pour collecter les derniers dons privés, élire les conseillers permanents et les membres honoraires du conseil d'administration de la Maison franco-japonaise ; pour trancher le problème de son implantation, de son local, de son ameublement, de son fonctionnement administratif, de la prise en charge des frais de déplacement de ses futurs pensionnaires, du montant et du mode de perception de

---

<sup>442</sup> Claudel l'écrit noir sur blanc le 3 juin 1924 dans son rapport au ministère : cf. *Correspondance diplomatique*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>443</sup> Elu à la chambre haute de la Diète impériale, Furuichi (1854-1934) était ingénieur civil, diplômé de l'Ecole centrale des arts et manufactures (1879) et de la Faculté des sciences de Paris (1889). Fils de samouraï, docteur de l'université de Lyon, Tomii (1858-1935) était professeur de droit à l'université de Tokyo.

<sup>444</sup> CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *op. cit.*, p. 25-29.

ses cotisations, mais surtout de son orientation scientifique, laquelle devait durablement façonner l'identité de cet organe décidément ambigu que Claudel, le 28 avril 1924, qualifiait sans se dissimuler d'instrument de « développement économique et politique<sup>445</sup> ».

Or le 15 août 1924, dans la lettre de remerciements qu'il adressait au vicomte Shibusawa, le même Claudel nommait dix éminentes personnalités françaises, Henri Bergson en tête, que la Maison serait susceptible d'accueillir durant sa première année d'exercice<sup>446</sup>, ce qui – d'emblée – revenait à condamner l'existence d'un « établissement d'où [seraient sortis, d'où auraient pu sortir], chaque année, un certain nombre de jeunes gens parlant parfaitement le japonais<sup>447</sup> ». C'est ainsi que la Maison franco-japonaise, dès avant son inauguration officielle, dès avant son ouverture (1926) et sa translation, échappa au sort qu'elle aurait pu embrasser : devenir une école d'apprentissage et de diffusion de la langue française, quand bien même Claudel avait-il alors pleinement conscience de l'enjeu qu'il y avait à contrer les « visées conquérantes allemandes » en matière d'éducation, d'expression écrite et orale, *a fortiori* si sa foi s'y trouvait mêlée<sup>448</sup>. Vouée à de plus hautes espérances, la MFJ débuta son activité intellectuelle en recevant l'élite du monde universitaire français<sup>449</sup>, se calquant sur le modèle proposé par la Villa Médicis ou la Casa Velázquez (en voie d'élaboration<sup>450</sup>), et se fermant surtout aux étudiants autochtones. Dès la saison 1926-1927, conformément à ses statuts, en exécution du paragraphe *f* de l'article 4, elle invita en outre le physiologiste Charles Achard (1860-1944), secrétaire général de l'Académie de médecine, ainsi que le minéralogiste Alfred Lacroix (1863-1948), secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, pionnier de la vulcanologie, qui était l'hôte du congrès pan-pacifique de Tokyo<sup>451</sup>. Pris dans son âge enfantin, ce pli déterminerait quatre-vingt-dix années de séjours, d'interventions, de colloques et de publications académiques : comme nous le verrons, il explique la nature paradoxale des rapports que Lazare-Lévy, en sa qualité d'ambassadeur culturel de la République, entretint avec

---

<sup>445</sup> CLAUDEL (Paul), *Correspondance diplomatique, op. cit.*, p. 259.

<sup>446</sup> Fondation commémorative Shibusawa Seien Ryumonsha, documents biographiques, vol. 36, Tokyo, Cercle de publication des documents biographiques Eiichi Shibusawa, 1961, p. 280-283, cité par CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), in « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *op. cit.*, p. 26.

<sup>447</sup> CLAUDEL (Paul), *Correspondance, ibid.*

<sup>448</sup> Le premier rapport que l'ambassadeur avait expédié à son ministère, un mois après son arrivée à Tokyo, trois ans jour pour jour avant l'inauguration de la Maison franco-japonaise, concernait effectivement la situation du catholicisme au Japon : Claudel y dénonçait tout particulièrement l'action du collège de jésuites allemands *Jochi gakuin*. CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), in « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *op. cit.*, p. 20. Voir également CLAUDEL (Paul), *Correspondance diplomatique, op. cit.*, p. 128-129.

<sup>449</sup> Nous donnons plus bas la liste de ses quatre premiers pensionnaires.

<sup>450</sup> Imaginée par Charles-Marie Widor en 1916, construite par un architecte français, la *Casa* ne fut inaugurée qu'en 1929, sur une parcelle que le roi Alphonse XIII avait lui-même désignée. DELAUNAY (Jean-Marc), *Des palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa Velázquez au cœur des relations franco-espagnoles du XX<sup>e</sup> siècle (1898-1979)*, Madrid, Casa de Velázquez, 1994, p. 185-189.

<sup>451</sup> *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient à Saïgon*, t. 27 (1927), p. 511-512.

la Maison franco-japonaise au cours de ses deux tournées de propagande artistique, nonobstant la parenthèse que constitua le séjour exceptionnel d'Henri Gil-Marchex, réalisé en pleine guerre, pour des raisons « inexplicables », en 1931-1932.

## 2- L'Institut franco-japonais du Kansai

Seconde institution que Claudel fonda au Japon, l'Institut français du Kansai, ainsi qu'il se nommait à l'origine<sup>452</sup> – sans allusion à une forme éventuelle de coopération internationale ou de réciprocité, quand l'établissement émanait justement d'une « société de rapprochement franco-japonais », reconnue d'utilité publique, qui avait été créée à cet effet – fut dévoilé à Kyoto le 22 octobre 1927, le jour du *Jidai matsuri*<sup>453</sup>. Dans le rapport qu'il adressa cette année même, en Indochine, à l'Ecole française d'Extrême-Orient dont il était un membre détaché<sup>454</sup>, l'homme de lettres Elie Aubouin (1894-1981) précise que « cette organisation [...] a pour but d'offrir aux Japonais s'intéressant à la culture française les moyens de se mettre au courant de notre activité intellectuelle sur des bases plus larges que celles des écoles ordinaires. Les cours de lecture, explication, traduction, diction, etc., ne sont que la préparation aux causeries et conférences qui [leur] seront données soit par des professeurs à demeure, soit par les spécialistes de passage<sup>455</sup> », or c'était indiquer en quoi l'Institut de Kyoto se distingue de la Maison de Tokyo, qui le précédait de peu.

Comme l'observe Michel Wasserman, « Il est difficile de trouver une véritable rationalité à [la création de celui-ci, laquelle] apparaît plutôt comme la résultante de divers facteurs conjoncturels, à commencer par la relative oisiveté professionnelle de Claudel au cours de l'année 1926, la dernière de sa mission au Japon. [Autant], concernant la création de la Maison franco-japonaise, [le grand homme] ne fit que mettre en œuvre avec talent, et en

---

<sup>452</sup> Le 1<sup>er</sup> septembre 2012, après avoir fusionné avec l'Alliance française d'Osaka, l'Institut franco-japonais du Kansai à Kyoto est devenu l'Institut français du Japon - Kansai.

<sup>453</sup> Instauré en 1895, année du 1100<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de la cour impériale de Heian-Kyoto, le festival, une célébration à rebours débutant par un défilé de l'armée royale de la restauration Meiji (1868) et se refermant par une procession de nobles et de guerriers de l'époque Enryaku (782-806), honore la mémoire des empereurs Kanmu (737-806) et Komei (1831-1867).

<sup>454</sup> *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient à Saïgon*, t. 27 (1927), p. 510 : « Chargé d'une mission d'études au Japon par l'arrêté du 28 juillet 1926, je me suis embarqué à Haiphong le 25 août 1926 et suis arrivé à Tokyo le 11 septembre. Sur l'invitation de M. le Professeur Sylvain Lévi, je me suis installé peu après à la Maison franco-japonaise, où le comité d'administration a bien voulu m'accueillir pendant toute la durée de mon séjour. Mon programme, tel que je l'avais présenté dans la lettre par laquelle j'ai sollicité mon admission à l'Ecole française d'Extrême-Orient, était d'étudier la psychologie japonaise dans la littérature, d'analyser les concepts et les caractères tels que les présentent les auteurs japonais et d'étudier la formation de l'esprit japonais sous l'influence de la littérature classique du pays et des littératures étrangères [...] ».

<sup>455</sup> *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, op. cit., p. 512.



concertation avec sa hiérarchie, un projet qui préexistait à sa mission et qui fut constamment soutenu par [les Affaires étrangères], [autant] il agit en revanche, sur le projet de l'Institut franco-japonais du Kansai, en franc-tireur, mettant à plusieurs reprises devant le fait accompli [son autorité de tutelle, qui ne lui avait rien ordonné,] à qui la création d'un second centre culturel n'était pas a priori agréable, préoccupée qu'elle était d'une rivalité potentielle entre les deux [centres] » et plus encore, d'une « dispersion des ressources<sup>456</sup> » et d'une multiplication des allocations, ponctionnées sur le budget du Quai d'Orsay, qu'elle eût été ensuite dans l'obligation de leur verser chaque année.

A dire vrai, Claudel n'allait pas hésiter, pour imposer la construction de ce nouvel Institut, à suivre et encourager des initiatives solitaires, à lever des fonds, fédérer des soutiens en secret (en somme, selon ses propres termes, à « suivre le mouvement sans en référer chaque phase à l'approbation » de ses supérieurs<sup>457</sup>), puis à maquiller la vérité pour forcer le destin, quitte à se heurter durement au professeur Sylvain Lévi en personne et par lettres interposées<sup>458</sup>, au point qu'il n'arracha finalement en faveur de « l'organe permanent, fécond et bienfaisant »

---

<sup>456</sup> WASSERMAN (Michel), « Le rapprochement franco-japonais dans l'entre-deux-guerres : la fondation de l'Institut franco-japonais du Kansai (1927) », *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 51 (2014), p. 137. Professeur à la faculté des relations internationales de l'université Ritsumeikan, M. Wasserman dirigea l'Institut franco-japonais entre 1986 et 1994. Il fonda également une Académie de musique française à Kyoto.

<sup>457</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères, lettre de Paul Claudel à Aristide Briand, 10 janvier 1927, cité par Michel Wasserman, « Le rapprochement franco-japonais dans l'entre-deux-guerres : la fondation de l'Institut franco-japonais du Kansai (1927) », *op. cit.*, p. 142. Six jours plus tôt, le Quai d'Orsay avait clairement désavoué la démarche de son ambassadeur : cf. Archives du ministère des Affaires étrangères, Aristide Briand à Paul Claudel, 4 janvier 1927, cité par Michel Wasserman, *id.*, p. 146 : « Il m'est impossible d'approuver projet création Institut franco-japonais Kyoto tel que présenté par M. Ruellan. Ce nouvel établissement, dans conditions indépendance et permanence prévues, ne ferait que doubler et concurrencer Maison franco-japonaise de Tokyo en diminuant disponibilités déjà insuffisantes. Devons éviter dispersion efforts et ressources. [...] On pourrait cependant retenir idée instituer cours d'été à Kyoto. [...] Mais il serait essentiel que ces cours, que M. Ruellan pourrait être chargé d'organiser et les élèves de l'Institut d'inaugurer, fussent rattachés à la Maison de Tokyo [...] et placés sous la direction absolue de son chef. Je vous prie d'examiner cette question avec M. Sylvain Lévi ». **Passablement courroucé par ce télégramme du ministère, Claudel rétorque pour sa défense, « violemment mécontent »** [*sic*], « 1) que l'idée de cet établissement est ancienne (je l'ai toujours eue pour mon compte), 2) qu'il n'y a pas plus de rapports entre la Maison de Tokyo et l'Institut de Kyoto qu'entre le Collège de France et un collège municipal quelconque, 3) que géographiquement Tokyo et Kyoto sont séparés par douze heures de chemin de fer et commandent des centres intellectuels totalement distincts, pour ne pas dire hostiles », et qu'enfin, en réexaminant *lui-même* la dotation de la Maison franco-japonaise, qui lui paraît « pouvoir être soulagée d'un certain nombre de dépenses inutiles, et en encourageant une participation japonaise aux frais de fonctionnement », il trouvera une solution qui permette au gouvernement français de gérer les deux établissements « sans assumer aucune charge nouvelle ».

<sup>458</sup> Dans ses lettres, le futur hagiographe du maréchal Pétain, âgé de 59 ans, considère le savant (titulaire de la chaire de langue et de littérature sanskrites au Collège de France, président de l'Alliance israélite universelle, son aîné de cinq ans) comme un « vieux qui vit exclusivement dans le monde des idées et a une tournure d'esprit plus historique qu'actuelle et vivante » : CLAUDEL (Paul), « Correspondance avec Léonard-Eugène Aurousseau (1922-1926) », réunie et annotée par Shinobu Chûjo, présentée par Jacques Houriez, *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 30 (printemps-été 2003), p. 188. Voir CLAUDEL (Paul), « Paroles au Maréchal (poème) », *Le Figaro*, 10 mai 1941, cité dans DONNARD (Jean-Hervé), « Claudel entre Pétain et de Gaulle », *Bulletin de la société Paul-Claudiel*, n° 120 (1990), p. 1-7.

qu'il appelait de ses vœux à Kyoto qu'une « approbation peu enthousiaste<sup>459</sup> » d'Aristide Briand, qui était alors ministre des Affaires étrangères dans le cabinet du président du Conseil Raymond Poincaré (1926-1929), mais qui se succéderait bientôt à lui-même, en tant que chef de la diplomatie, au sein de son propre gouvernement – le onzième. Ce n'est pas Claudel, d'ailleurs, appelé à Washington où il négocierait le pacte Briand-Kellogg, qui devait en « couper le ruban », mais son successeur dans l'archipel, Son Excellence Robert de Billy<sup>460</sup>.

Licencié en droit et diplômé de l'Ecole libre des sciences politiques, ambassadeur « à vocation économique », l'écrivain-diplomate, ancien consul à Shanghai et Tientsin<sup>461</sup>, avait finalement conçu sa Maison franco-japonaise non pas comme « une Ecole pratique des langues extrême-orientales<sup>462</sup> », mais comme « un séminaire de hautes études où de jeunes savants [français] se forme[raie]nt à la connaissance approfondie des choses japonaises<sup>463</sup> », séminaire appelé à produire sur place des « agents d'influence » dont le rayonnement individuel se confondrait, à terme, avec celui de leur patrie. Dans l'esprit de Claudel, comme nous l'avons noté, l'extension de ce prestige était néanmoins subordonnée à la réussite, primordiale, de ses missions douanière, commerciale et politique en Indochine et de ses menées contre les intérêts du Reich, partout en Asie. L'échange, d'autre part, ne s'y effectuait qu'à sens unique et restait limité : à l'échelle des relations extérieures franco-japonaises, c'était tout de même beaucoup exiger de ces « jeunes (?) savants français » (des orientalistes ou des japonologues, pour la plupart) qu'ils poursuivent leurs travaux dans le cocon clos et doré de la Maison, puis qu'ils se changent en propagandistes ailés de la chose bilatérale une fois rentrés en métropole ! Pour ces raisons, nous ne croyons pas impossible que le protégé de Philippe Berthelot (l'inamovible secrétaire général du Quai, également poète, dont Claudel avait été le témoin de mariage en

---

<sup>459</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères, télégramme d'Aristide Briand à Paul Claudel, 14 janvier 1927, cité par Michel Wasserman, *op. cit.*, p. 146 : « Je ne puis que me ranger à votre opinion, que je regrette seulement avoir pas connue plus tôt aussi nettement ». Avec l'appui du consul de France Armand Hauchecorne, du recteur de l'université de Kyoto, du président de la chambre de commerce et d'industrie d'Osaka, des gouverneurs de Kyoto, Osaka et Kobe, Claudel était parvenu à réunir une somme deux fois supérieure à celle qu'avait nécessité la création de la Maison de Tokyo.

<sup>460</sup> Le 5 novembre 1927.

<sup>461</sup> Claudel vit quatorze années en Chine, entre juillet 1895 et août 1909.

<sup>462</sup> CLAUDEL (Paul), *Correspondance diplomatique : Tokyo, 1921-1927*, *op. cit.*, p. 265.

<sup>463</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères, lettre de Paul Claudel à Aristide Briand, 10 janvier 1927, *op. cit.*

1914<sup>464</sup>) ; que l'auteur mystique de *L'Annonce faite à Marie*, soucieux d'immortalité<sup>465</sup>, qui aima le Kansai dès l'abord, en 1922<sup>466</sup>, et ambitionnait d'être nommé au poste de Berlin, le plus convoité dans la Carrière, ait au fond cherché à léguer, dans ce qu'il appelait le « centre économique » du pays<sup>467</sup>, une « Maison » qui ne fût ni le fruit d'un compromis intellectuel ni celui d'une décision antérieure à sa venue, mais un authentique projet personnel promis à lui survivre et consacré à la défense et à l'illustration de la langue et de la culture françaises au Japon<sup>468</sup>. C'est le sens que nous donnons à la *coda* du discours de départ qu'il prononça le 6 décembre 1926 :

« Je n'ai plus qu'une demande à vous faire en vous disant adieu, c'est de ne pas garder à Osaka un trop mauvais souvenir de l'ambassadeur-poète dont vous avez vu si souvent la figure sur les journaux et qui, dans ses efforts pour comprendre votre vieille civilisation, dans ce pays où il a passé cinq des plus belles années de sa vie, a pu manquer

---

<sup>464</sup> Son cadet, le philosophe René Berthelot, se rendit précisément à Kyoto en octobre 1927 pour y célébrer l'ouverture de l'Institut français et le centenaire de la naissance de leur père, le chimiste et homme d'Etat Marcellin Berthelot, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, sénateur à vie, ministre des Affaires étrangères (1895-1896). Poincaré et Philippe Berthelot furent deux ennemis mortels : Giraudoux en transpose l'inimitié dans *Bella*. Ulcéré, dès 1895, par le népotisme dont « Berthelot-fils », pourtant classé dernier, avait bénéficié à l'issue du concours des Affaires étrangères, Poincaré ne pardonna pas non plus au premier fonctionnaire du Quai d'Orsay d'avoir refusé de « mettre un pied » à l'Élysée pendant la Grande Guerre : tirant parti de la campagne que Maurras déclencha pour l'impliquer dans le scandale de la Banque industrielle de Chine (qu'avait fondée André Berthelot), l'ancien président de la République provoqua sa chute momentanée en 1922. Théoriquement radié de la fonction publique jusqu'en 1932, Philippe Berthelot fut réintégré dans ses fonctions en 1925, par Aristide Briand. cf. BARRE (Jean-Luc), *Le seigneur chat : Philippe Berthelot (1886-1934)*, Paris, Plon, 2009.

<sup>465</sup> GUERS (Marie-Joseph), *Paul Claudel*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 7 sq. : « Le jardin de la maison familiale était mitoyen du cimetière, il a entendu sonner toutes les heures au clocher qui s'enracinait dans les tombes... ».

<sup>466</sup> Claudel visitera la région à huit reprises. Son premier voyage lui avait inspiré ces lignes exaltées : « L'Amérique est impopulaire, l'Allemagne déchue, l'Angleterre matérialiste. Jamais un moment plus favorable ne s'est présenté à nous pour prendre la direction des forces morales et intellectuelles de cette nation, artiste et courageuse comme la nôtre ! » : CLAUDEL (Paul), *Journal*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 149.

<sup>467</sup> CLAUDEL (Paul), *Journal*, *ibid.*

<sup>468</sup> GRAZIANI (Jean-François), « Les conséquences de la Première Guerre mondiale sur la politique culturelle et linguistique de la France au Japon (1917-1927) », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde langue* [publication de la Société internationale pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde], n° 49 (2012), p. 5-7 : « En 1922, [Claudel] est invité à prononcer deux conférences [...] à l'université de Kyoto et à l'université libre du Kansai d'Osaka. Le public est nombreux et l'accueil particulièrement chaleureux [...]. [L]ambassadeur-poète [...] constate cependant l'absence de professeur de littérature française dans ces deux établissements, les plus importants de l'ouest du Japon [l'école qu'y avait instituée Léon Dury en 1870 a effectivement périclité]. Les deux conférences [...] reprennent des arguments classiques [sur le] génie de la langue (clarté, ordre de la phrase correspondant à l'ordre naturel de la raison...), mais introduisent aussi des idées relativement nouvelles [...] en faveur de l'étude du français, [en vantant] son extension géographique (poids de la France métropolitaine, présence aux Amériques, francophilie des jeunes nations d'Europe, importance de l'empire colonial, proximité de l'Indochine), sa mise en relation avec les industries innovantes et les industries du luxe en France, la valeur éducative que représente la difficulté même de son apprentissage ». J.-F. Graziani a néanmoins tort d'écrire (p. 7) que « le grand tremblement de terre du Kanto en 1923, le séjour de Merlin et la création de la Maison franco-japonaise en 1924, le retour en France pour un an de congé en 1925 empêchent [sic] Claudel d'entreprendre une action d'envergure dans le Kansai dans les trois années qui suivent et de traduire dans les faits l'excellente impression que lui avait laissé son passage à Kyoto, qu'il place au même rang que Rome et Damas parmi les plus belles villes du monde ». Comme nous le montrerons dans un instant, les sources diplomatiques, auxquelles il n'a pas eu accès, la séquence d'événements qui rythment le printemps et l'été de l'année 1926 prouvent tout au contraire que Claudel, qui n'était pas mandaté pour ce faire, agit *ipso facto* dans l'urgence, pressé par ces mêmes événements, pour laisser « une empreinte ».

d'intelligence et de talent, mais non pas d'amour, de respect et de bonne volonté. Je sais que les Japonais ont bonne mémoire, je vous demande de m'y réserver une petite place et de me donner une preuve persistante de votre sympathie en continuant à vous intéresser à cette œuvre, [l'Institut français du Kansai], que nous avons fondée ensemble et qui est appelée, j'en suis sûr, à être féconde et bienfaisante<sup>469</sup> ».

Dans les faits, de moindre intérêt pour nous, Paul Claudel demande à bénéficier en 1925 du congé statutaire auquel les diplomates expatriés dans les pays lointains peuvent prétendre après quatre années d'engagement au service du Quai : « Fin du Japon », tranche-t-il sans état d'âme le 22 janvier<sup>470</sup>, convaincu d'avoir accompli sa mission, confiant qu'une affectation nouvelle le mènera bientôt en Allemagne où sert Jacquin de Margerie. Espoir déçu : contraint de rentrer à Tokyo en février 1926, l'écrivain, qui en profite pour rassembler les essais, les discours et les vers qu'il a composés en Orient<sup>471</sup>, semble décidé à n'y expédier plus rien d'autre que les affaires courantes.

En avril, puis en automne, le relâchement de deux bâtiments de guerre de la flotte tricolore lui donne l'occasion, qu'il saisit, d'embarquer pour deux croisières sur la Mer intérieure de Seto. Au ministère qui le soupçonne de se soustraire à sa charge et conteste l'utilité de ces « escapades », l'ambassadeur affirme impassible, non sans rouerie, qu'il ne profitera « pas simplement [d'] une partie de plaisir » [*sic*], puisqu'il s'agit de « montrer notre pavillon dans quelques ports [...] où on ne l'avait pas vu flotter depuis de longues années<sup>472</sup> »... C'est donc au bord d'un *aviso* de la Royale, le 5 mai, que le poète rencontre un partisan convaincu de l'entente franco-japonaise : Katsutaro Inabata (1862-1949). Elu de la Chambre haute de la Diète impériale, président de la chambre de commerce et d'industrie d'Osaka, ce riche entrepreneur natif de Kyoto, catholique, s'est spécialisé dans le tissage et la teinture des uniformes militaires après en avoir appris la technique auprès des « soyeux » de Lyon, où il a été scolarisé à l'âge de 15 ans. Camarade de classe d'Auguste Lumière au lycée Lamartinière des Terreaux, Inabata

---

<sup>469</sup> CLAUDEL (Paul), *Discours prononcé devant l'assemblée des souscripteurs en vue de l'édification du bâtiment de l'Institut franco-japonais du Kansai*, Osaka, 6 décembre 1926, cité par Michel WASSERMAN, « Le rapprochement franco-japonais dans l'entre-deux-guerres : la fondation de l'Institut franco-japonais du Kansai (1927) », *op. cit.*, p. 158-160.

<sup>470</sup> CLAUDEL (Paul), *Journal*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 657. Ce congé prend fin le 27 février 1926.

<sup>471</sup> CLAUDEL (Paul), *L'oiseau noir dans le Soleil Levant*, illustrations de Foujita, Paris, Excelsior, 1927. Gallimard republie l'ouvrage, augmenté de nouveaux textes, en 1930.

<sup>472</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères, lettre de Paul Claudel au secrétariat général du Quai, 4 octobre 1926, cité par Michel Wasserman, *op. cit.*, p. 139. Wasserman remarque que Claudel est alors « plus libre » et probablement « plus sincère aussi » dans sa correspondance privée, comme le prouve cette lettre à sa collaboratrice, l'illustratrice, costumière et maquettiste Audrey Parr (1892-1940), la « fée » qui travailla aussi avec Darius Milhaud : « C'est la saison des glycines et des azalées succédant à celle des cerisiers, qui vient de finir. En septembre, on me donnera un bateau pour visiter toute la côte du Japon. La vie est belle ! ». CLAUDEL (Paul), « Lettres à Elisabeth Sainte-Marie Perrin et à Audrey Parr », *Cahiers Paul Claudel*, n° XIII (1990), p. 283.

a aussi introduit le cinématographe dans son pays en organisant la première séance de « films projetés », le 15 février 1897, grâce au concours du preneur de vues François-Constant Girel (1873-1952), l'inventeur historique du *travelling*<sup>473</sup>. En 1900, il avait compté au nombre des membres fondateurs de la Société franco-japonaise<sup>474</sup>. Claudel et Inabata sympathisent : ils assistent le soir même à une représentation de *bunraku* au théâtre d'Osaka, se revoient le 5 juillet à Kyoto<sup>475</sup>, où ils gravissent le mont Hiei à l'occasion d'une visite dont les honore madame Edouard Herriot. Haut de 850 mètres, couvert d'arbres, renflé de deux bosses, le saint *Hieizan* domine l'ancienne cité impériale, à la lisière nord-est de la cité moderne : dès avant le dernier quart du septième siècle, l'empereur Temmu, des moines du bouddhisme Tendai y avaient édifié plusieurs temples. Un funiculaire rutilant livre désormais la zone à la spéculation immobilière. Dans son *Journal* (4 - 7 juillet 1926), l'ambassadeur français, qui séjourne à l'hôtel Miyako, relate son ascension pittoresque, puis sa promenade « parmi l'épaisse forêt de cèdres<sup>476</sup> ». Il admire le panorama sur le lac Biwa. Le peintre Yamamoto Shunkyo, qui réside sur ses berges, lui offre un lavis qu'il exécute à son intention au cours d'un dîner : se saisissant du pinceau, Claudel, préoccupé, y inscrit ce troublant souhait en forme de *haiku* : « A Katstutaro Inabata. Que le cheval soit, et le cheval fut ! ».

Dès son retour dans la capitale, le diplomate donne instruction à l'un des pensionnaires de la Maison franco-japonaise, Francis Ruellan (1894-1975)<sup>477</sup>, de « prendre langue » au plus vite avec cette société de Kyoto, le milieu des affaires, l'*intelligentsia* des arts, le monde académique. Reçu à l'agrégation en 1923, décoré de la Croix de guerre, le Rennais connaît le

---

<sup>473</sup> Employé des frères Lumière, Girel a tourné *Une rue à Tokyo, Dîner et repas à Kyoto, Procession shintoïste à Kyoto, Arrivée du train en gare de Nagoya, Déchargement dans le port de Yokohama, Danses traditionnelles des Aïnous à Hokkaido, Lutteurs japonais, Acteurs japonais : danse d'homme, exercice de la perruque, bataille au sabre, Danse des éventails à Honshu* (9 janvier - 26 décembre 1897). On lui doit notamment les plans d'un défilé de hussards devant le *Kaiser Wilhelm* à Breslau (4 septembre 1896), de la rencontre entre Félix Faure et le Tsar Nicolas II à Cherbourg (5 octobre 1896), de la sortie des souverains d'Italie du palais de Monza (20 novembre 1896), de *coolies* à Saïgon, etc. Fils de pharmacien, Girel abandonna la caméra pour exercer en officine. AUBERT (Michelle), SEGUIN (Jean-Claude), dir., *La production cinématographique des frères Lumière*, Paris, Mémoires du cinéma, 1996. MORIN (Jean-Claude), BRISELANCE (Marie-Claude), *Grammaire du cinéma*, Paris, éditions Nouveau monde, 2010, p. 44.

<sup>474</sup> *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, n° 1 (1900), p. 11, « Inabata Katsutaro, industriel, MF ».

<sup>475</sup> CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 26 (printemps-été 2001), p. 30 : ces rencontres sont certifiées par les « Rapports sur les déplacements de fonctionnaires étrangers », conservés au centre des archives diplomatiques de Tokyo, qu'ont produits, grâce aux agents de la sûreté intérieure, le préfet d'Osaka Nakagawa Nozomi (« au ministre de l'Intérieur Wakatsuki Reijiro », 6 mai 1926) et le préfet de Kyoto Hikedo Hiroshi (« au ministre de l'Intérieur Hamaguchi Osachi », 8 juillet 1926). Une déformation romantico-littéraire des réalités de la diplomatie conduit certes à occulter que Claudel et ses homologues étaient dûment surveillés, en toute circonstance, par la police secrète et le renseignement japonais.

<sup>476</sup> On ne saurait y voir autre chose qu'une authentique reconnaissance de terrain.

<sup>477</sup> MEYNIER (André), « Chronique de l'Institut de Géographie et d'aménagement de l'espace de Rennes en 1975 », *Noroi*, n° 89 (janvier-mars 1976), p. 159-163.

mont Hiei mieux qu'aucun autre occidental, puisqu'il profite de la belle saison pour y poursuivre ses recherches sur la géomorphologie du Kansai<sup>478</sup> : après l'avoir arpenté en tout sens, l'idée lui était même venue – Claudel en aura donc eu connaissance à Tokyo – d'organiser un cycle de cours sur ses flancs, afin d'enseigner au grand air, chaque été, l'histoire, la géographie, la littérature, donc la grammaire et la conjugaison, voire, pourquoi pas, le théâtre, la poésie, la déclamation, la philosophie, l'éloquence, l'expression corporelle, le maintien, la musique ou la danse ; en bref, la culture et la civilisation nationales aux étudiants des métropoles alentour. Si l'épure semblait encore « primitive<sup>479</sup> » qui exigeait d'être minutieusement élaborée, Claudel, à l'évidence (et c'est en cela surtout qu'il brilla par son discernement), comprit aussitôt l'opportunité qui s'offrait à lui de pouvoir pleinement remplir son ordre de mission initial et concrétiser une *vision*. Cette soudaine conjonction d'éléments favorables était inespérée<sup>480</sup> :

« Il est très important de soutenir et de développer l'action de nos écoles. Vous êtes spécialement qualifié pour vous attacher à répandre davantage la connaissance de notre langue, de notre littérature et de nos sciences [...]. En usant des moyens de propagande dont vous disposez, en encourageant la diffusion des livres français et la venue en France des étudiants nippons, vous devrez vous efforcer de donner à notre langue la place qui lui est due<sup>481</sup> ».

---

<sup>478</sup> RUELLAN (Francis), « La décomposition et la désagrégation du granite à biotite au Japon et en Corée et les formes de modelé qui en résultent », *Comptes-rendus du congrès international de géographie*, vol. 2 (1931), p. 670-684 ; « La morphologie de la Mer intérieure du Japon. Nature des problèmes et recherches préliminaires », *Bulletin des l'association des géographes français*, n° 55 (1932), p. 5-14 ; *Le Kwansai [sic]. Etude géomorphologique d'une région japonaise* [thèse de doctorat d'Etat de l'Ecole pratique des hautes études, laboratoire de géographie physique], Tours, Arrault, 1940 (821 p.).

<sup>479</sup> CLAUDEL (Paul), *Discours prononcé devant l'assemblée des souscripteurs en vue de l'édification du bâtiment de l'Institut du Kansai*, 6 décembre 1926, *op. cit.*, p. 156 : « ... de concert avec mon ami Inabata qui s'est associé à cette œuvre avec tant de dévouement, nous avons pensé que l'œuvre envisagée par nous pourrait prendre plus de développement, et qu'au lieu d'une création de quelques mois nous pouvions penser à une fondation permanente qui ferait sentir toute l'année son utilité. La note que M. Ruellan vous a fait parvenir vous expose ses idées nouvelles à ce sujet. Il propose, en somme, d'adjoindre à son idée primitive d'une université d'été, celle d'une bibliothèque et d'un secrétariat où il se tiendrait en permanence, toute l'année, pour fournir à toutes les personnes à la recherche d'un renseignement pratique ou scientifique sur la France, le livre, le document, ou du moins l'indication dont elle aurait besoin. Le local qui l'abriterait servirait en même temps de centre de réunion aux amis de la France, si nombreux dans toute la région du Kansai. M. Ruellan serait en somme, auprès d'une des capitales de la civilisation mondiale, le fondé de pouvoir et le représentant résident et permanent de l'intellectualité française. Je ne doute pas que cette idée, *dès que je la lui aurai exposée* [nous soulignons], n'intéresse mon Gouvernement, même si elle devait entraîner de sa part un effort supplémentaire [...] ».

<sup>480</sup> Aussi l'instinct, la réactivité de l'homme de pouvoir et d'action n'en relativisent-ils que davantage la sincérité des « justifications », chantournées, que l'ambassadeur se trouva peu après dans l'obligation de servir au secrétariat général du Quai d'Orsay : « Depuis le moment où la Maison franco-japonaise a été créée à Tokyo, je n'ai cessé de me préoccuper d'une fondation qui lui servirait de pendant à Kyoto ! », affirme-t-il sans gêne en octobre, *in Correspondance diplomatique : Tokyo, 1921-1927*, *op. cit.*, p. 382.

<sup>481</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères, « Instructions générales destinées à M. Paul Claudel, ambassadeur de France au Japon », 9 septembre 1921, cité par Michel Wasserman, *op. cit.*, p. 141.

Lorsqu'il avait achevé sa causerie à l'université de Kyoto, le 24 mai 1922, Claudel, lyrique, avait rêvé à voix haute :

« Laissez-moi, en terminant, exprimer le vœu que dans cette métropole historique du Japon, qui conserve et qui enrichit ce que sa civilisation a de plus précieux et de plus raffiné, l'étude du français se répande de plus en plus et que, grâce à des efforts communs, nous réussissions à construire entre nos deux pays – que la largeur d'un continent ne suffira jamais à séparer – un pont sur lequel ne cesseront de passer les meilleurs esprits de l'une et l'autre rive<sup>482</sup> ».

Un an et demi plus tard, à l'issue d'une visite qu'il rendit à l'Ecole des langues étrangères d'Osaka, l'écrivain s'était affligé de « l'état vraiment lamentable [qui caractérisait alors] l'enseignement du français au Japon », en dépit de quelques rares succès : « Avec quelle peine luttons-nous pour développer [l'apprentissage] de notre langue en face de la concurrence de l'anglais et de l'allemand ! Par rapport à cette dernière langue, les étudiants de français sont dans la proportion de 1 à 20<sup>483</sup> », déplorait-il avec amertume. Mais à présent, dans une région en plein essor, épargnée par le séisme meurtrier dont les usines du Kanto peinaient à se remettre, la fondation d'un « établissement qui aurait surtout pour but la propagation de notre langue et l'initiation des jeunes gens aux idées françaises<sup>484</sup> » se trouvait à sa portée.

L'ébauche se cristallise. D'une durée fixée à dix semaines, la formation saisonnière sera dispensée pendant trois années consécutives et ne concernera que « la langue et la culture françaises ». Ruellan est désigné à l'unanimité pour en assumer la direction pédagogique. A la fin du mois de septembre 1926, le sénateur Inabata lance une souscription qu'il étend aisément à ses confrères entrepreneurs d'Osaka et Kobe (ce qui explique que l'Institut franco-japonais, financé par des capitaux majoritairement dégagés dans la conurbation industrielle d'Honshu, sera celui « du Kansai » et non pas celui de Kyoto). Pour adosser l'ensemble à une structure juridico-financière et coaliser les bonnes volontés, l'ambassadeur autorise alors la constitution d'une Société de rapprochement intellectuel franco-japonais. La somme collectée par son biais s'avérant *in fine* bien supérieure, non seulement à celle qui avait été estimée nécessaire, mais à celle encore qui avait permis au baron Shibusawa d'élever la Maison franco-japonaise de Tokyo<sup>485</sup>, les soutiens de Francis Ruellan, de la bouche même de Claudel, « exprimèrent [alors]

---

<sup>482</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères, script transmis par dépêche le 2 juin 1922, cité par Michel Wasserman, *op. cit.*, p. 140-141.

<sup>483</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères, 17 novembre 1923, cité par Michel Wasserman, *ibid.*

<sup>484</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères, lettre de Paul Claudel à Aristide Briand, 10 janvier 1927, *op. cit.* Créé en 1913, l'Athénée français remplissait ce rôle à Tokyo. Le Kansai n'abritait aucune institution française.

<sup>485</sup> Elie AUBOUIN, *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, t. 27 (1927), p. 512-513 : « ... au lieu des 20 à 30 000 yens jugés suffisants pour le projet primitif, 100 000 yens furent souscrits [...]. Les concours les plus

le désir que le nouvel établissement ne soit pas une université d'été dont l'utilité serait [restreinte] à quelques mois, mais qu'il fonctionne toute l'année<sup>486</sup> », ce qui revint à le pérenniser.

Inabata en choisit le site d'implantation : la colline Kujo, qui est déboisée, débarrassée des sangliers qui la peuplent et arasée au sommet du *Hieizan* sur près d'un millier de mètres carrés : de ce *yama*, « de cette place privilégiée, l'une des plus belles de la capitale, l'Institut est visible à grande distance et se fait sa propre réclame », note Aubouin<sup>487</sup>. Austère et massive, conçue pour supporter les rigueurs de l'hiver, la bâtisse à toit pentu, de pur style occidental, comporte des salles de classe « pouvant se transformer instantanément en une vaste salle de conférences », une aile d'habitation, un appartement de réception directorial, des chambres pour les élèves et les hôtes de passage<sup>488</sup>.

Si ce nid d'aigle a l'heur de plaire à Ruellan (fasciné par la géologie du littoral, le scientifique avait en outre été mobilisé en tant qu'observateur aérien), il ne contente pas son successeur, le poète Georges Bonneau (1897-1972), traducteur du grec et du japonais anciens, admirateur de Paul Fort, professeur de lettres à l'université impériale de Kyoto, dont la thèse portait sur le symbolisme d'Albert Samain<sup>489</sup>. Dès sa prise de fonctions, en 1931, l'esthète pointe l'isolement du site au Service des œuvres du ministère. Au printemps 1932, son remplaçant Louis Marchand – un beau nom d'organiste – s'avoue « frappé » à son tour par les « multiples inconvénients que présent[e] la situation du local : certes, la vue [y est] magnifique, mais le grand éloignement [de l'Institut franco-japonais] du centre universitaire de [Kyoto], la difficulté d'accès, les escaliers et les pentes se conjuguent pour [en] écarter les étudiants<sup>490</sup> ».

---

bienveillants se sont manifestés de tous côtés. La compagnie propriétaire du terrain de construction [celle du baron Heitaro Fujita] a elle-même souscrit 2 000 yens, soit 10 % prix d'achat ; l'architecte, dont les devis étaient très modérés, a ajouté au cours de la construction, spontanément et à ses frais, toutes les améliorations et tous les agrandissements que son goût et son sens pratique lui suggéraient, prouvant ainsi son désir de contribuer au succès de cette œuvre ».

<sup>486</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères, lettre de Paul Claudel, 15 décembre 1926, cité par Michel Wasserman, *op. cit.*, p. 144.

<sup>487</sup> Elie AUBOUIN, *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, *op. cit.*, p. 513.

<sup>488</sup> Délabré, négligé par les autorités françaises, ce bâtiment fut détruit à la demande des riverains en 1981. Se souvenant tout à coup « que par la grâce de Claudel et d'Inabata, la France disposait à Kyoto d'un balcon sur une ville sans pareille », relève Michel Wasserman, le Quai d'Orsay s'opposa cependant à la vente du terrain. S'inspirant de leurs prédécesseurs, les administrateurs de la Société de rapprochement franco-japonais confièrent à l'architecte Kato Kuno, professeur à l'université de Kyoto, diplômé des Beaux-Arts parisiens, le soin d'édifier, sur le modèle de la villa Médicis, une maison de 1 000 m<sup>2</sup> pour laquelle Katsuo Inabata, le petit-fils de Katsutaro, se chargea de lever des fonds. La villa Kujoyama fut inaugurée le 5 novembre 1992, soixante-cinq ans jour pour jour après l'Institut franco-japonais originel.

<sup>489</sup> BONNEAU (Georges), *Les chansons de Dyka de Mytilène*, traduites de l'éolien, Montpellier, Firmin et Montane, 1922 ; *La philosophie symboliste d'Albert Samain. Essai critique*, Montpellier, Emmanuel Montane, 1923 ; *L'offrande à l'infidèle*, poèmes illustrés d'un bois gravé de Fernand Siméon, Paris, Albert Messein, 1925.

<sup>490</sup> MARCHAND (Louis), *Le nouvel Institut franco-japonais de Kyoto. Documents pour servir à l'histoire des relations intellectuelles franco-japonaises*, Kyoto, Société de rapprochement intellectuel franco-japonais, 1937, p. 2.



Aussi tôt qu'en 1911, cet agrégé d'allemand, également spécialiste de l'apprentissage du « français langue seconde », s'était signalé par la mise au point d'une « méthode intuitive » dérivée de l'acquisition de la langue maternelle chez l'enfant, pragmatique et pionnière, pour laquelle il recourut au Pathégraphe dans le sillage de Louis Weill<sup>491</sup>. Après l'armistice, Marchand avait d'ailleurs publié un manuel de français, *La famille Dupont*, à l'usage des compatriotes germanophones réintégrés d'Alsace-Moselle (son double, *Die Familie Müller*, paraît chez Larousse en 1925)<sup>492</sup>. Chargé d'enseignement à l'école de préparation des professeurs de la Sorbonne, Louis Marchand a été envoyé au Japon en 1923 par le Quai d'Orsay : professeur au lycée de Kyoto, responsable du département d'études françaises à l'École de langues vivantes de l'université d'Osaka, il rencontre naturellement l'ambassadeur Claudel, qui ne tarit pas d'éloges à son sujet<sup>493</sup>, avant que les Affaires étrangères ne l'affectent au *Ward Belmont* et au *George Peabody College for Teachers* de Nashville (Tennessee), en qualité de *professor of French education* (1927-1928)<sup>494</sup>.

Jugeant les solitudes montagneuses rédhibitoires au développement de son institution, Marchand ne tarde pas à repérer une parcelle non bâtie, en ville, que le ministère japonais de l'Éducation possède à proximité immédiate de l'université, dans le quartier de Yoshida, où la France, sans brusquer les choses, pourrait peut-être poser « une [première] maison en bois, qui suffirait jusqu'au moment où l'on serait en mesure de donner à notre œuvre [une expansion] plus grand[e]<sup>495</sup> ». Le contexte politique entraîne toutefois le Quai d'Orsay dans une course inattendue qui ne sera pas sans conséquences, plus tard, pour Lazare-Lévy :

---

<sup>491</sup> La phonothèque de la Bibliothèque nationale de France possède plusieurs de ces disques à gravure verticale (lecture saphir par le centre à 80 tours / minute).

<sup>492</sup> MARCHAND (Louis), *Le premier livre de français ou La famille Dupont*, Paris, Imprimerie de J. Mersch, 1920-1922 ; *Petit guide pédagogique du professeur de français en Alsace-Lorraine et à l'étranger*, Paris, L. Seitz et Cie, 1926 ; *L'enseignement des langues vivantes par la méthode scientifique*, Cahors, Imprimerie de Coueslant, 1927.

<sup>493</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères, lettre de Paul Claudel au Secrétariat général, 17 décembre 1923, cité par Michel Wasserman, « De Kujoyama à Yoshida », Pour le quatre-vingtième anniversaire du nouveau bâtiment de l'Institut franco-japonais du Kansai », script de conférence, 2016, communication personnelle, p. 5-6 : « Ce professeur excellent a introduit des méthodes remarquables dont il n'est pas exagéré de dire qu'elles me paraissent de nature à révolutionner l'enseignement des langues vivantes. N'étant pas spécialiste, je ne puis me prononcer sur la valeur définitive de la méthode dite *de la Famille Dupont* [...]. Ce que je puis dire, c'est que j'ai pu soutenir une conversation en français sur des sujets difficiles avec des jeunes gens qui n'avaient commencé l'étude de notre langue que depuis sept mois. C'est un résultat merveilleux. Ce qui m'a frappé aussi, c'est la vie, l'entrain de ces classes où l'élève est constamment appelé à collaborer avec le professeur. Nous sommes loin du morne ennui des classes d'allemand que je subissais jadis au lycée Louis-le-Grand où pendant deux heures nous expliquions péniblement *Hermann et Dorothée* et où j'ai pris pour toujours l'horreur de Goethe ! ». Il est permis de croire que la pédagogie de Marchand aura encouragé Claudel, plus ou moins consciemment, à bâtir une école à Kyoto.

<sup>494</sup> LORENZ-BESSE (Henri), « La méthode Marchand, ou le parcours professionnel d'un chargé de cours à l'EPPFE durant l'entre-deux-guerres », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde* [Société internationale pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde], n° 44 (2010), p. 55-78.

<sup>495</sup> Archives du ministère des Affaires étrangères, rapport du chargé d'affaires de l'ambassade de France au Japon [Adrien de Lens] au ministre [Joseph Paul-Boncour], 1<sup>er</sup> février 1933, cité par Michel Wasserman, « De Kujoyama à Yoshida », *op. cit.*, p. 8. Après avoir obtenu l'accord d'Inabata, dès la fin du mois d'octobre 1932, Marchand

[Tokyo, 1<sup>er</sup> février 1933]

« Monsieur le Ministre,

J'ai l'honneur de vous informer que M. Marchand a donné lecture au Conseil de son projet concernant la création d'une annexe à l'Institut qui serait située [dans le voisinage] de l'Université impériale. La réalisation de ce projet [...] aurait l'intérêt, en transportant au centre même de la ville les cours d'enseignement de l'Institut, d'attirer un nombre d'élèves bien supérieur à celui qui fréquente actuellement notre établissement, situé dans une partie de Kyoto très difficilement accessible. [...]

La question revêt un certain caractère d'urgence étant donné que l'ambassadeur d'Allemagne a entrepris des démarches actives en vue d'obtenir l'attribution d'un terrain pour la fondation d'un institut germano-japonais *sur le seul emplacement où nous pourrions éventuellement faire construire une annexe* [nous soulignons]. M. Marchand, de son côté, avec l'appui du sénateur Inabata, a approché les autorités japonaises qui paraissent disposées à céder à l'Institut, à titre gracieux, une partie du terrain en question.

[...] J'estime qu'il ne faut pas perdre l'occasion d'obtenir, par la donation de ce terrain, une position aussi favorable pour notre fondation. Si Votre Excellence n'y voit pas d'objection, je me propose de seconder les efforts du comité d'administration de l'Institut par une démarche personnelle auprès du ministre japonais de l'Instruction publique [...]

A. de Lens<sup>496</sup> ».

Saisi en juillet par l'ambassadeur en personne, le gouvernement nippon, pressé d'agir, mais sous-pesant les enjeux, doit anticiper des décisions d'importance mondiale. L'Empire asservit la Mandchourie depuis 1931 ; il déborde son cadre, vient de quitter la Société des Nations<sup>497</sup> : l'archipel n'est plus celui que Claudel a connu en 1921. En dernière analyse, l'administration japonaise tranche le terrain en deux moitiés *strictement égales* de 2 030 m<sup>2</sup>, disposées face à face, qu'elle cédera et à l'Allemagne et à la France – à titre gracieux<sup>498</sup>. Le 10 avril 1934, alors que le *Reichsrat* vient d'être supprimé à Berlin, que les chefs de la *Reichswehr* s'entendent pour que le caporal moustachu remplace d'une manière ou d'une autre le maréchal Hindenburg à la tête de l'Etat (sa mort règlera bientôt la question), un Louis Marchand inquiet,

---

avait soumis son projet le 16 janvier 1933 au conseil d'administration de la Société de rapprochement franco-japonais. Le 30, le président Hindenburg nomme Adolf Hitler au poste de chancelier de la République de Weimar. Le lendemain, 31 janvier, Edouard Daladier remplace Edouard Herriot, qui était également ministre des Affaires étrangères, à la présidence du Conseil.

<sup>496</sup> Rapport du chargé d'affaires de l'ambassade de France au Japon au ministre, 1<sup>er</sup> février 1933, *op. cit.*

<sup>497</sup> BURKMAN (Thomas W.), *Japan and the League of Nations : Empire and World Order, 1914-1938*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2008. Ainsi qu'Henry Kissinger l'a relevé (*Diplomatie, op. cit.*, p. 262) : « Ce que l'on appela la commission [d'enquête] Lytton rapporta que les griefs du Japon étaient justifiés, mais qu'il aurait dû d'abord épuiser tous les recours pour rectifier la situation. Le Japon jugea excessive cette réprimande, pourtant extrêmement modérée si l'on songe qu'elle sanctionnait l'occupation d'un territoire plus grand que le sien ; il se retira de la Société des Nations. Ce fut le premier accroc au tissu de l'institution, qui partirait bientôt en lambeaux ».

<sup>498</sup> A la France échoit la moitié nord ; à l'Allemagne, la moitié sud.

mais résolu, déclare aux administrateurs de la Société de rapprochement intellectuel que « *nous* ne serons plus le seul Institut à Kyoto. Nous aurons des voisins. Nous ne pouvons pas ne pas tenir compte des comparaisons qui seront faites ; nous ne saurions, sans porter préjudice à notre œuvre, lui donner un aspect par trop réduit<sup>499</sup> ». Sept mois plus tard, le 10 novembre, le *Japanisch-Deutsche Forschungsinstitut*, frappé de croix gammées, pavoisé aux couleurs nazies, est inauguré par le *Botschafter* du *Führer* : élevé en un temps record, le bâtiment toise une parcelle vide, celle de la République. Son directeur, l'éminent Friedrich-Max Trautz (1877-1952), vient d'adhérer au NSDAP<sup>500</sup>. Dès lors, Marchand opte pour l'abandon du site de Kojoyama et la construction sur ledit terrain mitoyen d'un édifice unique, imposant, définitif, lequel en montrera à l'ennemi héréditaire et attestera « la place que la France occupe dans le monde » où son génie glorieux, ignorant « les préjugés de couleurs ou de races », célèbre « les sentiments d'humanité, de solidarité, de fraternité universelle » qui en font la patrie éternelle « de la Justice et de la Liberté » (écrites *post quem*, ces lignes aveuglées datent de 1937)<sup>501</sup>.

Confié à l'architecte Shichiro Kigo et à la société Shimazu<sup>502</sup>, le chantier français, qu'Inabata finance à hauteur de 80 %, soit 200 000 ¥ (plus de quatre fois la somme, en devises constantes, ayant suffi à la Maison de Tokyo), démarre en juin 1935. Aucun immeuble, à Kyoto, n'a encore jamais été coulé en béton armé. Le Quai d'Orsay a souhaité « d'avoir, dans le quartier des écoles, un bâtiment qui soit, quant à l'aspect, le pendant du Pavillon Satsuma à la Cité universitaire de Paris. On sait que ce pavillon est, par son style essentiellement japonais, un objet de curiosité dans la capitale de la France<sup>503</sup> ». Le plan retenu pour le nouvel Institut franco-japonais, qui se doit donc, par sa maîtrise technique, son style essentiellement français, de devenir un objet de curiosité dans la capitale du Kansai, dans l'archipel entier, a été dessiné par Raymond Mestrallet (1909-1943), du cabinet d'Auguste Perret, un précurseur du coffrage

---

<sup>499</sup> Rapport d'activité du conseil d'administration de la Société de rapprochement intellectuel, cité par Michel Wasserman, « De Kujoyama à Yoshida », *op. cit.*, p. 9.

<sup>500</sup> WALRAVENS (Hartmut), « Dokumente zu Leben und Wirken von F. M. Trautz », *Japanica Humboldtiana*, n° 15 (2012), p. 217-250 ; « Friedrich Max Trautz und das Deutsche Forschungsinstitut Kyoto », *Japanica Humboldtiana*, n° 18 (2016), p. 149-202. BIEBER (Hans-Joachim), *SS und Samurai : Deutsch-japanische Kulturbeziehungen 1933-1945*, « Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien der Max Weber Stiftung », vol. 55 (2014), Munich, Iudicium Verlag, 2014, p. 317.

<sup>501</sup> Louis MARCHAND, *Le nouvel Institut franco-japonais de Kyoto*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>502</sup> MASATSUGU (Nishida), CLUZEL (Jean-Sébastien), BONNIN (Philippe), « Authenticité et reconstruction de la mémoire dans l'architecture monumentale japonaise », *Espaces et sociétés*, n° 131 (2007 / 4), p. 153-170.

<sup>503</sup> Ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres, *Rapport annuel sur l'activité de l'Institut franco-japonais du Kansai du 1<sup>er</sup> avril 1934 au 31 mars 1935*, Kyoto (avril 1935), p. 7. Jirohachi Satsuma n'avait été que le mécène de cette maison élevée par l'architecte en chef des monuments historiques Pierre Sardou (le fils de Victorien), dont le prince Ri avait posé la première pierre et qu'André Honnorat ouvrit au public le 10 mai 1929. Voir MORICE (Gabriel), « Cité universitaire de Paris. Fondation Satsuma. Maison des étudiants japonais », *L'architecture*, 1929 (42<sup>e</sup> année), p. 88-92. SENTENAC (Paul), « La maison de l'étudiant japonais à la Cité universitaire de Paris », *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, n° 71 (1930), p. 37-41.

et du moulage de dalles, lequel a construit la salle de concerts de l'École normale de musique à la demande d'Alfred Cortot (1929)<sup>504</sup>. Marchand, exact, exalté, se réjouit que le « centre scolaire » se propose surtout d'être « un foyer de beauté, une exposition permanente des beaux-arts français : architecture, peinture, gravure, ameublement, [sculpture, ferronnerie d'art], telle qu'on n'en avait jamais vue au Japon, ni même dans tout l'Extrême-Orient<sup>505</sup> ». Un proche de Kigo, le peintre Tsuguharu Fujita, offre à l'institution une toile gigantesque qui fut préservée pendant la guerre et en orne toujours les murs, au rez-de-chaussée : *Quatre saisons de Normandie*<sup>506</sup>.

Dévoilé le 27 mai 1936, le nouvel I. F. J. K., expression consommée de la haine gallo-prussienne, est un parallélépipède sévère, d'un blanc éclatant, clair et net comme un axiome ; une réponse politique toute en angles, percée de hautes fenêtres (vingt en façade) et de *bow windows*, coiffée d'une corniche, d'un toit-terrasse, privée de refends, que rythment de longues et frêles colonnes – le triomphe de l'Art déco, l'anti-Bauhaus, un Palais de Chaillot avant l'Expo<sup>507</sup>. Michel Wasserman écrit avec raison que la confrontation parisienne des pavillons soviétique et nazi, en 1937, devait durablement structurer « la mémoire de la modernité occidentale<sup>508</sup> » (autant que la conscience historique d'une civilisation vouée à l'abîme, serions-nous tenté d'ajouter). On ignore toutefois que, seize mois auparavant, aux antipodes, les sujets de l'ancienne capitale impériale du Japon s'amuserent du combat présent, passé, prémonitoire, du coq et de l'aigle :

« Kyoto, 16 janvier. Si le noir s'oppose au blanc comme le chien au singe, ainsi en va-t-il de l'Allemagne et de la France. Alors que l'Allemagne, à l'ombre de l'étendard à la croix gammée, est devenue le royaume du fascisme nazi, la France demeure par excellence

---

<sup>504</sup> BRACHET (Charles), « L'acoustique dans les théâtre est-elle encore du domaine de l'empirisme ? », *La Science et la vie*, tome XXXVII, n° 151 (janvier 1930), p. 1-12.

<sup>505</sup> Louis MARCHAND, *Le nouvel Institut franco-japonais de Kyoto*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>506</sup> Foujita (1886-1968) avait pareillement décoré de fresques monumentales le hall d'entrée et le salon de réception du Pavillon Satsuma (« L'arrivée des Occidentaux au Japon », « Les chevaux »).

<sup>507</sup> « L'inauguration de l'Institut franco-japonais de Kyoto », *France-Japon* [« Revue bimestrielle de liaison culturelle entre la France et le Japon publiée par le Comité franco-japonais de Tokio »], n° 18 (janvier-février 1937), p. 16 : « Le 27 mai dernier, a eu lieu, sous la présidence d'honneur de S. A. I. le Prince Higashi Kuni, l'inauguration du nouveau bâtiment que l'Institut franco-japonais du Kansai vient de faire construire à Kyoto. Ce fut une très belle fête. Plus de 200 invités se pressaient dans la salle des conférences. Après le *Kimigayo* et la *Marseillaise*, joués par l'orchestre de l'École commerciale de Tennoji à Osaka, M. [Fernand] Pila, ambassadeur de France à Tokyo, M. Katsutaro Inabata, président du comité d'organisation, M. Louis Marchand, directeur de l'Institut, les représentants des ministères de l'Éducation et des Affaires étrangères, le gouverneur et le maire de Kyoto, M. Matsui, recteur de l'université de Kyoto et M. de la Morandière, représentant de l'Université française, célébrèrent tour à tour les bienfaits de l'entente intellectuelle franco-japonaise, les progrès réalisés jusqu'ici et ceux qu'il reste encore à faire. [...] [Les invités] visitèrent le nouveau local. Ils admirèrent particulièrement les meubles, tableaux et gravures envoyés par la France et qui présentent dans un cadre magnifique une petite exposition des beaux-arts français [...] ».

<sup>508</sup> « De Kujoyama à Yoshida », *op. cit.*, p. 11.

le pays de la défense de la liberté : voir côte à côte leurs deux instituts culturels dans notre quartier universitaire est sans conteste un spectacle des plus curieux.

L'Institut allemand, dont la construction s'est achevée en novembre 1934, est aujourd'hui en pleine activité, tandis que le bâtiment français ne devrait être achevé qu'en mars prochain, mais à la sobriété des arrêtes de la manière allemande s'opposent déjà la grâce et la splendeur françaises. Peut-être baptisera-t-on un jour du nom de "rue d'Alsace" la venelle qui, séparant les deux bâtiments, conduit aux résidences de l'université de Kyoto...<sup>509</sup>».

Inauguré au printemps « sous des auspices favorables », conclut le correspondant de la revue *France-Japon*, « le nouvel Institut franco-japonais du Kansai étend son enseignement. Il vient de créer une classe de latin, des cours du soir, une section des Beaux-Arts et une section de musique française [grâce au soutien de la manufacture Pleyel], où l'on fera connaître nos peintres, nos sculpteurs et nos compositeurs, tant anciens que modernes. Ainsi, le Japon possède désormais, à côté des institutions déjà établies par ailleurs, un nouveau foyer de culture où les étudiants trouveront non seulement une riche bibliothèque mais aussi, en action, tout ce qui constitue l'essence, la réalité vivante et bienfaisante de la civilisation française<sup>510</sup> ».

Ce n'est en somme qu'après qu'il aura été matérialisé sur une montagne sacrée de l'ancienne Heian, « l'un de ces lieux où souffle l'esprit<sup>511</sup> », par l'un des quatre pensionnaires

---

<sup>509</sup> *Mainichi Shimbun*, 16 janvier 1936. Extrait du plus grand quotidien d'Osaka (plutôt de centre gauche, anglophone), cet article de parti-pris est antérieur de quelques mois à la conclusion du pacte anti-Komintern, signé le 25 novembre suivant, dont la culmination sera la fondation de l'Axe en septembre 1940. Amorcé au printemps 1934, le rapprochement graduel qui s'opère entre l'Empire et l'Allemagne nazie (dont Goebbels orchestre la propagande) s'intensifie en fait au point qu'une alliance réciproque *de jure*, de nature politique et idéologique, semble inéluctable, sinon *nécessaire*, à peine deux ans plus tard : le revirement complet de la ligne éditoriale du *Mainichi*, qui est théoriquement censée révéler et non façonner le mouvement de l'opinion publique japonaise, est lui-même manifeste dès l'été 1936. Le numéro du 31 juillet, par exemple, titre ainsi à sa une : « Japan-Germany Amity Special : Nippon-Reich Relations Bound by Cultural and Scientific Ties », les oreilles affirmant tout à coup, de part et d'autre de la manchette : « Bounds of culture are closer than those of materialistic origins » ; « Friendship based on mutual respect stands time's test ». Au plan musical, la venue au Japon du pianiste pro-hitlérien Wilhelm Kempff (qui se produit à plusieurs reprises avec l'ONHK entre le 14 avril et le 12 mai 1936) est un excellent indicateur du renforcement des relations germano-japonaises. Sur ce thème, voir LAW (Ricky W.), *Transnational Nazism : Ideology and Culture in German-Japanese Relations, 1919-1936*, Publications of the German Historical Institute, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, notamment p. 27-164.

<sup>510</sup> « L'inauguration de l'Institut franco-japonais de Kyoto », *France-Japon*, n° 18, *ibid.*

<sup>511</sup> BARRÈS (Maurice), *La Colline inspirée*, Paris, Emile-Paul Frères, éditeurs, 1913, p. 1-2 : « Il est des lieux qui tirent l'âme de sa léthargie, des lieux enveloppés, baignés de mystère, élus de toute éternité pour être le siège de l'émotion religieuse. [...] Ce sont les temples du plein air. Ici nous éprouvons, soudain, le besoin de briser de chétives entraves pour nous épanouir à plus de lumière. Une émotion nous soulève ; notre énergie se déploie toute, et sur deux ailes de prière et de poésie s'élance à de grandes affirmations ». En 1910, le consul Paul Claudel avait invité Maurice Barrès à Prague pour qu'il y admire « la résistance du peuple tchèque à la germanisation ». S'agissant de l'antigermanisme de Claudel (et donc de sa conduite des affaires publiques en la matière), il est intéressant de relever avec Claire Bompair que celui-ci « apparaît plus virulent que celui de Barrès, puisqu'il vise en premier lieu les penseurs allemands [...]. Barrès ne relie pas comme Claudel la 'barbarie' germanique au protestantisme luthérien. D'autre part, il a toujours reconnu en Goethe un de ses modèles intellectuels et humains, alors que Claudel voit en celui-ci la quintessence de la fausse grandeur et du mauvais goût germanique ». Barrès reçoit des funérailles nationales en décembre 1923, au moment où Claudel entreprend sa « tournée dans l'Ouest » japonais. BOMPAIRE (Claire), « Barrès et Claudel : une incompréhension réciproque », *Revue d'histoire littéraire*, vol. 104 (2004 / 1), p. 93-126.

d'origine de la Maison franco-japonaise de Tokyo (un expert du relief !)<sup>512</sup>, puis récusé par un professeur d'allemand d'obédience radicale-socialiste, puis remodelé encore, à l'échelle municipale, sous l'aiguillon politique d'une lutte relevant d'une guerre à mort entre puissances, que le vieux songe d'un ambassadeur français – né d'un impératif de guerre, formulé avant la paix dans la capitale de l'empereur Taisho, figé au Congrès de Versailles, relayé par Briand, fécondé par Claudel – que ce souhait d'action politique, que cette projection dans l'avenir qui consistait à doter son pays et le pays du Soleil-Levant d'une école, et d'une école de français en particulier, mais non d'un organisme de « collaboration culturelle » ouvert à l'élite seule des japonisants francophones, trouva  *finalement*  à s'incarner sous l'espèce d'un pôle pédagogique à part entière qui fût enraciné dans le quartier latin de Kyoto ; d'un collège d'enseignement généraliste et de pointe ; d'une vitrine du savoir, de la langue, des sciences et des arts de la mère-patrie, dont le rayonnement assurerait l'évangélisation des populations indigènes dans le contexte colonial et géostratégique propre à cette zone de l'Asie Pacifique. Entre l'institution franco-japonaise de 1924 et l'institution franco-japonaise de 1936 se dégage bien une différence de nature, et non pas seulement de degré.

L'Institut du Kansai est l'établissement avec lequel Lazare-Lévy eut le plus affaire au cours de ses tournées. Il est très probable qu'il y ait été logé, au moins quand il jouait en ville, mais un faisceau d'indices concordants ne vaut pas pour une preuve<sup>513</sup>. En 1939, un ancien chercheur à la Maison franco-japonaise (1935-1939)<sup>514</sup>, Marcel Robert, professeur à l'Université de Tokyo, y avait pris la relève du directeur Louis Marchand : quoique suppléé, le cas échéant, par l'orientaliste Vadime Elisséeff<sup>515</sup>, cet agrégé d'anglais est toujours en poste lorsque le pianiste, onze ans plus tard, se rend dans l'archipel à la demande du Gouvernement. Pendant la guerre (l'Etat-Français étant l'allié de l'Empire), Marcel Robert a maintenu l'établissement à flot jusqu'à ce qu'il soit réquisitionné, détruit et pillé après le coup de force

---

<sup>512</sup> Elie AUBOUIN, *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, *op. cit.*, p. 511 : « Elle groupait à l'origine quatre pensionnaires, dont l'un est maintenant directeur de l'Institut du Kansai ». Ruellan est arrivé le troisième, le 11 février 1926, après Charles Haguenaer (1896-1976), qui était professeur de japonais à l'Ecole nationale des langues orientales vivantes [fin décembre 1925], et le spécialiste du bouddhisme Alfred Foucher (1865-1952), directeur de l'Ecole française d'Extrême-Orient (1905-1907), professeur à l'Ecole pratique des hautes études [qui y fut admis le 21 janvier 1926] : CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ilan), DHORNE (France), « Paul Claudel et la fondation de la Maison franco-japonaise », *op. cit.*, p. 29.

<sup>513</sup> Les archives de l'Institut sont inaccessibles en dehors de ses murs.

<sup>514</sup> ROBERT (Marcel), « Réflexions sur l'art japonais », *Monumenta Nipponica*, vol. 2, n° 2 (juillet 1939), p. 617-620, signé de Kyoto.

<sup>515</sup> POUILLON (François), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Institut d'études de l'islam et des sociétés du monde musulman (EHESS), Paris, Karthala, 2013, p. 377. Disciple de René Grousset, fils du japonologue Serge Elisséeff, ancien conseiller culturel à Chongqing (1944-1945), Vadime Elisséeff (1918-2002) dirigera les musées Cernuschi (1952-1982) et Guimet (1982-1986).

japonais en Indochine<sup>516</sup>, au printemps 1945, pour servir d'atelier à une fabrique d'outils de précision militaires<sup>517</sup>. Les cours y reprirent le 10 janvier 1946 sous le contrôle des troupes de MacArthur. Lazare-Lévy s'y fait entendre pour la première fois le 16 décembre 1950.

### 3- L'Institut franco-japonais de Tokyo

Dernière pièce du dispositif extraterritorial tricolore, l'Institut franco-japonais de Tokyo (qui demeure statutairement placé, aujourd'hui encore, sous la tutelle du ministère des Affaires étrangères) fut conçu dès l'origine, si l'on ose dire, comme le calque de l'Institut de Kyoto, c'est-à-dire comme l'extension contraire de la Maison franco-japonaise dont il procède pourtant sur les plans légal et politique. A l'automne 1949, en effet, celle-ci approcha les pouvoirs publics pour solliciter l'autorisation d'ouvrir un centre qui ne fût pas un laboratoire de recherche réservé aux seuls universitaires français, mais une véritable « école de langue » [*sic*] chargée de dispenser des cours de grammaire, de conjugaison, de vocabulaire et de civilisation à des étudiants autochtones. Dans le contexte intérieur et géostratégique de l'époque, redonner souffle et vie à l'idéal que la Société franco-japonaise avait porté un demi-siècle plus tôt et que la Maison n'avait pas concrétisé dissimulait de nouvelles ambitions : il ne pouvait s'agir de promouvoir l'essor de la francophonie, de compléter le tortueux projet claudélien de 1924 par le recrutement de maîtres ou l'ajout de salles de classe, ni donc de répliquer l'enthousiasme missionnaire teinté de pacifisme qui avait accouché de deux établissements pionniers au Japon et conduit à implanter une Cité étudiante internationale dans un parc de la capitale française aux lendemains de la « Der des ders<sup>518</sup> ». Créer une deuxième structure au cœur de la ville impériale, en pleine Guerre d'Indochine et sous le régime d'occupation des forces américaines,

---

<sup>516</sup> Envahie militairement dès septembre 1940, l'Indochine est soumise en totalité, après la prise de Manille, entre le 9 mars et le 15 mai 1945 : 3 000 Français sont tués au cours des premières 48 heures, beaucoup (comme le général Emile Lemonnier) étant décapités au sabre au mépris des dispositions de la convention de Genève... dont l'Empire du Soleil-Levant n'était pas signataire. FLEURY (Georges), *Mourir à Lang Son : 9 mars 1945, les Nippons attaquent en Indochine*, Paris, Grasset, 1985. NAMBA (Chizuru), *Français et Japonais en Indochine (1940-1945) : colonisation, propagande et rivalité culturelle*, Paris, Karthala, 2012, p. 18-40.

<sup>517</sup> Archives de l'Institut franco-japonais, lettre de Jean-Pierre Hauchecorne à Armand Bérard, ambassadeur de France, 21 mars 1956, cité par Michel Wasserman, « De Kujoyama à Yoshida », *op. cit.*, p. 10 : « A l'exception des radiateurs du chauffage central, toutes les parties métalliques du bâtiment avaient été arrachées. La rampe de fer forgé du grand escalier avait entièrement disparu ; de même, les bandes de cuivre garnissant les marches des deux escaliers ; également, les ouvrages de ferronnerie d'art qui garnissaient les portes ; la moitié des carreaux manquaient ou étaient brisés, tous les rayonnages de la bibliothèque avaient disparu ; une partie des planchers était descellée [...], etc. etc. ». Fils de l'ancien consul de France à Kyoto, enseignant à l'Institut, Hauchecorne fut lui-même emprisonné et torturé par la police japonaise.

<sup>518</sup> GUITARD (Paul), « Une grande fondation : la Cité universitaire de Paris », *Le Petit journal*, 4 janvier 1932, p. 1. POURCHET (Marie-Astrid), *La Cité internationale universitaire (1920-1951)*, mémoire de master 2 d'histoire contemporaine, sous la direction d'Olivier Chaline, université Paris-Sorbonne (Paris-IV), 2010.

obéissait à une logique de déploiement qui n'était pas seulement linguistique, éducative, universaliste... soit au bout du compte : mercantile. Quelques tracasseries administratives, de nombreux problèmes d'exécution allaient cependant contrarier les plans du Quai d'Orsay en différant dans le temps l'implantation de son antenne sur le sol japonais<sup>519</sup>.

Le 20 janvier 1950, Seiichiro Yasui (1891-1962), gouverneur métropolitain de Tokyo<sup>520</sup>, délivra un permis de construire à la Maison franco-japonaise : « La préfecture de Tokyo autorise la Maison Franco-Japonaise, ayant personnalité juridique, à fonder l'Institut franco-japonais de Tokyo pour lequel elle a soumis une demande le 30 septembre 1949 ». Dans le courant de l'année, le baron Soma céda l'un des terrains que sa famille possédait à Iidabashi, puis l'on confia à Junzo Sakakura (1901-1969) le soin d'y édifier rapidement un local fonctionnel répondant à un cahier des charges élémentaire – ce qui revenait à brusquer l'ancien directeur de studio de Le Corbusier, dont l'unique réalisation majeure se résumait au pavillon que l'empire d'Hirohito avait élevé au Champs-de-mars lors de l'Exposition universelle de 1937<sup>521</sup>. Construit autour d'un escalier à double hélice (prouesse architecturale sans équivalent dans l'archipel d'alors), l'audacieux bâtiment que le chef de file du mouvement moderniste nippon finit par dévoiler le 14 septembre 1951, quelques jours après la signature du traité de San Francisco, se jouait certes de la déclivité et des accidents de la dent sur laquelle on l'avait loti, mais s'avéra à la fois exigu et dénué des équipements qui auraient dû lui permettre de débiter ses activités, or il est certain que la chancellerie française avait espéré pouvoir compter sur ce relais officiel pendant la tournée de Lazare-Lévy, qui débuta le 10 octobre. En définitive, l'Institut franco-japonais ne fut inauguré que le 16 janvier 1952, soit un an et deux mois après le retour du pianiste en France, par le Premier ministre Shigeru Yoshida, le prince Takamatsu et l'ambassadeur Maurice Dejean<sup>522</sup>. Dès la fin du mandat de son premier directeur (Jean Lequiller, 1951-1958), Junzo Sakakura, encouragé par André Malraux<sup>523</sup>, dut d'ailleurs doter

---

<sup>519</sup> THIEBAUD (Jean-Marie), *La présence française au Japon du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours : histoire d'une séduction et d'une passion réciproques*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 150.

<sup>520</sup> HASTINGS (Sally A.), *Neighborhood and Nation in Tokyo*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1995, p. 265.

<sup>521</sup> EMMANUEL (Muriel), éd., *Contemporary Architects*, Londres, The MacMillan Press, 1980, p. 702-703. Le Musée d'art moderne de Kamakura, que son cabinet avait conçu en parallèle, devait être inauguré le 17 novembre 1951.

<sup>522</sup> La pianiste Geneviève Joy et le violoniste Raymond Gallois Montbrun en furent les premiers hôtes.

<sup>523</sup> « Le séjour au Japon de M. André Malraux », *Le Figaro*, 12 décembre 1958, p. 6 : « [...] Au cours d'une conférence de presse, M. André Malraux s'est félicité d'avoir trouvé auprès de ses interlocuteurs japonais une compréhension immédiate et presque fraternelle des projets français. 'Il existe actuellement dans le destin du monde', a poursuivi M. Malraux, 'quelque chose de décisif. Ou avant deux ans, il y aura une guerre atomique et ce que nous avons à dire sera devenu singulièrement misérable, ou bien – et c'est ma prédiction – il n'y aura pas de guerre atomique parce qu'aucun pays ne pourrait y résister, mais seulement des guerres provisoires et, par conséquent, le destin du monde reste ouvert. Il s'agit alors de savoir s'il existe des valeurs sur lesquelles la survie du monde peut se poser. C'est pourquoi les vieilles civilisations doivent prendre contact et se connaître, non pour retrouver leur passé, mais pour



l'Institut d'une aile supplémentaire qui en tripla la surface, où fut nichée une bibliothèque de plus vastes dimensions et surtout, une salle polyvalente permettant d'héberger des colloques, de projeter des films, d'organiser des concerts et des conférences (avril 1961)<sup>524</sup>. A cette date, l'Institut franco-japonais de Tokyo, riche de plusieurs milliers d'élèves, mû par ses invités de marque, ses professeurs en résidence, s'était imposé comme un vecteur efficace de diffusion intellectuelle.

En clair, ce n'est qu'au cours de son *second* périple, mené entre septembre 1953 et janvier 1954, que Lazare-Lévy peut s'appuyer sur les trois piliers diplomatiques que la France a dressés au Japon et que le décret flambant neuf du 30 septembre désigne également comme les « trois organes exécutifs des échanges entre les deux pays<sup>525</sup> ». Encore convient-il d'observer que ce soutien se révèle moral et patriotique avant tout, plutôt que logistique et pécuniaire ; autrement dit le concours de Paris est institutionnel, mais non point pratique, notamment dans la capitale qui n'est pas dépourvue d'installations adaptées à l'usage artistique ou didactique. Le cas de la Maison franco-japonaise est exemplaire, à cet égard : comparable aux Ecoles françaises de Rome et d'Athènes ou à l'Ecole que Paul Doumer bâtit à Saïgon<sup>526</sup> (ainsi l'option Joubin-Courant triompha-t-elle de l'espoir de Renault), cet établissement de prestige au nom si mal choisi, cette « ambassade » de l'esprit qui relève de l'enseignement supérieur autant que des Affaires étrangères et n'a de toute façon pas vocation à rivaliser avec une agence de voyage ou une salle de musique, montre là les limites, bien arrêtées, que Claudel avait fixées à son action réelle ou symbolique. Le pianiste et pédagogue français ne s'y produira jamais qu'à deux reprises en l'espace de 150 jours de présence (uniquement en 1953, du reste), cependant même que son tout premier récital au Japon<sup>527</sup>, que la *totalité* des prestations qu'il donne en *solo*, avec orchestre ou à deux pianos au *Hibiya Kokaido* de Tokyo s'avèrent placés « sous son haut patronage ». Tout bien considéré, la Maison se borne donc à garantir les

---

faire ensemble l'avenir, car il n'est pas certain que ce passé prodigieux qui a été celui de l'Iran, de l'Inde, du Japon et de la France tienne en face de la prédiction marxiste. Ou bien nous pensons que le destin du monde est entièrement lié à l'évolution politique et économique ou bien qu'il a pour objet le maintien et la création des valeurs humaines. Il est temps', a conclu M. André Malraux, 'que la France prenne l'initiative d'exprimer le génie profond des peuples' ».

<sup>524</sup> VENDREDI-AUZANNEAU (Christine), « Préservation du patrimoine architectural du XX<sup>e</sup> siècle en France et au Japon. Patrimoine bâti et archives d'architecture en France et au Japon », *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 28 (printemps-été 2002), p. 227-229.

<sup>525</sup> « Décret n° 53-991 du 30 septembre 1953 portant publication de l'accord culturel entre la France et le Japon signé à Tokyo le 12 mai 1953 », *Journal officiel de la République Française*, 6 octobre 1953, p. 8752-8753. Nous en étudierons les dispositions dans la partie consacrée à la seconde tournée de Lazare-Lévy.

<sup>526</sup> En 1875, 1846 et 1900, respectivement. S'y ajoute l'Institut français d'archéologie orientale du Caire (qui succéda en 1898 à la mission permante que Jules Ferry avait confiée à Gaston Maspero en 1880). Voir notamment VALENTI (Catherine), *L'Ecole française d'Athènes*, Paris, Belin, 2006 ; SINGARAVELOU (Pierre), *L'Ecole française d'Extrême-Orient ou l'institution des marges. Essai d'histoire sociale et politique de la science coloniale*, Paris, L'Harmattan, 1999.

<sup>527</sup> Osaka, Théâtre Kitano, 14 octobre 1950.

légitimités, à jouer le rôle de promoteur indispensable, voire d'écrin qu'elle avait tenu avant la guerre (pour Paul Valéry, par exemple, en 1935)<sup>528</sup>, au moment où le Quai d'Orsay entendit personnaliser sa politique d'influence et d'action culturelle à l'étranger. Certes, mais c'est aussi que le ministère ne saurait se charger de l'organisation de deux grandes tournées de concerts à plusieurs milliers de kilomètres de l'hexagone en se fondant sur la puissance de trois succursales que rien ne prépare à ce rôle (voilà pourquoi nous tenions à les décrire) : il lui faut nécessairement nouer des partenariats dans ce but et / ou en déléguer la compétence intégrale à des opérateurs locaux. En vérité, le moteur qui permet la réalisation des objectifs communs de la IV<sup>e</sup> République et de Lazare-Lévy au plan concret des transports, des infrastructures, des réservations, de l'hébergement, de la promotion et du financement n'est ni gouvernemental ni militaire, mais de nature industrielle, qui ressortit à la sphère de l'économie capitaliste.

Ainsi, pour envoyer son premier ambassadeur culturel en Extrême-Orient hors de tout cadre juridique adéquat, en l'absence encore de convention ou d'accord bilatéral négociés, la France, en 1950, s'allie avec pragmatisme, avec ingéniosité, à un groupe de presse puissant, le *Mainichi Shimbun*, dont les ressources budgétaires, le rayonnement, les capacités de production ; plus encore, la rivalité professionnelle obstinée l'opposant à l'*Asahi Shimbun*, son homologue-concurrent, permettent de lever les obstacles et d'arrêter un itinéraire global au prix d'une association étatique-individuelle inédite et assumée de type « public / privé ». Aujourd'hui encore, les deux titres originaires du Kansai occupent dans leur société civile une position plus ou moins comparable à celle que tiennent *Le Monde* et *Le Figaro* dans la nôtre, à ceci près que les quotidiens nippons, également antagonistes sur le plan de la pensée, sont deux parutions centenaires.

En suivant la même démarche généalogique, nous les présenterons ci-après afin de montrer en quoi leurs appétits de conquête, leur rivalité farouche, leurs choix stratégiques en matière de commerce et de publicité permirent de modeler le paysage musical japonais de l'après-guerre et influèrent directement sur le parcours et la mission diplomatique de Lazare-Lévy.

---

<sup>528</sup> GRAZIANI (Jean-François), « Les conséquences de la Première Guerre mondiale sur la politique culturelle et linguistique de la France au Japon (1917-1927) », *op. cit.*, p. 7. Pour Valéry aussi bien que pour le psychologue Georges Dumas (en 1930), le juriste Henri Capitant (père de René, en 1931), l'ancien ministre André Honnorat (1933), le linguiste Paul Pelliot (lui-même ancien élève d'Edouard Chavannes et de Sylvain Lévi, juin 1935).

## B) Cadres privés et industriels

### 1- L'Asahi Shimbun

Lancé à Osaka, le 25 janvier 1879, par une équipe formée de Ryohei Murayama (propriétaire), Tei Tsuda (responsable de la publication) et Noboru Kimura (président du directoire), l'*Asahi Shimbun* ou « journal du Soleil-Levant » revêt l'apparence première d'un illustré de petit format, long de quatre pages et d'intérêt purement local, qui tire néanmoins d'emblée à 3 000 exemplaires. Né à Ise Tamaru sur le fief du clan Tokugawa, Murayama (1850-1933) est le fils d'un régisseur de domaine : élevé à l'ombre du château dans le respect des valeurs féodales, toujours revêtu du *kimono* traditionnel, il incarne l'idéal-type de l'entrepreneur à succès de l'ère Meiji. Doté d'un sens inné des affaires, il a fait fortune très jeune dans le domaine du commerce et de l'import-export : le Musée Kosetsu de Kobe renferme les trésors archéologiques, les œuvres d'art classées au patrimoine qu'il devait amasser au cours de sa longue carrière<sup>529</sup>. Sous l'impulsion de Riichi Ueno, qu'il fait entrer au capital de la société en tant que co-propriétaire (1881), l'*Asahi* qui n'est qu'un bulletin régional, une feuille renseignant sur les cours et les prix des denrées de base, se change bientôt en un quotidien de plus vaste ambition. Dès 1882, Ueno parvient à s'assurer le soutien financier du pouvoir exécutif. Par l'intermédiaire de son propre frère, qui en est l'un des dirigeants, il reçoit également une aide de la *sogo shosha* Mitsui, le florissant comptoir de négoce n'étant alors qu'à l'aube de l'ascension qui l'érigerait en ce conglomérat gigantesque, d'importance stratégique, qu'il demeure aujourd'hui. En juillet 1888, forts des bénéfices engrangés, Murayama et Ueno font imprimer le premier numéro de l'*Asahi de Tokyo*, qui paraît sous la référence 1076 dans la continuité des éditions d'Osaka<sup>530</sup>. Pendant vingt ans, le journal sort simultanément dans la capitale du Kansai et dans la capitale de l'Empire et parvient à fidéliser ses lecteurs dans les deux métropoles : « Murayama, qui prétendait à l'impartialité et n'intervenait pas dans la rédaction, obtient cet important succès [en privilégiant] l'information [factuelle au détriment] de la polémique politique<sup>531</sup> ». Les guerres sino- et russo-japonaises (1894-1905) impulsent

---

<sup>529</sup> *Dictionnaire historique du Japon*, « Murayama, Ryohei », vol. 15 (lettre « M-N »), Tokyo, Librairie Kinokuniya, 1989, p. 11.

<sup>530</sup> Pour être précis, le *Jiyu no Tomoshihi* (1884), qui s'est changé en *Tomoshihi Shimbun* (1886), puis en *Mezamashi Shimbun* (1887), ne prend le nom de *Tokyo Asahi Shimbun* qu'en 1888 lorsqu'il est absorbé par le groupe de Murayama.

<sup>531</sup> *Dictionnaire historique du Japon*, « Murayama, Ryohei », *op. cit.* : « [...] Bien qu'il fût élu à trois reprises député [...] dans les premières assemblées parlementaires et que, vers la fin de sa vie, il fût nommé membre de la Chambre

d'ailleurs un élan décisif à l'*Asahi Shimbun d'Osaka* autant qu'à l'*Asahi Shimbun de Tokyo* : en 1907, l'écrivain Natsume Soseki n'hésite pas à démissionner de son poste de professeur à l'Université impériale pour intégrer la rédaction de Tokyo. L'année suivante, l'*Asahi* de l'est se coordonne avec l'*Asahi* de l'ouest pour homogénéiser son contenu et parler d'une seule voix : le titre, certes bicéphale, est désormais pleinement national, proche des milieux populaires, coupé des cercles aristocratiques et politiquement de centre gauche, comme le prouve sa ligne qui désavoue résolument l'action du Premier ministre Terauchi Masatake lors des tragiques « émeutes du riz » (juillet-septembre 1918<sup>532</sup>). Ses prises de positions lui valent plusieurs fois d'être censuré.

Près d'une génération plus tard, durant l'Incident de 1936<sup>533</sup>, l'*Asahi* s'impose au sens contemporain du terme comme l'organe de l'*intelligentsia* libérale, au point que ses locaux sont saccagés le 26 février pendant la tentative de coup d'Etat qu'organisent, à Tokyo, la frange ultranationaliste de l'Armée et les partisans de la « voie de l'Empereur », leurs positions ravivant celles des insurgés de la Ligue du sang (1932)<sup>534</sup>. Mais paradoxalement, la violence exprimée alors, qui se traduit par l'assassinat de nombreux responsables, conduit à une réorientation idéologique radicale du journal dont la rédaction en chef échoit à Taketora Ogata.

Ancien contributeur de l'*Asahi* d'Osaka, ami d'enfance de Seigo Nakano<sup>535</sup>, à la fois anticapitaliste et pronazi, Taketora Ogata (1888-1956) est l'un des anciens chefs du *Genyosha*, comme son allié le ministre Koki Hirota (1878-1948). Fondé en 1881 par Mitsuru Toyama, ce groupuscule d'extrême-droite fédérait les déçus du régime, les trafiquants, les meurtriers de la pègre japonaise, les théoriciens du colonialisme et du racialisme panasiatiques<sup>536</sup>. Pendu en

---

des pairs, il ne fut jamais inscrit dans un parti politique. Murayama contribua non seulement à former l'opinion publique démocratique à travers ses journaux, mais aussi à développer des actions sociales et culturelles ».

<sup>532</sup> Inconnues jusqu'alors, ces « jacqueries » provoquées par l'augmentation forte et soudaine du prix de la nourriture de base sur les marchés japonais prirent la forme, à la mi-septembre 1918, de 600 grèves, incidents et révoltes populaires qui mobilisèrent deux millions de personnes, en particulier à l'ouest du territoire. Près de 25 000 furent arrêtées ; une bonne partie d'entre elles fut condamnée à la peine capitale. Aîné d'une dynastie de samourais, le Comte Masatake, conquérant de la Corée (1910), maréchal et commandant suprême de l'armée impériale, avait mis en place un gouvernement de militaires, d'aristocrates et de hauts-fonctionnaires. Il en présenta la démission le 29 septembre. AKAMATSU (Paul), « Au Japon : les émeutes du riz de 1918 », *Annales, économie, sociétés, civilisations*, n° 5 (1964), p. 928-932.

<sup>533</sup> Voir *infra*, dans la section consacrée à Tetsuro Furukaki (« Déroulement de la première tournée »).

<sup>534</sup> Nous reviendrons plus bas sur cet événement déterminant.

<sup>535</sup> Fondateur de plusieurs partis politiques (le *Kokumin domei*, en 1932, puis le *Tohokai*, en 1936), Nakano (1886-1943) fut l'incarnation du totalitarisme japonais, qu'il façonna en synthétisant l'éthique héritée du code de guerre samourai, le néoconfucianisme et l'ultra-nationalisme de type racial : Ribbentrop et Hitler l'invitèrent à Berlin en janvier 1938. Nakano et Ogata étaient camarades de classe à l'école Shukuyan de Fukuoka. OATES (Leslie Russel), *Populist Nationalism in Pre-War Japan : A Biography of Nakano Seigo*, Sydney, Londres, Boston, Allen & Unwin, 1985.

<sup>536</sup> Sur la Société de l'Océan noir, voir NORMAN (E. Herbert), « The Genyosha : A Study in the Origins of Japanese Imperialism », *Pacific Affairs*, vol. 17, no. 3 (1944), p. 261-284. Dans son étude sur l'« Ordre marginal dans le Japon moderne (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle). Les voyous canalisateurs de l'errance » [*Annales. Histoire, Sciences Sociales*,

1945 en qualité de « criminel de guerre de catégorie A », Hirota s'était jadis chargé d'arranger les funérailles de Toyama aux côtés d'Ogata<sup>537</sup>. Fidèle à ses convictions, ce dernier porte en fait l'*Asahi* de Tokyo aux marges de la société civile en même temps qu'il renouvelle ses plumes et ses cadres, puisqu'il recrute Shintaro Ryu (1900-1967), un analyste d'obédience marxiste, débauché de l'Institut Ohara de recherches en sciences sociales, favorable à une planification autoritaire et totale de l'économie ; Hotsumi Ozaki (1901-1944), un agent double que l'on sait être l'informateur de l'espion soviétique Richard Sorge<sup>538</sup> ; le juriste Hiroo Sassa (1897-1948), enfin, nommé au poste de rédacteur adjoint, fils du dirigeant nationaliste Tomofusa Sassa, qui a uni les tueurs à gages aux généraux factieux des troupes impériales et s'est lui-même compromis en 1932 dans « l'élimination physique » du Premier ministre en exercice Tsuyoshi Inukai, de l'ex-gouverneur de la Banque du Japon Junnosuke Inoue ainsi que du baron Takuma Dan, le président du comité exécutif de la Mitsui<sup>539</sup>. A eux trois, Ryu, Ozaki et Sassa forment le noyau du *Showa Kenkyukai*, un cercle secret d'influence et de pensée sur lequel Fumimaro Konoye, porté au pouvoir en 1937, s'appuiera pour gouverner jusqu'à ce qu'il en intègre la cellule au *Mouvement pour un nouvel ordre* et à l'*Association de soutien à l'autorité impériale*<sup>540</sup>, une fois la guerre déclarée. A la fin des années 1930, l'*Asahi* s'est donc mué en une feuille de propagande profasciste, favorable à l'alliance avec Hitler et Mussolini, à l'expansion territoriale de l'Empire nippon, à l'invasion militaire de la Chine, à la dictature et à la lutte acharnée contre toute espèce d'emprise occidentale. La guerre, la cessation des combats, la reddition de l'Empire ne rompent pas les liens de nature trouble qui s'établissent à présent entre l'élite dirigeante de l'archipel et le *Journal du Soleil-Levant*.

---

n° 5 (1996), p. 1155-1178], Philippe Pons souligne que, « comme son nom le laissait entendre par sa référence à l'Océan noir (*genyo*), c'est-à-dire au détroit qui sépare [l'île de] Kyushu de la Corée, l'association *Genyosha* participa activement à la politique expansionniste du Japon en Asie. Elle bénéficiait de ressources financières considérables venant de l'exploitation des mines de charbon et des fonds occultes du ministère de la Guerre. Composé, au sommet, d'une élite, et pour ses hommes de main, de gardes du corps de politiciens, de marchands de main d'œuvre et de ruffians, le *Genyosha* détint un pouvoir réel [...] : on le surnommait le *cabinet noir* ».

<sup>537</sup> NISH (Ian), *Japanese Foreign Policy, 1869-1942 : Kasumigaseki to Miyakezaka*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 2002, chapitre 10, « The Hirota Period, 1933-1937 », p. 197 *sq.* : en tant que ministre des Affaires étrangères, Hirota décida le retrait de son pays de la Société des Nations en 1933. Trois ans plus tard, l'ex-ambassadeur en URSS (1928-1932) signait le pacte anti-Komintern en qualité de Premier ministre. Redevenu ministre des Affaires étrangères, il prit part au massacre de Nankin en 1937. Juriste formé à l'Université impériale, fils d'un modeste tailleur de pierres, Hirota est le seul responsable civil que le tribunal international militaire pour l'Extrême-Orient condamna à mort à l'issue des procès de Tokyo.

<sup>538</sup> Ozaki sera exécuté pour trahison. JOHNSON (Chalmers), *An Instance of Treason : Ozaki Hotsumi and the Sorge Spy Ring*, Stanford, Stanford University Press, 1990.

<sup>539</sup> HOFMANN (Reto), *The Fascist Effect : Japan and Italy, 1915-1952*, Ithaca [N. Y.], Londres, Cornell University Press, 2015, p. 67 et 157.

<sup>540</sup> Sur ce dernier groupement, voir NAKAMURA (Takafusa), *A History of Showa Japan, 1926-1989*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1998, p. 165-166, 215.

Le 1<sup>er</sup> septembre 1940, l'*Asahi* d'Osaka se fond définitivement dans l'*Asahi* de Tokyo. La publication du *Shimbun* unifié n'est suspendue qu'en 1943, à titre temporaire : le 27 décembre, pour s'assurer le contrôle absolu de l'entreprise, Nagataka Murayama, qui a hérité la propriété du titre de son beau-père Ryohei Murayama, nomme Taketora Ogata à la vice-présidence du conseil du journal et le démet de ses fonctions de rédacteur en chef. En juillet suivant (1944), le Premier ministre Kuniaki Koiso appelle cependant Ogata à siéger comme « ministre sans portefeuille » au sein de son gouvernement ; il lui confie aussi, fait extraordinaire, la direction de l'agence centrale du renseignement intérieur de l'Etat – le *Naicho*, telle qu'on la désigne, étant directement placée sous son autorité personnelle. En avril 1945, Hiroshi Shimomura, qui avait déjà succédé à Ogata en tant que vice-président du directoire de l'*Asahi*, remplace Ogata en tant que ministre sans portefeuille et directeur du *Naicho* dans le nouveau gouvernement de Kantaro Suzuki. Ogata est néanmoins réinstallé dans les mêmes fonctions, quatre mois plus tard, par le prince Higashikuni<sup>541</sup> qui le promeut en outre au rang de chef du secrétariat de son cabinet : ce jeu de chaises musicales, cette infiltration de l'exécutif et du 2<sup>e</sup> Bureau jusques au cœur du conseil d'administration d'un grand quotidien, ce népotisme, cette corruption étalée au grand jour sont sans précédent dans l'histoire politico-médiatique du pays. En novembre, après la défaite, la direction de l'*Asahi* est congédiée par le Commandement suprême américain qui procède à l'épuration et au repositionnement idéologiques du journal, lequel renonce aux anciens sinogrammes *kanji* et adopte le système d'écriture *kana* en novembre 1946. Lorsque Lazare-Lévy se rend à Tokyo, l'*Asahi Shimbun* se signale par la tiédeur de ses opinions, sinon même par des sympathies procommunistes. Depuis novembre 1949, ses colonnes hébergent le *yonkoma* (une bande-dessinée en quatre cases, disposée à la verticale) le plus suivi de l'ère contemporaine<sup>542</sup>.

## 2- Le Mainichi Shimbun

Antérieur à son *alter ego*, le *Mainichi Shimbun* ou « Journal quotidien » résulte pour sa part de la concentration et du remaniement de plusieurs titres, dont les deux principaux voient le jour à Tokyo en 1872, puis à Osaka en 1876.

---

<sup>541</sup> Oncle de l'empereur Hirohito, le prince Naruhiko Higashikuni (1887-1990) fut le 43<sup>e</sup> Premier ministre du Japon, du 17 août au 9 octobre 1945.

<sup>542</sup> Conçue par la dessinatrice Machiko Hasegawa, le feuilleton *Sazae-San* (1949-1974) narre les aventures imaginaires d'une jeune femme originaire de Fukuoka.

Fondé par Jono Dempei, Nishida Densuke et Ochiai Ikujiro, le *Tokyo Nichi Nichi Shimbun* est le premier quotidien qui fût jamais imprimé dans la capitale de l'Empire, le 21 février 1872. Celui-ci ne conquiert toutefois son lectorat qu'au printemps 1874, à l'occasion de l'Incident de Mudan (ou « expédition punitive de Taïwan »), événement dramatique qu'il est le seul à couvrir dans l'archipel<sup>543</sup> : quand Genichiro Fukuchi (1841-1906) est appelé à la tête de sa rédaction, dans le courant de la même année, les « Nouvelles quotidiennes de Tokyo » tirent déjà à plus de 15 000 exemplaires<sup>544</sup>. Avec logique, le pouvoir en place en fait alors son vecteur de communication privilégié, le *Nichi Nichi* se donnant pour mission de publier les textes de lois, les règlements et les décrets en dépit de l'espace que Fukuchi croit ménager dans l'éditorial pour signifier son indépendance, sa liberté d'écrire et de critiquer. Attiré par la politique, ce dernier finit cependant par créer son propre parti et ne tarde pas à utiliser le *Nichi Nichi* à des fins personnelles tandis qu'un véritable *Journal officiel* du gouvernement nippon est institué en 1883. Perdant sa raison d'être, le titre périlite ainsi jusqu'à ce qu'il soit racheté en 1904 par l'ancien ministre des Affaires étrangères Takaaki Kato (1860-1933), qui souhaite en faire l'équivalent du *Times* de Londres, mais son échec entraîne la vente du journal à la compagnie Mitsubishi (1907-1911), laquelle le cède elle-même, sans être parvenue à en redresser le bilan, au *Mainichi Shimbun* d'Osaka que dirige le journaliste et homme d'affaires Hikoichi Motoyama (1853-1932).

Issu d'une famille de guerriers vassaux du fief de Kumamoto, chef du bureau des affaires scolaires de la préfecture de Hyogo, puis directeur de l'école normale de Kobe, Motoyama a successivement écrit pour l'*Osaka Shimbun* (1882) et le *Jiji Shimpō* de Fukuzawa avant de réaliser l'extension des chemins de fer de la région de Sanyo et de superviser les travaux d'assèchement de la baie de Kojima en tant qu'administrateur du groupe Fujita. Engagé comme simple conseiller, en 1888, par le *Mainichi* d'Osaka (un quotidien d'informations édifié en 1876 sur les décombres d'une publication partisane), Motoyama prend les rênes du journal en 1903, en décuple les gains et procède lui-même en 1911 à l'acquisition du *Nichi Nichi* de Tokyo. Adoptant la même stratégie que celle de l'*Asahi* concurrent, il assurera jusqu'à sa mort la gestion parallèle des deux titres, dont les ventes cumulées se montent à près de 3 millions

---

<sup>543</sup> *Dictionnaire historique du Japon*, « Sei Tai no Eki », vol. 17 (lettres « R-S »), Tokyo, Librairie Kinokuniya, 1991, p. 150 : second déploiement jamais réalisé par l'armée et la marine impériales du Japon, l'expédition de Taïwan était destinée à venger la mort de 54 marins du Royaume indépendant de Ryukyu que des aborigènes Paiwan avaient massacrés au sud-ouest de « Formose » en décembre 1871. Trois mille six cents soldats japonais défirent les Paiwan lors de la bataille de la Porte de pierre, le 22 mai 1874. La Grande-Bretagne arbitra ce conflit entre le gouvernement de Meiji et la Chine de la dynastie Qing, qui en sortit fragilisée et « préféra payer plutôt qu'être envahie ».

<sup>544</sup> *Dictionnaire historique du Japon*, « Fukuchi Genichiro », vol. 5 (lettre « F »), Tokyo, Librairie Kinokuniya, 1980, p. 88-89.

d'exemplaires dès 1914. Révolutionnaire, son approche de la presse écrite s'avère pragmatique, « sans état d'âme », peu portée aux débats intellectuels et globalement insensible aux mouvements d'opinion : le journalisme n'est pour lui qu'une branche de l'activité économique d'un pays<sup>545</sup>.

En réalité, un « *Mainichi Shimbun* de Tokyo » sans rapport avec celui qui nous préoccupe parut au Japon entre 1879 et 1906<sup>546</sup>. Lancé en décembre 1871, le « journal quotidien » de Yokohama s'était étendu jusqu'à devenir, huit ans plus tard, le *Mainichi Shimbun* « de Tokyo et de Yokohama ». Rebaptisé *Mainichi Shimbun* en 1886, puis *Mainichi Shimbun* « de Tokyo » en 1906, il passa sous contrôle du *Hochi Shimbun* en 1909 et disparut en 1940. Prototype du journal engagé d'investigation, marqué par « les croyances chrétiennes puissamment enracinées<sup>547</sup> » de son président Saburo Shimada (1852-1923), qui avait été élu à la Chambre basse en tant que représentant du Parti progressiste ou *Kaishinto*, ce *Mainichi* de Tokyo militait en faveur d'un régime monarchique constitutionnel, d'une démocratie parlementaire inspirée du modèle britannique. Dénonçant la corruption financière autant que les injustices sociales, Shimada déchaîna une campagne de presse contre le chef du conseil de la ville de Tokyo, l'ancien ministre Toru Hoshi (1850-1901), que l'on soupçonnait d'avoir perçu des pots-de-vin dans l'attribution d'un chantier municipal et qu'il poussa à la démission<sup>548</sup>.

A l'opposé, les publications sœurs de Motoyama, le *Mainichi* d'Osaka comme le *Nichi Nichi* de Tokyo, se distinguent par leur opportunisme et leur absence de ligne précise. A Rome, en 1928, Mussolini accorde un entretien à l'envoyé spécial du *Mainichi*, Takaishi Shingoro, qui en brosse un portrait complaisant dénué de réflexion historique. Il semble que son appréciation positive du Duce ait été largement partagée au sein de sa rédaction, sans que cette adhésion n'imprègne pour autant les pages du journal d'une manière trop visible, au moins jusqu'au milieu des années trente<sup>549</sup>. Quoiqu'il en soit, le *Nichi Nichi* avale le *Jiji Shimpō* en 1936 avant que le titre d'Osaka, qui est le véritable fer de lance du cartel, ne l'engloutisse à son tour en 1943 : c'est à ce moment que le quotidien – devenu nationaliste, expansionniste et belliqueux à même enseigne que son rival l'*Asahi* – adopte son nom actuel de *Mainichi Shimbun*. Si l'on

---

<sup>545</sup> *Dictionnaire historique du Japon*, « Motoyama Hikoichi », vol. 5 (lettre « L-M »), Tokyo, Librairie Kinokuniya, 1988, p. 166-167.

<sup>546</sup> HUFFMAN (James L.), *Creating a Public : People and Press in Meiji Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, p. 382-384.

<sup>547</sup> DE LANGE (William), *A History of Japanese Journalism*, Richmond [Surrey], Curzon Press, 1998, p. 99.

<sup>548</sup> Innocenté durant son procès, Toru fut finalement poignardé à mort par un directeur de collège que le scandale politique avait révolté : *Dictionnaire historique du Japon*, « Hochi Toru », vol. 8 (lettre « H »), Tokyo, Librairie Kinokuniya, 1982, p. 108-110.

<sup>549</sup> HOFMANN (Reto), *The Fascist Effect : Japan and Italy, 1915-1952*, *op. cit.*, p. 44-47.



se fie aux travaux que nous avons consultés<sup>550</sup>, il apparaît cependant que le *Mainichi* fasse comparativement l'objet d'un redressement idéologique d'ampleur moindre, en 1945, probablement parce que sa direction n'entretenait pas de proximité aussi accusée à l'endroit du pouvoir en place que celle de l'*Asahi* dont l'aviilissement moral fut précoce et dont la gouvernance dévoyée, quasi-mafieuse, était de notoriété publique<sup>551</sup>.

### 3- Une rivalité fructueuse

Bien que contrôlés *de facto* par l'administration américaine qui désire « supprimer les barrières s'opposant au renforcement des tendances démocratiques du peuple nippon » conformément aux décisions prises à l'issue de la Conférence de Potsdam, le *Mainichi* et l'*Asahi Shimbun* demeurent, après la reddition, les quotidiens les plus importants d'un archipel en pleine reconstruction. Si le combustible ou la matière première font encore quelquefois défaut, leur outil de production n'a été ni bombardé ni confisqué ; leurs presses, leurs bureaux, leurs circuits de distribution sont intacts, leurs cibles potentielles n'ont pas disparu et leur vivier de contributeurs s'est régénéré : seules ont changé les conditions politiques dans lesquelles s'exerce désormais leur « devoir d'informer ». Assurément, les deux titres entendent profiter du régime – transitoire – d'occupation, qui dans l'immédiat les utilise, de la reconfiguration rapide du paysage industriel et médiatique qui s'annonce, pour restaurer, voire accroître leur prééminence sur un marché intérieur que la radio (un jour prochain, la télédiffusion) érode et fragmente chaque année davantage<sup>552</sup>. Lorsqu'il se propose ainsi, à l'automne 1950, ses forces recouvrées, d'organiser la première tournée de concerts au Japon d'un pianiste et pédagogue de renom avec la *caution officielle* et non le simple assentiment du ministère français des Affaires étrangères, le *Mainichi Shimbun*, sous couvert de réaliser une opération d'intérêt artistique général, sinon un coup publicitaire particulier, impulse en fait un élan qui, par la voie de ce partenariat d'Etat inespéré, structurera la scène musicale et culturelle du pays au cours des dix saisons à venir.

Nous ignorons, hélas !, de quelle manière, sous l'effet de quelle impérieuse convergence de vues le Quai d'Orsay et la rédaction du quotidien de Tokyo en viennent soudain à nouer une

---

<sup>550</sup> DE LANGE (William), *A History of Japanese Journalism*, op. cit., p. 99-104 (*Mainichi*), p. 66-68 (*Asahi*).

<sup>551</sup> KURODA (Andrew Y.), « Periodicals in Occupied Japan », *Pacific Affairs*, vol. 22, n° 1 (1949), p. 43-52.

<sup>552</sup> AZIMI (Nassrine), *The United States and Cultural Heritage Protection in Japan (1945-1952)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, « The Shape of an Occupation », p. 107-126. SCHALLER (Michael), « MacArthur's Japan : The View from Washington », *Diplomatic History*, vol. 10, n° 1 (1986), p. 1-23.

relation d'affaire aussi fructueuse et profitable aux deux parties, dont Aristote a décrit le modèle « de souci intéressé » dans l'*Ethique à Nicomaque* : les archives de l'une ou l'autre chancellerie en scellent peut-être la raison. Toujours est-il qu'à compter de 1950, le *Mainichi* fait voyager et se produire à ses frais les « envoyés de la République » sur les meilleures scènes du territoire : encouragé par ses premiers succès, celui-ci étend d'ailleurs assez vite le champ de son offre de concert aux grands interprètes européens, puis au domaine du *music-hall* et des variétés. C'est dire autrement que la première tournée de Lazare-Lévy en Extrême-Orient s'inscrit dans un contexte, mais prélude ou préside en outre à un *mouvement*. Car il s'agit bien là pour la France, autorité coloniale en déclin, vieille nation désormais limitée par le jeu des superpuissances, embourbée dans la Guerre d'Indochine depuis 1946, impliquée dans la guerre en Corée, affiliée au bloc américain, de renforcer son influence dans la sphère Asie-Pacifique par le biais d'une action extérieure relevant de la diplomatie culturelle traditionnelle en mobilisant à son avantage les ressources et les infrastructures d'un opérateur local, lequel y trouve son compte, puisqu'il désire à la fois rehausser son crédit en effaçant la tache laissée par les compromissions passées, insuffler une énergie nouvelle à la vie artistique du pays et en cueillir les fruits sur le plan financier.

La liste des pionniers que le *Mainichi Shimbun* invite au Japon entre 1950 et 1959 fait état d'un panachage remarquablement équilibré de solistes, duos ou ensembles étrangers, et d'« ambassadeurs officiels » missionnés par le ministère français :

## Artistes étrangers invités au Japon par le journal *Mainichi* (1950-1959)

Date	Nom	Qualité
Octobre 1950	Lazare-Lévy	1 <sup>er</sup> ambassadeur culturel français
Janvier 1952	Raymond Gallois Montbrun (violon) Geneviève Joy (piano)	2 <sup>es</sup> ambassadeurs culturels français
Octobre 1952	Erna Berger (soprano) Gerhard Hüsch (baryton)	-
Mars 1953	Joseph Szigeti (violon)	-
Janvier 1954	Germaine Leroux (piano)	3 <sup>e</sup> ambassadrice culturelle française
Avril 1954	Wilhelm Backhaus (piano)	-
Avril 1954	[Joséphine Baker]	-
Novembre 1954	Janine Andrade (violon) Bernard Flavigny (piano)	4 <sup>es</sup> ambassadeurs culturels français
Mai 1955	<i>Symphony of the Air Orchestra</i> , (dir. Leonard Bernstein)	« Ambassadeurs de bonne volonté »
Novembre 1955	Devy Erlih (violon)	5 <sup>e</sup> ambassadeur culturel français
Novembre 1956	Samson François (piano)	6 <sup>e</sup> ambassadeur culturel français, en co-organisation avec l'Orchestre de la NHK
Février 1957	[Yvette Giraud]	-
Avril 1957	[Les Petits chanteurs à la croix de bois]	-
Octobre 1957	Emile Guilels (piano)	-
Janvier 1958	Jean Fournier (violon) Ginette Doyen (piano)	7 <sup>es</sup> ambassadeurs culturels français
Mars 1959	[Charles Trénet]	-
Novembre 1959	Gérard Souzay (baryton)	8 <sup>e</sup> ambassadeur culturel français
	18	

Si l'on excepte Joséphine Baker et Yvette Giraud, les Petits chanteurs à la croix de bois et Charles Trénet, tous français, autant que le *Symphony of the Air* dont les membres composaient l'Orchestre symphonique de la NBC (qui fut dissous en avril 1954 au moment du départ à la retraite de Toscanini), on dénombre ici 10 envoyés du Gouvernement, 5 artistes étrangers ; 5 pianistes *solo*, 3 chanteurs, 3 violonistes, 3 duos violon / piano, pas de formation chorale. Il ne paraît pas utile de souligner la célébrité dont Wilhelm Backhaus, Joseph Szigeti, Leonard Bernstein et Emile Guilels jouissent alors dans le monde mélomane, par opposition à la réputation strictement nationale d'une Janine Andrade ou d'un Bernard Flavigny. On ne peut s'empêcher d'observer par ailleurs, quitte à choquer, qu'un curieux mélange a été visiblement tenté qui réunit des musiciens juifs (Lazare-Lévy, Szigeti, Bernstein, Erlih et Guilels) à deux anciennes gloires du festival de Bayreuth et du *Staatsoper* de Berlin : la colorature Erna Berger (1900-1990), née à Dresde, le baryton Gerhard Hüsch (1901-1984), natif de Hanovre, qui, pas

plus que le géant Backhaus, n'ont quitté le Reich après l'accession au pouvoir des nazis. Premier prix dans la classe de Marguerite Long en 1924, Germaine Leroux (1906-1979), interprète et intime de Bohuslav Martinů, épouse du musicologue tchèque Miloš Šafranek, a vécu en exil à New York pendant la guerre, quand la manécanterie de l'abbé Maillot ou Gérard Souzay restent indissociables de la collaboration sous la France de Vichy<sup>553</sup>.

A cette manœuvre habile du *Mainichi*, très pro-pianistique, qui contribue de façon décisive à la revitalisation du secteur dans le Japon d'après-guerre, l'*Asahi* réplique avec la force de frappe que lui confèrent sa soif de dominer le marché de la presse écrite, son indépendance à l'égard des institutions étrangères et d'incomparables moyens financiers :

### Artistes étrangers invités au Japon par le journal *Asahi* (1950-1959)

Septembre 1951	Yehudi Menuhin (violon)
Avril 1952	Helen Traubel (soprano)
Septembre 1952	Alfred Cortot (piano)
Octobre 1952	Ballet Serge Lifar
Septembre 1953	Solomon (piano)
Janvier 1954	Chœur de l'infanterie Leonard de Paur
Avril 1954	Jascha Heifetz (violon)
Avril 1956	Orchestre philharmonique de Vienne (dir. Paul Hindemith)
Septembre 1956	Gregor Piatigorsky (violoncelle)
Novembre 1956	Chœur de Westminster
Avril 1958	Orchestre philharmonique de Leningrad (dir. Evgeni Mravinski)
Avril 1958	Jan Peerce (ténor)
Mai 1958	Gaspar Cassadó (violoncelle)
Août 1958	Chœur de l'université de Hawaïi
Novembre 1958	Quatuor Smetana <sup>554</sup>
Avril 1959	Orchestre de l'Opéra d'Etat de Vienne
Novembre 1959	Orchestre philharmonique de Vienne (dir. Herbert von Karajan)
	17

Quoiqu'elle débute un an plus tard et semble inférieure en nombre à celle du *Mainichi*, l'offre de l'*Asahi* paraît incontestablement plus riche, plus concentrée, plus sensationnelle aussi, plus élitiste que celle de son concurrent, dans la mesure où elle se restreint à la musique

<sup>553</sup> Souzay (1918-2004), par exemple, enregistre son premier disque pour le Secrétariat général des beaux-arts de l'Etat Français et chante le 9 mars 1943 à l'Opéra de Vichy : CHIMENES (Myriam), dir., *La vie musicale sous Vichy, op. cit.*, p. 267, 408. Les Petits chanteurs « à la croix de fer », selon le mot en vigueur à la Libération, participent notamment à la « manifestation d'amitié franco-espagnole » de Vichy, en présence du Maréchal, le 12 mars 1943, avant que d'aller se faire acclamer dans plusieurs villes allemandes au printemps 1943 : voir « L'abbé Maillot dit au *Matin* ce que fut le voyage en Allemagne des Petits chanteurs à la croix de bois », *Le Matin*, 14 avril 1943, p. 2 ; *Les Lettres françaises*, 21 octobre 1944, p. 2.

<sup>554</sup> Il est alors formé de Jiří Novák [1947-1989], premier violon, Lubomir Kostecký [1943-1989], second violon, Jaroslav Rybenský [1946-1955], alto, Antonin Kohout [1940-1989], violoncelle.

classique et s'étend à plusieurs phalanges dont le lustre est sans égal : chœur de la cathédrale de Westminster, philharmonies de Leningrad et de Vienne et orchestre du *Wiener Staatsoper*, dirigés par Evgeni Mravinski, Paul Hindemith en personne et Herbert von Karajan. S'y ajoutent des solistes européens ou américains de haute réputation internationale : 2 pianistes, 2 violonistes, 2 violoncellistes et 2 chanteurs ; les cinq huitièmes sont juifs (Menuhin, Solomon, Heifetz, Piatigorsky et Peerce, né Jacob Perelmuth), deux ont étroitement soutenu le pétainisme ou le franquisme et le national-socialisme (Cortot et Cassadó). On en dira autant de Serge Lifar, anticommuniste et antisémite, correspondant de Goebbels, familier de la *Propaganda Staffel*, emblème de la mondanité parisienne sous l'Occupation, qui rencontra personnellement Hitler et Goering en 1942<sup>555</sup>. On relève enfin que les chœurs de l'université de Hawaïi et de l'infanterie Leonard de Paur (leur venue fait pendant à celle des musiciens du bloc soviétique) sont conviés après la signature du traité de San Francisco, qui mit fin à l'administration américaine de l'archipel nippon.

Entre 1950 et 1959, se livrant une guerre commerciale sans merci, mais agissant aussi en « adversaires complices », selon l'heureuse expression de Merleau-Ponty<sup>556</sup>, en ce qu'ils évitent généralement la confrontation directe sur le terrain et préfèrent tirer parti des initiatives ennemies pour répliquer en conséquence, le *Mainichi* et l'*Asahi Shimbun* invitent donc plus d'une trentaine de grands solistes et d'ensembles d'envergure, dont ils arrêtent la feuille de route, déterminent le nombre, la date et le lieu des prestations ; célébrités et formations étrangères auxquelles ils garantissent d'abord, sur place, d'excellentes conditions de transport et d'hébergement, des auditoires nombreux avides de découvrir leur art, une forte exposition médiatique ainsi que des cachets en rapport, versés bien sûr en *U. S. dollars*. Dans la lutte, le *Mainichi*, qui en est l'initiateur, révèle une conception bilatérale élevée, très « ancienne manière » de sa mission globale, des échanges et des services rendus, qui s'insèrent en majorité dans le cadre d'une collaboration transnationale, quand l'*Asahi*, à rebours de son propre ADN, illustre le fonctionnement typique d'une société de capitaux privés mue par la recherche du profit, dépourvue d'alliances extérieures et de connexions politiques. Volontairement circonscrit aux univers de la musique et de la danse classiques, le tableau ci-après croise les données que nous avons établies. Les flèches y figurent les attaches logiques et les ripostes ;

---

<sup>555</sup> FRANKO (Marc), « Serge Lifar et la question de la collaboration avec les autorités allemandes sous l'Occupation (1940-1949, *sic*) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 132 (2016 / 4), p. 27-41.

<sup>556</sup> Maurice Merleau-Ponty (1948), cité dans CORCUFF (Philippe), « Merleau-Ponty ou l'analyse politique au défi de l'inquiétude machiavélique », *Les Etudes philosophiques*, n° 57 (2001), p. 203-217.

quelques blocs ont été soulignés pour mettre en valeur la répétition ou l'opposition de configurations caractéristiques :

Artistes étrangers invités au Japon par les quotidiens *Mainichi* et *Asahi*  
(1950-1959)

	<i>Mainichi Shimbun</i>	<i>Asahi Shimbun</i>
Octobre 1950	<b>Lazare-Lévy*</b> [né en 1882]	-
Septembre 1951	-	Yehudi Menuhin [1916]
Janvier 1952	Raymond Gallois Montbrun* Geneviève Joy* [1918, 1919]	-
Avril 1952	-	Helen Traubel [1899]
Septembre 1952	-	Alfred Cortot [1877]
Octobre 1952	Erna Berger [1900] Gerhard Hüsch [1901]	Ballet Serge Lifar [1905]
Mars 1953	Joseph Szigeti [1892]	-
Septembre 1953	<b>Lazare-Lévy*</b>	Solomon [1902]
Janvier 1954	Germaine Leroux* [1906]	Chœur de l'infanterie Leonard de Paur [1914]
Avril 1954	Wilhelm Backhaus [1884]	Jascha Heifetz [1901]
Novembre 1954	Janine Andrade* [1918] Bernard Flavigny* [?]	
Mai 1955	<i>Symphony of the Air Orch.</i> , dir. Leonard Bernstein [1918]	-
Novembre 1955	Devy Erlih* [1928]	
Avril 1956	-	Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Paul Hindemith [1895]
Septembre 1956		Gregor Piatigorsky [1903]
Novembre 1956	Samson François* [1924]	Chœur de Westminster
Octobre 1957	Emile Guilels [1915]	
Janvier 1958	Jean Fournier* [1911] Ginette Doyen* [1921]	-
Avril 1958		Orchestre philharmonique de Leningrad, dir. Evgeni Mravinski [1903] - Jan Peerce [1904]
Mai 1958	-	Gaspar Cassadó [1897]
Août 1958		Chœur de l'université de Hawaii
Novembre 1958		Quatuor Smetana
Avril 1959		Orchestre de l'Opéra d'Etat de Vienne
Novembre 1959	Gérard Souzay* [1918]	Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Herbert von Karajan [1908]
	*Envoyés culturels officiels de la République française	

En clair, ce que nous révélons ici – semble-t-il, pour la première fois<sup>557</sup> – n'est autre que le lien médiatique inattendu, d'essence diplomatique et industrielle, qui souda entre elles les tournées que menèrent au Japon des interprètes-éclaireurs aussi divers que Gérard Souzay, Helen Traubel, Jascha Heifetz, Emile Guilels, Wilhelm Backhaus ou Evgeni Mravinski au cours de la décennie 1950, celle de la « grande renaissance » qui marqua la réouverture de l'archipel aux manifestations artistiques de la civilisation occidentale.

C'est donc bien *parce que* Lazare-Lévy honore une mission au nom du Quai d'Orsay, puis une seconde, que le jeune Samson François (1924-1970), en novembre 1956, peut découvrir à son tour le pays du Soleil-Levant, investi de la même mission officielle, soumis à la même organisation, invité par le même *Shimbun*, soutenu par les mêmes institutions franco-japonaises, impliqué dans la même joute de pouvoir et d'influence culturelle. Aussi étudierons-nous plus bas la manière dont s'articulent, sous cet angle, les séries de concerts que Lazare-Lévy, Alfred Cortot et Solomon y donnent entre l'automne 1950 et l'automne 1953, ce bref espace de 36 mois constituant un moment phare dans l'histoire de la formation de l'oreille et de la sensibilité japonaise, de l'accoutumance des auditoires locaux à un certain type de répertoire et de jeu pianistique. A ce stade, la logique nous dicte encore de décrire l'univers musical, l'état des connaissances et le niveau de métier auxquels Lazare-Lévy se trouve confronté à sa descente de l'avion, puis de préciser surtout dans quelles conditions matérielles, dans quel état d'esprit, dans quel contexte personnel celui-ci entreprend de voyager pour la première fois en Asie.

---

<sup>557</sup> Une partie de la question a été traitée dans TAZAKI (Naomi), « The Musical Activities of French Masters Invited to Post-War Japan (1950-53) : The Impact of French-Japanese Cultural Exchanges », *Ochanomizu University Studies in Arts and Culture*, n° 12 (mars 2016), p. 151-164.

## IV. Contexte musical : l'exemple de l'ONHK

Au plan méthodologique, étudier le « climat » général ambiant, de pratique et de jeu, dans lequel s'inscrivent les prestations de Lazare-Lévy, examiner l'étoffe pianistique et orchestrale sur laquelle sa tournée vient soudain se greffer, à la façon d'un tissu étranger, cerner les contours du circuit professionnel d'alors, comprendre ses lois, son mode de structuration, en retrouver les acteurs ; décrire l'air du temps, le *Zeitgeist*, l'horizon des affects et de la sensibilité, les habitudes auditives, les filtres de perception, sinon les écrans civilisationnels, les aversions et les préférences (donc ce que Lucien Febvre, en somme, nommait d'un mot « l'outillage mental<sup>558</sup> ») des auditeurs nippons du milieu du XX<sup>e</sup> siècle supposerait au minimum de dresser, puis d'analyser à l'échelle de métropoles vastes comme Osaka ou Tokyo la *liste exhaustive* des concerts et des récitals qui furent proposés à la vente pendant une période donnée – mettons, pour ce qui nous concerne, entre 1950 et 1955, ou 1940 et 1965, afin d'apprécier plus finement les tendances de fond, les changements mineurs, les évolutions structurelles ayant affecté la physionomie de la programmation artistique locale par-delà les interférences que provoquèrent les événements d'envergure planétaire ou nationale. En théorie, une enquête d'aussi longue haleine serait la seule admissible, la seule à même de produire des résultats pertinents d'un point de vue scientifique. La difficulté d'accès aux sources primaires, qu'aggrave encore notre ignorance de la langue japonaise, interdit en pratique la reconstitution de ce pan de l'histoire de l'interprétation, de l'éducation collective d'une oreille et de l'essor d'un goût – dilection fascinante et paradoxale en ce qu'elle devait être destinée à durer, qui s'exprima d'emblée avec force, sous l'ère Meiji, à l'endroit du répertoire de la musique dite « occidentale savante » pourtant exogène *a priori*.

A défaut de pouvoir procéder au recensement complet des initiatives et des faits, d'entreprendre la rigoureuse collecte de données qu'ils exigent, il est cependant loisible d'appréhender une part essentielle de l'offre musicale de l'époque par le biais d'un document interne d'une importance capitale : l'inventaire des programmes que l'orchestre de la radiodiffusion japonaise honore à compter du 22 octobre 1926, date de son entrée en fonctions (de manière significative, son chef fondateur Hidemaro Konoye dirigea le 3<sup>e</sup> *Concerto brandebourgeois*, la 4<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven, la *Sérénade* pour treize instruments à vent de Richard Strauss et le Prélude des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*). Il ne s'agit certes là que

---

<sup>558</sup> FEBVRE (Lucien), *Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Editions Albin Michel, coll. « L'évolution de l'humanité », 1947.



d'un prisme<sup>559</sup>, d'un indicateur dévoilant une vue partielle de la réalité, mais la phalange du *Nippon Hoso Kyokai* a d'abord ceci de caractéristique qu'elle est une formation d'Etat, l'émanation d'une volonté, la concrétisation d'une vision gouvernementales, d'un projet de société. Portée en tout point de l'archipel, dans chaque foyer où l'état des liaisons l'autorise, et où elle a vocation à pénétrer, son activité est intégralement relayée sur les ondes : la NHK ou « Compagnie de diffusion du Japon » amplifie la « voix de son maître », elle est le canal d'expression, le pourvoyeur unique d'une culture, voire d'une idéologie officielles<sup>560</sup> ; elle participe d'une expérience et d'un « modelage » de masse, or la culture partagée qu'elle génère et propage nous demeure aujourd'hui perceptible. L'origine, le style des chefs d'orchestre nommés à la tête de son porte-étendard, les compositeurs et les œuvres que ces titulaires choisissent ou non de défendre, leurs objectifs, leur éthique, leur « moi » musical profond, la direction « politique » qu'ils surent imprimer à leur mandat, les solistes japonais ou étrangers avec lesquels ils durent ou voulurent collaborer, les phénomènes de mode ou d'inertie, les récurrences éventuelles qui se constatent à la lecture des relevés de leurs séances de travail constituent autant d'éléments nous permettant de fixer le panorama d'une ère révolue.

A cet effet, nous avons commencé par dénombrer les engagements que les différents *leaders* aux commandes ont contractés durant la décennie 1941-1950, particulière à maints égards<sup>561</sup>, puis nous avons cherché à tirer les enseignements de leurs affiches de concerts en

---

<sup>559</sup> Nous exprimons ici notre plus vive gratitude à Mme Mutsumi Funato (NHK), qui a bien voulu placer les 1 046 pages de ces registres à notre disposition : (1926 - 1930 = 31 p.), (1931 - 1940 = 67 p.), (1941 - 1950 = 91 p.), (1951 - 1960 = 110 p.), (1961 - 1970 = 123 p.), (1971 - 1980 = 158 p.), (1981 - 1990 = 143 p.), (1991 - 2000 = 148 p.), (2001 - 2010 = 136 p.), (2011 - 2014 = 39 p.). L'Orchestre de la NHK se nomme à l'origine « Nouvel orchestre symphonique », puis se change en « Orchestre philharmonique », voire « philharmonique national du Japon », appellation qu'il porte encore à l'époque de MacArthur. Née du regroupement du poste de la *Tokyo Broadcasting Station* avec ses filiales d'Osaka et de Nagoya, la NHK émet sous son nom dès le mois d'août 1926 et en modulation de fréquences à partir de 1937, après avoir inauguré un réseau secondaire en 1931. Cf. *The History of Broadcasting in Japan*, Tokyo, Nippon Hoso Kyokai-sha, 1967, p. 11, 28, 34.

<sup>560</sup> Ce trait, bien sûr, est particulièrement saillant pendant la guerre qui n'entraîne aucune suspension de l'activité de l'Orchestre de la NHK (alors que l'Empire occupe tout ou partie de la Corée, de la Malaisie britannique, des Indes orientales néerlandaises, du *commonwealth* philippin, de l'Indochine française, de la Birmanie, qu'il mène bataille en Chine, dans l'océan Pacifique, aux îles Salomon, en Nouvelle-Guinée et va jusqu'à tenter d'envahir l'Inde sur le front oriental) : il suffit de comptabiliser les exécutions de l'hymne impérial, des marches de circonstances, des œuvres de musique patriotique ou de propagande qui en émaillent les programmes à partir de décembre 1941, notamment aux moments clés du conflit. Voir, par exemple, ce concert que Yoshitaka Sakamoto dirige le 7 janvier 1943, qui associe une pièce d'inspiration militaire de Tadashi Hattori, une *Prière de l'aube* composée par Yuji Fukami, ainsi qu'une exhortation à effectuer son « devoir à bord » signée Zenji Fukami : Archives de l'Orchestre de la NHK, « Inventaire des programmes de concerts », tome 3 (1941-1950), p. 16. De la même façon, le temps de l'occupation américaine (29 août 1945 - 28 avril 1952) se traduit par l'exécution de pièces significatives, militantes ou « revendicatives ».

<sup>561</sup> La nature comme l'ampleur des mouvements nationaux et internationaux qui l'affectent marquent une « rupture » telle, qu'elles obligent en effet à concentrer l'analyse entre ses bornes, sur le temps court (c'est-à-dire à opter pour une périodisation justifiable et historiquement cohérente), cependant même que ces dix saisons de concerts, ainsi que nous l'avons vérifié, s'inscrivent absolument dans la « continuité » des quinze années précédentes (1926-1941). Sur ces problématiques essentielles, cf. « Continuité et rupture au prisme des sciences humaines et sociales », journées d'études interdisciplinaires organisées par le centre Jean-Mabillon de l'Ecole des

établissant, sur le même intervalle temporel, le palmarès des compositeurs qu'ils ont le plus joués à Tokyo, en province, au siège de l'émetteur central et sur les scènes du pays (la retransmission par voie hertzienne abolissant quoiqu'il en soit toute espèce de distinction « géographique » de ce genre entre les exécutions : l'ubiquité est l'apanage d'une philharmonie radiophonique).

L'exploitation des milliers de conducteurs que la NHK a eu l'obligeance de nous communiquer posa néanmoins quelques difficultés. Puisque l'usage communément observé dans le métier, et non pas spécifique à la disposition d'esprit japonaise, consiste, afin d'éviter toute erreur d'attribution, à y préciser *systématiquement* le nom de l'interprète en regard de la pièce exécutée, fût-ce dans le cadre d'une saison régulière<sup>562</sup> ou à l'occasion d'une session d'enregistrement dirigée par un seul *kapellmeister* (conséquemment, l'identité du compositeur est toujours indiquée elle aussi, y compris lorsqu'elle nous est connue, semble évidente ou sous-entendue) ; autrement dit, puisque les archives, les feuilles de studio et les fichiers-papiers de l'orchestre sont grevés d'innombrables répétitions, il s'est vite avéré que nous devions renoncer à tenir le compte exact des apparitions sur l'estrade de telle ou telle autre personnalité<sup>563</sup>. C'est pourquoi nous avons pris le parti de raisonner en termes d'occurrences, de citations et d'emplois du même nom : le protocole est sûr, à condition d'adopter les précautions qui s'imposent – en soustrayant plusieurs « Ravel » du total, par exemple, lorsque les *Tableaux d'une exposition* sont proposés plusieurs fois au cours d'une saison  $\lambda$  dans l'orchestration qu'en a signée l'auteur de *Daphnis et Chloé* : Moussorgski doit s'y ajouter seul, en la circonstance.

---

chartes et l'école doctorale de l'Ecole pratique des hautes études dans le cadre des journées *Tradition, transition, innovation*, Paris, Ecole des chartes, 20 et 21 mai 2019, en particulier les travaux de David BARDEY, *Entre France et Bourgogne, les institutions ducales durant la minorité de Philippe de Rouvres (1349-1360)*, actes à paraître.

<sup>562</sup> Comprenez : sans invités, placée sous la responsabilité artistique exclusive du ou des chefs d'orchestre titulaires.

<sup>563</sup> Citons, au hasard, le programme du 30 novembre 1948 (voir illustration page suivante), d'une longueur et d'une teneur ordinaires. Donnés deux fois dans la journée (après-midi, soirée), celui-ci comprend cinq morceaux, non numérotés : la *Symphonie* « Haffner » de Mozart, le *1<sup>er</sup> Concerto* pour piano de Tchaïkovski (soliste : Takahiro Sonoda), l'ouverture de *Tannhäuser*, le Prélude au 3<sup>e</sup> acte, puis la « Danse des apprentis » des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* et la « Chevauchée des Walkyries ». Sur le conducteur, le nom du chef d'orchestre Hisatada Otaka est inscrit non pas une, mais cinq fois, *i. e.* en face de chaque pièce ; en vertu de la même logique de présentation, celui de Wagner apparaît à trois reprises sous la rubrique « compositeur » / 作曲家 : Archives de l'Orchestre de la NHK, « Inventaire des programmes de concerts », tome 3 (1941-1950), p. 62. Savoir combien de concerts un chef d'orchestre honore exactement au cours d'une saison, d'un mois ou d'une décennie – barrer les mentions redondantes, inutiles de son nom : information qui serait intéressante dans le cas d'une approche non comparatiste, contraire à la nôtre, des carrières et du répertoire – suppose par conséquent de comptabiliser à la fois le total de pièces (égal aux occurrences de son nom) que celui-ci dirige au cours de ladite période de temps, mais aussi le nombre de morceaux que comporte chacun de ses programmes.

日付	曜日	開演時間	開催都道府県	開催地	会場	定期NO.	Conductor	指揮者	Composer	作曲家	曲名	Soloist	ソリスト	備考
1941/1/15	水	19:30	東京都	麹町区	日比谷公会堂		Fellmer, Helmut	フェルマー、ヘルムート	Graener, Paul	グレーナー	組曲「サン・スーシの笛」作品88			交響楽演奏会
1941/1/15	水	19:30	東京都	麹町区	日比谷公会堂		Fellmer, Helmut	フェルマー、ヘルムート	Schumann, Robert	シューマン、ローベルト	ピアノ協奏曲 イ短調 作品54	NOBECHI, Katsuhisa(pf.)	野辺地勝久(pf.)	交響楽演奏会
1941/1/15	水	19:30	東京都	麹町区	日比谷公会堂		Fellmer, Helmut	フェルマー、ヘルムート	HOSOKAWA, Midori	細川碧	歌劇「仏陀」:恋のアリア(第1幕)	von Hessert, Ria(sop.)	フォン・ヘッセルト、リア(sop.)	交響楽演奏会 このほかに、フォークト「楓」、「リンデンの杉は不滅に匂ひ」(独唱:リア・フォン・ヘッセルト)、シュトリーグラー「浪漫的幻想曲 作品77」を演奏し(『フィルハーモニー』1941年7/8月号72頁)

日付	曜日	開演時間	開催都道府県	開催地	会場	Conductor	指揮者	Composer	作曲家
1941/1/15	水	19:30	東京都	麹町区	日比谷公会堂	Fellmer, Helmut	フェルマー、ヘルムート	Graener, Paul	グレーナー
1941/1/15	水	19:30	東京都	麹町区	日比谷公会堂	Fellmer, Helmut	フェルマー、ヘルムート	Schumann, Robert	シューマン、ローベルト
1941/1/15	水	19:30	東京都	麹町区	日比谷公会堂	Fellmer, Helmut	フェルマー、ヘルムート	HOSOKAWA, Midori	細川碧

曲名	Soloist	ソリスト	備考
組曲「サン・スーシの笛」作品88			交響楽演奏会
ピアノ協奏曲 イ短調 作品54	NOBECHI, Katsuhisa(pf.)	野辺地勝久(pf.)	交響楽演奏会
歌劇「仏陀」:恋のアリア(第1幕)	von Hessert, Ria(sop.)	フォン・ヘッセルト、リア(sop.)	交響楽演奏会 このほかに、フォークト「楓」、「リンデンの杉は不滅に匂ひ」(独唱:リア・フォン・ヘッセルト)、シュトリーグラー「浪漫的幻想曲 作品77」を演奏し(『フィルハーモニー』1941年7/8月号72頁)

Archives de l'Orchestre de la NHK : inventaire des programmes de concerts, tome 3 (1941-1950), p. 1

1948/11/30	火	大阪府	大阪市	朝日会館	OTAKA, Hisatada	尾高尚忠	Mozart, Wolfgang Amadeus	モーツァルト、W.A.	交響曲 第35番 二長調 K.385 「ハフナー」	
1948/11/30	火	大阪府	大阪市	朝日会館	OTAKA, Hisatada	尾高尚忠	Tchaikovsky, Peter Il'ich	チャイコフスキー	ピアノ協奏曲 第1番 変ロ短調 作品23	SONODA, Takahiro(pf.) 園田高弘(pf.)
1948/11/30	火	大阪府	大阪市	朝日会館	OTAKA, Hisatada	尾高尚忠	Wagner, Richard	ワーグナー、リヒャルト	歌劇「タンホイザー」:序曲	
1948/11/30	火	大阪府	大阪市	朝日会館	OTAKA, Hisatada	尾高尚忠	Wagner, Richard	ワーグナー、リヒャルト	楽劇「ニュルンベルクのマイスタージンガー」:第3幕への前奏曲 / 徒弟たちの踊り	
1948/11/30	火	大阪府	大阪市	朝日会館	OTAKA, Hisatada	尾高尚忠	Wagner, Richard	ワーグナー、リヒャルト	楽劇「ワルキューレ」:ワルキューレの騎行	

Archives de l'ONHK : inventaire des programmes de concerts, tome 3 (1941-1950), p. 62

A ce propos, le *nom* du compositeur français étant, comme nous venons de l'expliquer, invariablement accolé à celui de ses *créations* personnelles, le calcul par occurrence se révèle également fiable, en la matière : les montants coïncident. Hors toute considération d'interprète ou de lieu, il est donc permis de savoir si Brahms aura été joué davantage que Bruckner en 1953, sur la base indubitable du nombre des œuvres proposées. S'agissant des solistes, enfin, lesquels ne soumettent le plus souvent qu'un unique concerto au jugement du public durant le temps d'expression qui leur est imparti, on peut pareillement affirmer que la méthode aboutit à des conclusions probantes – à de meilleurs ordres de grandeur, en vérité – leur nom n'étant inscrit qu'une fois sur la fiche, contrairement à celui de l'autorité-partenaire à laquelle ils sont requis de se soumettre. Dès lors, il est aisé de savoir si durant la première moitié des années 1950, un pianiste allemand comme Walter Gieseking se produit davantage avec l'orchestre de la radiodiffusion japonaise que son compatriote et confrère Wilhelm Kempff ; si la *Totentanz* est entendue à quinze ou à vingt reprises entre 1946 et 1948, et sous les doigts de qui ; aisé de déduire un ensemble de données statistiques similaires à des fins comparatives.

De la période allant du 15 janvier 1941 au 30 décembre 1950<sup>564</sup>, qui précède et englobe la première tournée de Lazare-Lévy (10 octobre - 19 novembre 1950), nous dirons avant tout, sans nous attacher « outre mesure » aux biographies individuelles des chefs concernés<sup>565</sup>, qu'elle est marquée par une présence japonaise dominante au pupitre : 77 % des œuvres exécutées le sont en effet par des Nippons<sup>566</sup>. Hisatada Otaka et Kazuo Yamada, les plus actifs d'entre eux, en jouent d'ailleurs près de sept sur dix<sup>567</sup>, contre une sur cinq dans le cas de leurs \*homologues occidentaux, Joseph Rosenstock et Leonid Kreutzer, certes moins présents<sup>568</sup> :

---

<sup>564</sup> Ce découpage calendaire est dicté par les archives de l'orchestre.

<sup>565</sup> Le cas échéant, nous nous appuyerons notamment sur SLONIMSKY (Nicolas), KUHN (Laura), eds., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, « Centennial Edition », New York, Schirmer Books, 2001.

<sup>566</sup> 1864 / 2359

<sup>567</sup> (817 + 796) / 2359

<sup>568</sup> Le rapport de forces s'inverse lors de la décennie suivante, dont l'offre de concerts est également supérieure. D'après nos calculs, 85 % des œuvres exécutées entre 1951 et 1960 le sont par des chefs d'orchestre occidentaux (tous, sauf un, étant d'expression, de culture et de formation allemandes) : Kurt Wöss (601), Wilhelm Loibner (472), Niklaus Aeschbacher (348), Joseph Rosenstock (224), Wilhelm Schüchter (312), Jean Martinon (45), Herbert von Karajan (44), Manfred Gurlitt (18) vs Kazuo Yamada (122), Hiroyuki Iwaki (96), Yuzo Toyama (36), Aiji Hibino (19), Shin'ichi Takata (18), Hidemaro Konoye (17), Tadashi Mori (14), Keisuke Ajiro (13), Hisatada Otaka (13), Katsukichi Obara (9). Igor Stravinsky vient lui-même diriger *L'Oiseau de feu*, *Pétrouchka*, *Le chant du rossignol* et ses *Feux d'artifice* en 1959 (1, 3, 7 mai). Archives de l'Orchestre de la NHK, « Inventaire des programmes de concerts », tome 4 (1951-1960), p. 1-110.

Activité de l'ONHK (1941-1950)				
Chef d'orchestre	Dates de la première et de la dernière prestation	Occurrences au cours de la décennie		
Hisatada Otaka <sup>569</sup>	30 janvier 1941 - 22 décembre 1950	817	68 %	
Kazuo Yamada <sup>570</sup>	23 avril 1941 - 30 décembre 1950	796		
*Joseph Rosenstock	22 janvier 1941 - 16 octobre 1946	386	21 %	
*Leonid Kreutzer	20 mars 1947 - 12 mai 1950	108		
Shin'ichi Takata <sup>571</sup>	6 février 1944 - 22 avril 1950	100		
Hidemaro Konoye	18 avril 1946 - 21 mars 1950	50		
*Helmut Fellmer	15 janvier 1941 - 17 novembre 1944	31		
*Albert Iver Coleman	5 décembre 1946 - 1 février 1947	17		
Kosaku Yamada	7 juillet 1942 - 2 octobre 1950	10		
Tadashi Hattori	4 octobre 1945 - 26 novembre 1947	10		
Naotada Yamamoto	11 mars 1941 - 31 mars 1942	8		
Takashi Asahina	3 avril 1941 - 26 octobre 1943	7		
Hideo Saito	10 avril 1941 - 10 janvier 1942	7		
*Manfred Gurlitt	17 avril 1950 - 24 novembre 1950	5		
Yoshitaka Sakamoto	7 janvier 1943 - <i>idem</i>	4		
Kunihiko Hashimoto	7 juillet 1941 - <i>idem</i>	[1] <sup>572</sup>		
Ugo Nakada	22 décembre 1946 - 21 décembre 1947	[2] <sup>573</sup>		
12 + *5 = 17		2359		

La dénomination de « musicien d'origine occidentale » recoupe toutefois des profils fort différents. Elève d'Alexandre Glazounov et d'Anna Essipova au conservatoire de Saint-Petersbourg, sa ville natale (1884), professeur à la *Berliner Hochschule für Musik*, dont il partageait la chaire de piano avec Egon Petri, Kreutzer a fui à Tokyo en 1933 pour échapper aux persécutions raciales<sup>574</sup>. Natif de Cracovie (1895), son cadet et coreligionnaire Joseph Rosenstock est l'ancien chef d'orchestre du *Staatstheater* de Darmstadt et de l'Opéra d'Etat de Wiesbaden (où il crée *Der Diktator* d'Ernst Krenek, le 6 mai 1928). Nommé au *Metropolitan Opera* de New York, puis à Mannheim, directeur, à compter de 1933, du *Jüdischer Kulturbund*

<sup>569</sup> Chef d'orchestre titulaire (avril 1942 - février 1951).

<sup>570</sup> Chef d'orchestre titulaire (avril 1942 - juillet 1951).

<sup>571</sup> Chef d'orchestre titulaire (avril 1944 - mai 1951).

<sup>572</sup> En l'espace de dix saisons, Hashimoto ne dirige effectivement qu'une seule œuvre, une cantate de Kozaku Yamada, lors d'une unique prestation (la seule figurant d'ailleurs à l'agenda de ce jour).

<sup>573</sup> Les deux exécutions en question sont celles d'une seule œuvre monumentale : le *Messie* de Haendel, qui fut joué neuf fois au cours de la décennie, par trois chefs d'orchestre différents.

<sup>574</sup> Les nazis l'avaient inscrit sur la liste des *Aufräumungsarbeiten* : SCHENK (Dietmar), *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preussens Konservatorium zwischen romantischen Klassizismus und Neuer Musik (1869-1932 / 1933)*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, coll. « Geschichte », Pallas Athene n° 8, 2004, p. 127-129. Candidat malheureux au Concours Rubinstein de 1905, à Paris (comme Otto Klemperer, Béla Bartók, Leo Sirota, Bruno Eisner et Bruno Helberger, dont Wilhelm Backhaus triompha), défenseur des compositeurs d'avant-garde, éditeur des œuvres de Chopin pour Ullstein, Kreutzer était un proche de Gustav Mahler, d'Arnold Schönberg et de Paul Hindemith. Son traité sur l'emploi de la pédale (*Das normale Klavierpedal vom akustischen und ästhetischen Standpunkt*) parut en 1915.

de Berlin où il donne la première audition en allemand du *Nabucco* de Verdi (4 avril 1935), Rosenstock s'est établi à Tokyo au printemps 1936<sup>575</sup>. A proprement parler, Joseph Rosenstock et Leonid Kreutzer sont désormais intégrés à la société japonaise : le premier dirigera régulièrement l'orchestre jusqu'en 1957, puis de façon sporadique jusqu'en 1977<sup>576</sup> ; Kreutzer s'éteindra à Tokyo sans avoir revu sa patrie.

Pour sa part, le pronazi Helmut Fellmer (1902-1977) s'est installé au Japon en 1938 sur l'ordre de Joseph Goebbels. Originaire de Dresde, où il fut l'élève de Kurt Striegler (1886-1958)<sup>577</sup>, il a laissé une trace dans la discographie wagnérienne aux côtés de Karl Böhm, en tant que chef de chœur adjoint de l'Orchestre du festival de Bayreuth<sup>578</sup>. Nommé président du *Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle* de Weimar, en 1933, puis *GeneralMusikDirektor* de la *Staatskapelle* d'Altenburg, Fellmer a surtout ordonné les réjouissances du très symbolique *Japanischen Festmusik zur Feier des 2 600-jährigen Bestehens des Kaiserreichs*<sup>579</sup>, à Tokyo, en décembre 1940, sous l'égide de l'ambassade nationale-socialiste et de la Maison impériale, moins de deux mois après la signature du pacte tripartite ayant fondé l'Axe<sup>580</sup>. Expulsé du territoire par l'administration américaine (automne 1946), Fellmer devait terminer sa carrière comme chef de chœur du *Staatstheater* de Kassel, chef d'orchestre titulaire de l'Opéra de Wuppertal (1954) et des *Remscheider Symphoniker*.

A l'opposé, son remplaçant Albert Iver Coleman (1898-1976) reçoit naturellement le soutien des autorités d'occupation. Né à New Haven, dans le Connecticut, cet ancien élève de

---

<sup>575</sup> Il y forma les chefs d'orchestre Hideo Saito et Masashi Ueda. KLEINMAN (Dena), « Joseph Rosenstock, 90, Conductor of Operas », *The New York Times*, obituary, 18 octobre 1985, p. 23. BLASZCZYK (Leon Tadeusz), *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, 2014.

<sup>576</sup> D'après les archives de la NHK (*op. cit.*, vol. 6, p. 92), Rosenstock donne son dernier concert – un programme Tchaïkovski – le 27 février 1977, avec le concours du pianiste Eugen Indjic.

<sup>577</sup> Membre du NSDAP, directeur de la *Volks-Singakademie* et du *Dresdner Männergesangverein* (1939-1945), Striegler fut nommé à la place Fritz Busch au poste de *GMD* du *Semperoper*. La même année 1933, il succéda également à Paul Büttner en tant que directeur du conservatoire de Dresde : BRINKMANN (Reinhold), WOLFF (Christoph), édés., *Driven Into Paradise : The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1999, p. 92.

<sup>578</sup> Représentée au *Festspielhaus* en 1971, enregistrée par Klaus Scheibe et Wolfgang Lohse, leur production commune du *Vaisseau fantôme* a été publiée en 1972 par la *Deutsche Grammophon*, dans un coffret de trois microsillons (DGG 2741 140). Le chef de chœur principal est Wilhelm Pitz, nommé en 1951.

<sup>579</sup> En collaboration avec ses confrères Kunihiko Hashimoto, Gaetano Comelli et Kozaku Yamada (7, 8, 14, 15, 26, 27 décembre 1940). Pour l'événement, Richard Strauss compose son œuvre éponyme (op. 84) ; Hisato Ozawa, la *Symphonie de la fondation du Japon* ; Jacques Ibert, l'*Ouverture de fête* ; Ildebrando Pizzetti et Sándor Veress une symphonie. Ces six concerts forment les seules prestations de Fellmer au cours de la décennie 1931-1940 : Archives de l'Orchestre de la NHK, « Inventaire des programmes de concerts », tome 2 (1931-1940), p. 66-67.

<sup>580</sup> « Fellmer, Helmut », GEMEINSAME NORMDATEI (GND) n° 126604193 im *Katalog der Deutschen Nationalbibliothek*, notice biographique fournie par le *Digitales Archiv des Landesarchivs Thüringen* (Iéna).

Felix Weingartner à Bâle<sup>581</sup>, diplômé de l'université de Yale (1923), professeur d'orgue et de chant choral à la *Northwestern University*<sup>582</sup>, s'est engagé le 1<sup>er</sup> mai 1917, à l'âge de 19 ans, au sein du 102<sup>e</sup> régiment d'infanterie de la 26<sup>e</sup> division Yankee. Envoyé sur le front de l'Aisne, il a été gazé lors de la bataille du Chemin des dames, au printemps 1918, pendant l'offensive de Ludendorff.

Fait remarquable, le répertoire que les dix-sept interprètes listés ci-dessus proposent pendant dix saisons consécutives (saisons qu'un Allemand, du reste, inaugure à Tokyo quinze jours après le grand *Blitz* de Londres<sup>583</sup>) est en majorité tissé d'œuvres germaniques et russes, qu'elles soient symphoniques ou concertantes. Les pages françaises y prennent peu de place : environ 6 % du tout. Si nous restreignons notre décompte aux compositeurs principaux, en excluant les œuvres japonaises sur lesquelles nous n'avons pas prise, le classement des maîtres de musique classique les plus joués à l'Orchestre de la NHK entre 1941 et 1950 s'énonce comme suit, par ordre décroissant d'importance :

---

<sup>581</sup> Coleman étudie dans la même classe que Paul Sacher (1906-1999) et Carmen Studer (1907-1987) : DYMENT (Christopher), *Felix Weingartner, Recollections and Discography*, Rickmansworth (Hertfordshire), Triad Press, 1976, p. 59.

<sup>582</sup> *Northwestern University Bulletin President's Annual Report*, Evanston [Illinois], 1923, p. 83.

<sup>583</sup> La première œuvre que Fellmer dirige, ce 15 janvier 1941, est la suite *Die Flöte von Sans-Souci*, op. 88, de Paul Graener (1872-1944). Né à Berlin (où il fut, comme Sibelius, le disciple d'Albert Becker), professeur à Vienne, directeur du Mozarteum de Salzbourg (1911-1913), puis successeur de Max Reger à la chaire de composition du conservatoire de Leipzig, Graener adhère au parti nazi en avril 1933. Membre de la Ligue pour la culture allemande, il remplace Wilhelm Furtwängler à la vice-présidence de la *Reichsmusikkammer* entre 1935 et 1941.

## Composition des programmes de la NHK (1941-1950)

Beethoven	501	<b>26,87 %</b>
Wagner	140	7,5 %
Tchaïkovski	138	7,4 %
Mozart	135	7,2 %
Brahms	84	
J. S. Bach	76	
J. Strauss	69	
Verdi	64	
Liszt	60	
Dvořák	54	
Schubert	50	
Weber	45	
Mendelssohn	41	
Berlioz	36	1,93 %
Ravel	35	1,87 %
Bizet	32	
Schumann	28	
Stravinsky	27	
Puccini	27	
R. Strauss	27	
Smetana	25	
Chopin	25	
Saint-Saëns	24	1,28 %
Rossini	23	
Rimski-Korsakov	20	
Mahler	17	
Haydn	15	
Grieg	14	
Debussy	13	0,69 %
Haendel	8	
Bruckner	7	
Fauré	4	0,21 %

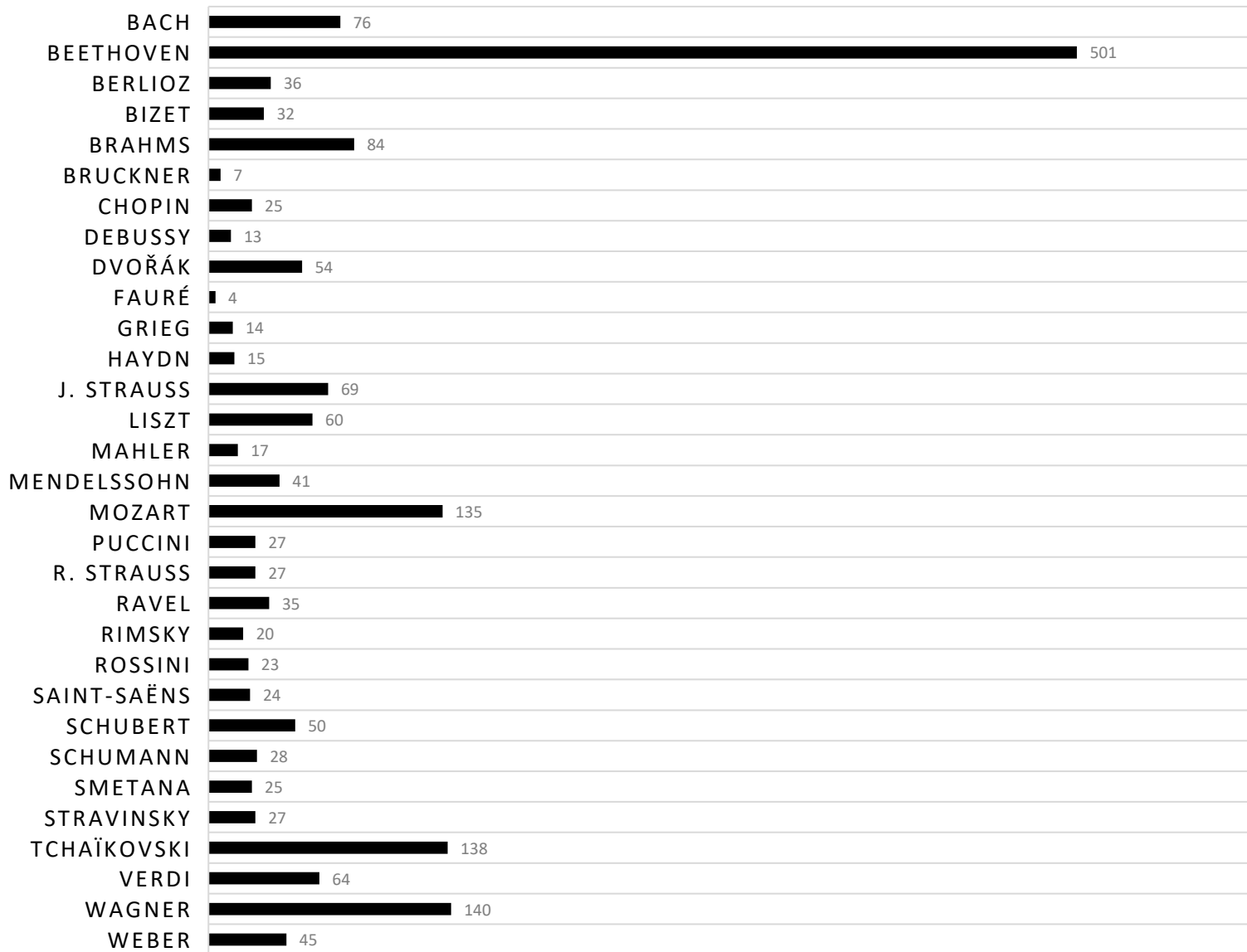
---

1864

Part du total représentée par le répertoire français = **6 %**



COMPOSITION DES PROGRAMMES DE LA NHK  
1941 - 1950



En 1950, lorsque Lazare-Lévy s'apprête à en être le soliste, la jeune philharmonie de la NHK, la plus vénérable et la plus importante du pays, ressemble donc à s'y méprendre à un *Stadtorchester* d'Allemagne ou à une formation de la *MittelEuropa* du début du XX<sup>e</sup> siècle, dont Beethoven, et non Bach, puis Wagner (à bonne distance, quoiqu'en proportions quasi-égales avec Tchaïkovski et Mozart) constitueraient le pain quotidien<sup>584</sup>. Voilà qui ne surprend guère si l'on rappelle qu'en dehors du contexte politico-historique, qui tend à exacerber certains « tropismes », Hisatada Otaka (1911-1951) ou Hidemaro Konoye (1898-1973), pour ne citer qu'eux, ont été formés à Vienne et à Berlin dont l'histoire et les institutions concentrent assurément ce que l'art musical européen sait avoir de plus noble et de plus prestigieux<sup>585</sup>. C'est dans ce terreau, que la phalange japonaise entend plonger ses racines : telles sont les traditions d'excellence (supposant un idéal particulier d'attaques, de timbres, d'homogénéité sonore, d'interprétation, de littérature, de culture, voire « d'écoles<sup>586</sup> »), tel est le flambeau que celle-ci ambitionne de relever. Pur produit de l'enseignement « local », Kazuo Yamada (1912-1991), diplômé de l'université des Arts, est un disciple de Joseph Rosenstock, Paul Weingarten, Klaus Pringsheim (composition, contrepoint) et de Leo Sirota : tous, entre parenthèses, étant des juifs originaires d'Europe centrale ou de Russie que le siècle a contraints à migrer vers l'Asie<sup>587</sup>. Né en Moravie, docteur de l'université de Vienne, Weingarten (1886-1948) a reçu l'enseignement d'Emil von Sauer, Robert Fuchs et Guido Adler. Fils d'un mathématicien membre de

---

<sup>584</sup> Nous nous fondons sur les travaux suivants (avec listes exhaustives des concerts donnés) : MÖRIKOFER (Walter), *Die Konzert der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel in den Jahren 1876 bis 1926*, Bâle, Emil Birkhäuser & Cie AG, 1926 (356 p.), continué par MOREL (Fritz), *Die Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel in den Jahren 1926 bis 1951*, Bâle, Emil Birkhäuser & Cie AG, 1951 (244 p.) et SEEBAB (Tilman), *Die Allgemeine Musikgesellschaft Basel 1876-1976 : Festschrift zum hundertjährigen Bestehen*, Bâle, Birkhäuser AG, 1976. Pour l'Allemagne : SCHARBERTH (Irmgard), *Gürzenich-Orchester Köln, 1888-1988*, Wienand Verlag, Cologne, 1988 et FÖRNER (Johannes), dir., *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig, 1781-1981*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1981 (624 p.). Les programmes d'été du festival de Salzbourg sont présentés dans KAUT (Josef), *Die Salzburger Festspiele 1920-1981*, Salzbourg, Vienne, Residenz Verlag, 1982 (500 p.). A titre de comparaison, voir MUELLER (John H.), *The American Symphony Orchestra : A Social History of Musical Taste*, Bloomington, Indiana University Publications, 1951 et HEVNER-MUELLER (Kate), *Twenty-Seven Major Orchestras*, Bloomington, Indiana University Studies, 1973.

<sup>585</sup> Nous évoquerons plus en détail leurs parcours respectifs dans notre description de la première tournée de Lazare-Lévy.

<sup>586</sup> Au sens où l'entend Paul Dukas dans « La notion d'école » [1897], *Chroniques musicales sur deux siècles (1892-1932)*, éditées par Jean-Vincent Richard, Paris, Stock, 1980, p. 203-207. L'art, la technique, les conceptions individuelles et générales des chefs d'orchestre allemands d'alors sont exposés notamment dans SCHÜNEMANN (Georg Otto Alexander), *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, coll. « Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen », 1913 ; CAHN-SPEYER (Rudolf), *Handbuch des Dirigierens*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919 ; SCHERCHEN (Hermann), *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, Mayence, B. Schott's Söhne, 1929, que complètent SCHULLER (Gunther), *The Complete Conductor*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1988 ; HEYWORTH (Peter), *Otto Klemperer : His Life and Times*, 2 vol., Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1983, 1996 et ID., *Conversations with Otto Klemperer*, Londres, Boston, Faber & Faber, 1985 ; LIEBERT (Georges), *L'art du chef d'orchestre*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2013.

<sup>587</sup> SHILLONY (Ben Ami), *The Jews and the Japanese : The Successful Outsiders*, Rutland [VT], Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1991, p. 180, 198-199, 235.

l'Académie Léopoldine, Pringsheim (1883-1972) descend d'une famille d'industriels de Silésie. Sa sœur a épousé Thomas Mann. Ancien élève de Gustav Mahler, il assura la direction artistique du théâtre Rheinhardt de Berlin avant de s'expatrier définitivement à Tokyo en 1931. Quant au jeune Shin'ichi Takata (1920-1960), il est le protégé d'Helmut Fellmer.

Envisagé de près, le répertoire de l'Orchestre de la NHK [ONHK], sur lequel plane l'ombre imposante de Wilhelm Furtwängler (1886-1954)<sup>588</sup>, se distingue en fait à plus d'un titre : fruit d'une inlassable curiosité, d'une capacité d'assimilation et d'un labeur ahurissants, ce qu'il embrasse et contient paraît autant révélateur que ce qu'il néglige ou laisse de côté, aussi en brosserons-nous un tableau synthétique en nous abstenant de multiplier les détails (dates, horaires et lieux d'exécution, effectifs, solistes, numéros d'opus et tonalités), d'un intérêt secondaire dans l'optique de cette démonstration.

De Beethoven auquel il voue un vrai culte, qu'il joue davantage que Wagner, Tchaïkovski, Mozart et Brahms réunis<sup>589</sup>, l'ONHK colporte toutes les symphonies, à l'exception incompréhensible de la 4<sup>e</sup> : les registres en attestent. Entre 1941 et 1950, la *Symphonie* en do mineur est programmée 90 fois (environ une par mois en moyenne), soit bien davantage que la 9<sup>e</sup> (70), la *Pastorale* (40) ou l'*Héroïque* (34). Suivent la 7<sup>e</sup> (25), la 8<sup>e</sup> (11), la 2<sup>e</sup> (6) et la 1<sup>re</sup> (5) : c'est dire qu'à elles seules, ces huit symphonies représentent plus de la moitié des œuvres de Beethoven que l'orchestre inscrit à l'affiche de ses prestations durant l'intervalle que nous avons défini<sup>590</sup>. S'y ajoutent la *Missa solemnis*, *Fidelio* (monté à 24 reprises<sup>591</sup>), les ouvertures de *Coriolan*, du *Roi Etienne*, d'*Egmont*, *Leonore III* (35), les *Ruines d'Athènes*, les *Créatures de Prométhée*, *Ah ! Perfido*, le *Concerto*, les deux *Romances* pour violon et les *Concertos* pour piano (sauf le 2<sup>e</sup>, en si bémol).

Le cœur de l'ensemble est résolument d'outre-Rhin : *Wesendonck-lieder*, grandes pages tirées de *Tristan*, *Lohengrin*, *Rienzi*, *Parsifal* et *Tannhäuser*, du *Crépuscule des Dieux*, de *Siegfried*, des *Maîtres chanteurs* et de *La Walkyrie*<sup>592</sup> ; *Symphonies* n° 4, 7 et 9 de Bruckner ;

---

<sup>588</sup> Voir TREMINE (René), *Wilhelm Furtwängler : Concerts Listing, 1906-1954* et *Wilhelm Furtwängler : A Discography*, 2 vol., Bezons, Tahra / Harmonia Mundi, 1997. TAYLOR (Ronald), éd., *Furtwängler on Music : Essays and Adresses by Wilhelm Furtwängler*, Londres, Routledge, 1991. MUCK (Peter), *Einhundertjahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Band III [programmes], Tützing, Hans Schneider Verlag, 1982 (510 p.). Le répertoire de l'ONHK (Mahler, Tchaïkovski, Richard Strauss) se ressent aussi notablement de l'influence amstellodamoise de Willem Mengelberg (1871-1951) – cf. ZWART (Frits), *Conductor Wilhelm Mengelberg*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020 (1354 p.) – et du magister viennois de Clemens Krauss (1893-1954), la totalité des concerts des *Wiener Philharmoniker* (1842 à nos jours) étant disponible en ligne sur le site de l'orchestre. D'après nos relevés, Felix Weingartner (1863-1942) dirige seize fois l'ONHK ; son épouse et ancienne élève Carmen Studer-Weingartner, huit fois, entre le 31 mai et le 30 juin 1937.

<sup>589</sup> 501 > 140 + 138 + 135 + 84

<sup>590</sup> (5 + 6 + 34 + 90 + 40 + 25 + 11 + 70) / 501 × 100 = 56 %

<sup>591</sup> Première exécution : 14 janvier 1945, direction Hisatada Otaka.

<sup>592</sup> Au cours de ces dix saisons, l'ouverture de *Tannhäuser* est exécutée à 40 reprises, celle des *Maîtres chanteurs*

intégrale des symphonies de Brahms (24 auditions de la 1<sup>re</sup>), *Variations sur un thème de Haydn*, *Ouverture tragique*, *Danses hongroises*, *Rhapsodie* pour alto et chœur sur un poème de Goethe, *Akademische Festouvertüre*, concertos pour piano (uniquement le second) et pour violon *solo*, pas de *Requiem allemand* ; sélection limitée de Préludes de choral et de cantates de Bach (*Ein feste Burg*), de *Concertos brandebourgeois* (deux sur cinq), *Suites* BWV 1067 et 1068 (où brillent la « Badinerie » et l'Air *auf der G-Saite*), *Passion selon Saint-Jean*<sup>593</sup> et selon *Saint-Matthieu*<sup>594</sup> ; *Messie* de Haendel (9 exécutions comptabilisées entre 1946 et 1950) ; aucune symphonie complète de Haydn en dehors de la 31<sup>e</sup>, « Mit dem Hornsignal », mais l'ONHK offre *Die Schöpfung* et *Die Jahreszeiten* ; ouvertures des *Noces de Figaro* (seul ouvrage opératique qui soit monté en entier), de *Così fan tutte* (2) et de la *Flûte enchantée* (5), aucun air isolé en dehors de *Voi, che sapete* et *Non so più cosa son*, symphonie « Haffner » et trois dernières symphonies (davantage de « sol mineur » que de « Jupiter »), quelques *Klavierkonzerten*, le *Requiem* (10)<sup>595</sup> et l'*Exsultate jubilate* : voilà pour Mozart.

De Weber, *L'Invitation à la valse*, les ouvertures du *Freischütz* et d'*Oberon* ; ouverture de *Rosamunde*, *Marche militaire*, « Grande symphonie » en do majeur (D. 944), symphonies « Tragique » et « Inachevée » de Schubert ; symphonies « Ecossoise » et « Italienne », ouverture et marche nuptiale du *Songe d'une nuit d'été*, ouverture des *Hébrides* et *Concerto* pour violon de Mendelssohn ; 1<sup>re</sup> *Symphonie* et *Concerto* pour piano de Schumann ; *Hänsel et Gretel* d'Humperdinck, donné sans omissions ; 4<sup>e</sup> de Mahler (dont le premier enregistrement mondial a été réalisé dans l'archipel, comme nous le verrons plus bas), *Chant de la terre*, *Kindertotenlieder*, *Chants d'un compagnon errant*, symphonie « Résurrection » et même, symphonie « Des mille », la monumentale 8<sup>e</sup>, en mi bémol, qui n'est exécutée que deux fois, mais en première audition au Japon<sup>596</sup> ; de Richard Strauss, *Don Quichotte*, *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Mort et transfiguration*, la *Symphonie alpestre* et la suite du *Chevalier à la rose*, la « Danse des sept voiles » de *Salome* ainsi que les *Lieder* op. 27, 32, 36 et 37. De Reger, enfin, les *Variations et fugue sur un thème de Mozart* (rien d'Hindemith). En septembre 1948, Kazuo Yamada donne aussi quelques extraits de *La ville morte* d'Erich Wolfgang Korngold.

Dans un registre plus léger, l'ONHK propose évidemment la *Valse de l'Empereur*, la *Marche de Radetzky*, le *Perpetuum mobile*, l'ouverture du *Baron tzigane*, *An der schönen*,

---

25 fois.

<sup>593</sup> Entendue deux fois seulement, les 21 et 22 avril 1950, sous la baguette de Shin'ichi Takata.

<sup>594</sup> Quatre auditions sur la période, à compter du 17 novembre 1943 (direction Joseph Rosenstock).

<sup>595</sup> Première audition : 22 septembre 1942, direction Joseph Rosenstock.

<sup>596</sup> Les 8 et 9 décembre 1949, sous la direction de Kazuo Yamada, avec une distribution purement japonaise, le concours du chœur de la radiodiffusion nationale, du chœur *Kunitachi Ongaku Gakko* et du chœur d'enfants du *Kunitachi Ongaku*.

*blauen Donau* (18 auditions), les *csárdás* et l'ouverture de la *Chauve-souris*. L'ouverture de la *Cavalerie légère* de Suppé n'est interprétée qu'une fois, en février 1944<sup>597</sup>.

De Tchaïkovski, l'ONHK joue les *Symphonies* n° 4, n° 5 et n° 6 (la *Pathétique* étant acclamée 48 fois au cours de notre période de référence, ce qui la hisse au rang des pièces les plus appréciées), les suites de ballets du *Lac des cygnes* et de *Casse-noisette* (mais non de la *Belle au bois dormant*), *Roméo et Juliette*, *Francesca da Rimini*, la *Sérénade mélancolique*, la *Marche slave*, l'*Album pour les enfants*, le *Concerto* pour violon, le *Capriccio italien* et le *1<sup>er</sup> Concerto* pour piano. Le bloc de musique russe s'enrichit du *Sacre du printemps*, de *L'Oiseau de feu* et de la « Burlesque » de *Pétrouchka* ; de *Schéhérazade*, du *Capriccio espagnol* de Rimski, de la *2<sup>e</sup> Symphonie* de Borodine, des *Steppes de l'Asie centrale*, et des *Danses polovtsiennes* du *Prince Igor* ; de l'ouverture de *Rouslan et Ludmila*, du *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid* de Glinka, de la *Marche turque*, d'*Une nuit sur le mont chauve*, des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, de la *Symphonie classique* et de *Pierre et le loup* de Prokofiev ; à partir de 1945, des *Symphonies* n° 1<sup>598</sup> et n° 5<sup>599</sup> de Chostakovitch.

Etonnamment, grâce à la *2<sup>e</sup> Rhapsodie hongroise* (26 programmations), aux *Préludes*, aux concertos pour piano auxquels il se trouve réduit, Liszt se trouve mieux servi que Dvořák dont l'orchestre possède pourtant les *Danses slaves* (op. 46), l'ouverture de *Carnaval*, les symphonies n° 5, n° 8 et « du Nouveau monde » (38 auditions). Dans la même veine, on note la programmation de la *Moldau*, de l'ouverture de la *Fiancée vendue* (Smetana), des *Danses de Marosszék* et de la suite *Háry János* de Kodály<sup>600</sup> (rien de Bartók), du *Peer Gynt* de Grieg, des *Pins* et des *Fontaines de Rome* de Respighi, d'une partie du *Tricorne* et de *L'Amour sorcier* de Falla, dévoilé une seule fois<sup>601</sup>.

Les incursions de l'orchestre de la NHK dans l'univers de l'opéra italien, du vérisme ou du *bel canto* se limitent au *Barbier de Séville*, représenté en entier, aux ouvertures de *Guillaume Tell* et de la *Gazza ladra*, à une petite sélection (gonflant artificiellement les totaux) d'airs ou de passages orchestraux de *Madame Butterfly*, de *La Bohème*, d'*Aïda*, des *Vêpres siciliennes*, du *Trouvère*, de *Lucia di Lammermoor*, de la *Force du destin* et de *La Traviata*. En mai 1946, Joseph Rosenstock dirige le *Requiem* de Verdi (deux exécutions). Quatre ans tard, Manfred Gurlitt monte une version de concert intégrale de *Tosca*, qui ne sera jouée qu'une seule fois<sup>602</sup> :

---

<sup>597</sup> Direction Shin'ichi Takata.

<sup>598</sup> Première audition : 17 décembre 1945, direction Joseph Rosenstock.

<sup>599</sup> Première audition : 14 février 1949, direction Kazuo Yamada.

<sup>600</sup> Programmée deux fois seulement, en janvier 1943.

<sup>601</sup> Le 3 décembre 1949, direction Shin'ichi Takata.

<sup>602</sup> 17 avril 1950.

en novembre 1950, il joue néanmoins *I Pagliacci* à deux reprises, là encore avec le concours d'une troupe exclusivement japonaise.

En définitive, l'ONHK s'aventure peu hors des sentiers battus d'un certain « conservatisme » : il ne répand pas Schoenberg, ni Berg, Webern, Wolf, Křenek, ni Weill ou Zemlinsky ; pas même Gluck, Enesco, Elgar, Scriabine et Vivaldi. Sa connaissance de Sibelius se résume à celle de son *Concerto* pour violon, qui est joué *deux fois* en 1941, le même jour – pas davantage<sup>603</sup>. Les seules audaces qu'on lui connaisse, outre le *Horace victorieux* d'Honegger et *Pacific 231* (dont le futurisme n'impressionne plus, en 1949<sup>604</sup>), sont l'ouverture de *Donna Diana* d'Emil von Reznicek (1860-1945)<sup>605</sup> et le *Simfonijsko Kolo*, daté de 1926, de Jakov Gotovac (1895-1982)<sup>606</sup>, lequel a étudié à Vienne auprès de Joseph Marx... à l'instar d'Hisatada Otaka. Cela exposé, rappelons que notre tableau ne tient pas compte du mouvement musical purement nippon.

L'occupation militaire du Japon charrie certes son lot – conjoncturel – de partitions américaines, la plupart d'entre elles étant jouées lors du concert du 19 novembre 1949 que dirige Kazuo Yamada : suite *Grand Canyon* de Ferde Grofé (composée en 1931), *Gettysburg Address* de Roy Harris (1943-1944), *Essay for Orchestra* de Samuel Barber (op. 12, 1938), *Symphonie* « Lincoln » de Gregory Mason (1937), *An Outdoor* d'Aaron Copland (1938), *Louisiana Story* de Virgil Thomson (1948), *Night Soliloquy* de Kent Kennan (1940) et *Un Américain à Paris* (créée en 1928).

Mais de façon générale, l'espace assigné à la musique française, pour nous primordial, est effectivement très réduit, surtout si l'on se focalise d'abord sur le répertoire non concertant : *Symphonie fantastique* (11 exécutions comprises entre février 1943 et novembre 1949), « Ballet des sylphes », « Marche hongroise » et « Menuet des follets » de la *Damnation de Faust* (6, 1944-1948), *Roméo et Juliette*, ouvertures des *Francs-juges* et du *Carnaval romain* (6, 1941-1950) de Berlioz ; *Symphonie en ré mineur* de César Franck (8 auditions, mai 1943 - février 1950, sous la baguette d'Albert Coleman, de Kazuo Yamada et d'Hisatada Otaka) ; *Carnaval des animaux* (4, 1942-1948), airs de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns ; de Bizet : suites de *L'Arlésienne* et *Carmen* (le plus souvent morcelée, quoique représentée entièrement à deux reprises en 1941, puis deux fois encore en 1947, dans une version de concert) ; *España* de Chabrier (3, 1943-1948). A ce compte, la « Marche des petits faunes », extraite de *Cydalise et*

---

<sup>603</sup> Le 26 mars, par Willy Frey, sous la baguette de Joseph Rosenstock.

<sup>604</sup> 27 février 1949, direction Kazuo Yamada, qui avait assuré la première audition de l'œuvre le 6 mai 1942.

<sup>605</sup> Programmée six fois entre février 1942 et juin 1943.

<sup>606</sup> Programmée cinq fois entre décembre 1943 et mai 1950, donc quatre par Hisatada Otaka.

*le chèvrepied* de Gabriel Pierné, qui n'est jouée qu'une seule fois (le 18 août 1948, par Kazuo Yamada), fait bel et bien figure d'anomalie.

De Ravel, l'ONHK popularise la 2<sup>e</sup> suite de *Daphnis et Chloé* (4 exécutions entre juin 1941 et novembre 1945)<sup>607</sup>, le *Bolero* (15, 1943-1949)<sup>608</sup>, la *Rapsodie espagnole* (8, 1942-1948)<sup>609</sup>. Kazuo Yamada interprète deux fois l'*Alborada del gracioso*, les 4 et 5 mars 1946. Le 26 novembre 1949, le même se risque d'ailleurs à proposer un unique mouvement du *Tombeau de Couperin* (le « Menuet »). De Debussy, enfin, l'orchestre joue *Iberia* (à quatre reprises, entre mai 1947 et octobre 1950)<sup>610</sup> ; le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (2)<sup>611</sup> et la *Petite suite*, arrangée par Henri Büsser (3)<sup>612</sup>. Joseph Rosenstock révèle des fragments symphoniques du *Martyre de Saint-Sébastien* les 28 et 29 janvier 1942 : il joue également les *Nocturnes*, « Sirènes » y compris, les 11 et 12 avril 1946.

En bref, il n'est pas excessif d'affirmer qu'à l'époque qui nous préoccupe, la Philharmonie nationale japonaise est encore très peu familière du langage et du style des compositeurs français dont elle ne promeut que des pages célèbres ou convenues, si l'on ose s'exprimer ainsi – encore que n'y figurent ni *L'Apprenti sorcier*, ni la *Danse macabre*, ni aucune des *Gymnopédies*. Le nombre anormalement élevé d'ouvrages de Berlioz qu'elle maîtrise et diffuse ne saurait abuser : indépendamment de leur valeur, dans la perspective de travail qui est la sienne celles-ci font figure, croirait-on, d'exercices imposés, de complément nécessaire au *Traité d'orchestration* dont la matière est étudiée. Au surplus, Berlioz apparaît là moins gaulois que romantique. Quant à la puissante architecture de la symphonie de Franck, elle s'intègre, sans détoner, à tout un socle marmoréen de « germanité »... La vérité demeure : quand Lazare-Lévy se rend à Tokyo en 1950, les auditeurs de la NHK n'ont jamais entendu, au cours de la décennie écoulée, ni *La Mer*, ni *Jeux*, ni *Pelléas et Mélisande*, ni les *Valses nobles et sentimentales*, ni la *Pavane pour une infante défunte*, ni le « Prélude », ni la « Forlane », ni le « Rigaudon » du *Tombeau de Couperin*, pas plus que *Ma mère l'Oye*, le *Rouet d'Omphale*, la symphonie avec orgue de Saint-Saëns ; que *Shylock*, la *Pavane*, *Pénélope*, l'*Élégie* ou le *Requiem* de Fauré ; en 1950, ce fidèle auditoire ignore les partitions d'Albert Roussel, de Florent Schmitt, Francis Poulenc et Darius Milhaud<sup>613</sup>, pour ne rien dire des œuvres de Rameau,

---

<sup>607</sup> Première audition : 4 juin 1941, direction Joseph Rosenstock, qui en sera l'unique interprète.

<sup>608</sup> Première audition : 1<sup>er</sup> décembre 1943, direction Hisatada Otaka.

<sup>609</sup> Première audition : 15 avril 1942, direction Hisatada Otaka.

<sup>610</sup> Première audition : 28 mai 1947, direction Hisatada Otaka.

<sup>611</sup> 23 février 1943, direction Joseph Rosenstock ; 12 juillet 1946, direction Hisatada Otaka.

<sup>612</sup> 1<sup>er</sup> décembre 1942 et 15 septembre 1948, direction Hisatada Otaka ; 25 février 1950, direction Kazuo Yamada.

<sup>613</sup> En février 1950, la flûtiste Masao Yoshido joue trois fois le *Concerto* de Jacques Ibert, sous la baguette de Kazuo Yamada. Nous nommons volontairement les compositeurs que l'époque considéra comme « représentatifs de la modernité française », Ravel, Schmitt, Roussel, Kœchlin, Roland-Manuel, Milhaud, Poulenc et Honegger

Delalande, Charpentier ou Boieldieu, d'Auber, de Méhul, Gossec, Gounod, Messenger, Delibes, Chausson ou Massenet<sup>614</sup>. Plus encore, ce public, disons cette génération dont la culture et le goût auraient été principalement forgés par la radiodiffusion, ainsi qu'il est permis de l'imaginer, ne connaît que la substance d'une poignée de pages concertantes pour clavier. C'est là le second aspect du répertoire général de l'ONHK que nous souhaiterions étudier.

Entre 1941 et 1950, la phalange engage 36 pianistes, lesquels honorent un total de 286 concerts, soit deux fois plus que leurs confrères violonistes qui forment la deuxième catégorie de solistes la mieux représentée au sein de ses programmes. La moyenne s'établit ainsi à 0, 8 prestations par interprète et par saison. Nous en dressons la liste ci-dessous, par ordre chronologique : une double hiérarchie s'y dessine, par niveau de virtuosité et de « capital social » ou de réputation. Ce type de choix n'étant jamais anodin, il est également instructif d'identifier les œuvres que ces musiciens décident de porter durant leur première (quelquefois, leur unique) collaboration avec l'ONHK :

<b>Pianiste</b>	<b>Date et répertoire de la première prestation</b>	<b>Concerts donnés</b>
Katsuhisa Nobechi	15 janvier 1941 SCHUMANN, <i>Concerto</i> , dir. Helmut Fellmer	3
Ruriko Tominaga	10 février 1941 BEETHOVEN, <i>Concerto n° 4</i> , dir. Joseph Rosenstock	2
Mutsuko Kuroda	11 mars 1941 BEETHOVEN, <i>Concerto n° 3</i> , dir. Naotada Yamamoto	8
Haruko Fujita	11 avril 1941 SCHUBERT-LISZT, <i>Wanderer-Fantasie</i> , dir. Hideo Saito	1
Kazuko Kusama / Yasukawa	27 avril 1941 MOZART, <i>Concerto n° 23</i> , dir. Joseph Rosenstock	<b>47</b>
Susumu Nagai	7 mai 1941 BEETHOVEN, <i>Choral-Fantasie</i> , dir. Joseph Rosenstock	21
Sonoko Inoue	4 juin 1941 PROKOFIEV, <i>Concerto n° 3</i> , dir. Joseph Rosenstock	// 31 //
Chieko Hara	19 octobre 1941 SCHUMANN, <i>Concerto</i> , dir. Joseph Rosenstock	14

ayant été les premiers adhérents, dans cet ordre, de la « Société internationale pour la musique contemporaine » (SIMC) qui voit le jour à Salzbourg en août 1922 et se constitue définitivement sous la responsabilité d'Edward Dent, à Londres, en janvier 1923. Comme nous l'avons écrit plus haut, les autres membres fondateurs en étaient : Schönberg, Berg, Pisk, Hába (Autriche), Bartók, Kodály (Hongrie), Schoeck (Suisse), Kilpinen (Danemark), Stravinsky, Miaskowski, Prokofiev (Russie), Křenek, Janáček (Tchécoslovaquie), Hindemith, Finke, Erdmann (Allemagne), Szymanowski (Pologne), Falla (Espagne), Walton, Bliss (Angleterre), Malipiero, Busoni, Castelnuovo-Tedesco (Italie). *Comædia*, « Le festival de musique moderne de Salzbourg », 27 août 1923, p. 3.

<sup>614</sup> La *Symphonie espagnole* de Lalo est programmée sept fois, entre février 1943 et août 1950.



Michiko Hirata	3 novembre 1941 MOZART, <i>Concerto</i> n° 27, dir. Hisatada Otaka	1
Motonari Iguchi	13 décembre 1941 LISZT, <i>Fantasie über ungarische Volksmelodien, Totentanz</i> , dir. Kazuo Yamada	13
Mayako Muroi	24 janvier 1945 BACH, <i>Concerto brandebourgeois</i> n° 5, dir. Kazuo Yamada	6
*Leo Sirota	27 janvier 1943 RACHMANINOV, <i>Concerto</i> n° 2, dir. Joseph Rosenstock	7
*Joseph Rosenstock	2 juin 1943 MOZART, <i>Concerto</i> n° 19 (piano et direction)	4
Kyo Ishii	29 septembre 1943 FRANCK, <i>Variations symphoniques</i> dir. Joseph Rosenstock	2
Sumire Hoshino	28 octobre 1944 LISZT, <i>Concerto</i> n° 1, dir. Kazuo Yamada	10
*Arthur Loesser	14 février 1946 CHOPIN, <i>Concerto</i> n° 1, dir. Joseph Rosenstock	2
Noboru Toyomasu	25 février 1946 MOZART, <i>Concerto</i> n° 20, dir. Joseph Rosenstock	4
*Leonid Kreutzer	18 décembre 1946 BEETHOVEN, <i>Concerto</i> n° 3, dir. Hidemaro Konoye	15
Koji Taku	10 avril 1947 GERSHWIN, <i>Rhapsody in Blue</i> , dir. Hisatada Otaka	4
Yoko Matsukuma	11 mai 1947 LISZT, <i>Concerto</i> n° 1, dir. Hisatada Otaka	1
Yasuko Asakura	10 janvier 1948 GRIEG, <i>Concerto</i> , dir. Hisatada Otaka	7
Hiroshi Kajiwara	2 octobre 1948 BEETHOVEN, <i>Concerto</i> n° 5, dir. Hisatada Otaka	23
Yutaka Ito	10 octobre 1948 CHOPIN, <i>Concerto</i> n° 2, dir. Kazuo Yamada	1
Toshiko Kosono	27 octobre 1948 LISZT, <i>Concerto</i> n° 1, dir. Hisatada Otaka	1
Kazuko Ishihama	31 octobre 1948 FRANCK, <i>Variations symphoniques</i> , dir. Hisatada Otaka	2
Yoko Sakamoto	5 novembre 1948 BEETHOVEN, <i>Concerto</i> n° 4, dir. Hisatada Otaka	2
Akiko Ito	5 novembre 1948 GRIEG, <i>Concerto</i> , dir. Hisatada Otaka	2
Takahiro Sonoda	24 novembre 1948 TCHAIKOVSKI, <i>Concerto</i> n° 1, dir. Hisatada Otaka	\\ 29 \\
Yoshie Naito	6 février 1949 MOZART, <i>Concerto</i> n° 26, dir. Hisatada Otaka	1
Akiko Kobayashi	6 mars 1949 SAINT-SAËNS, <i>Concerto</i> n° 2, dir. Hisatada Otaka	1
Reiko Eto	29 octobre 1949 BRAHMS, <i>Concerto</i> n° 2, dir. Leonid Kreutzer	3

Sumiko Nagamatsu	29 octobre 1949 RACHMANINOV, <i>Concerto</i> n° 2, dir. Leonid Kreutzer	5
Atsuko Obori	29 octobre 1949 BEETHOVEN, <i>Fantaisie chorale</i> , dir. Leonid Kreutzer	3
Toyoaki Matsuura	31 mai 1950 LISZT, <i>Concerto</i> n° 1, dir. Hisatada Otaka	4
Yoshie Kora	6 octobre 1950 BACH, <i>Concerto brandebourgeois</i> n° 5 dir. Hisatada Otaka	4
*Lazare-Lévy	26 octobre 1950 SCHUMANN, <i>Concerto</i> , dir. Hisatada Otaka	2
		286

Sur ces trente-six pianistes, cinq seulement sont occidentaux. Tels Rosenstock et Kreutzer (qui passent indifféremment du podium au clavier), Leo Sirota (1885-1965) doit pourtant être considéré comme une figure « autochtone ». Ancien élève des conservatoires de Kiev et de Saint-Pétersbourg, disciple fervent de Ferruccio Busoni, ce grand nom de l'histoire du piano a émigré au Japon en 1929 : il enseigne à l'académie impériale d'Ueno jusqu'en 1946<sup>615</sup>. Né à New York dans une famille de musiciens allemands, Arthur Loesser (1894-1969) étudie à l'*Institute of Musical Art*, aujourd'hui nommé *Juilliard School*, auprès de Sigismond Stojowski (qui remporta son premier prix dans la classe de Louis Diémer en 1889 aux côtés d'André Bloch et d'Edouard Risler). Inscrit à l'université Columbia où il suit un cursus de zoologie, il débute en *solo* à Berlin en 1913, mène une longue tournée en Asie et en Australie (1920-1921), puis se produit en duo avec Wilfrid Pelletier jusqu'au début des années 1930. Nommé professeur au *Cleveland Institute of Music* en 1926 (il finira par y diriger le département des études pianistiques, à partir de 1953), Loesser est un érudit, auteur de plusieurs livres, auquel l'Orchestre de Cleveland confie la rédaction de ses notes de programmes. Incorporé au sein de l'*U. S. Army* en 1943, le pianiste, qui parle couramment français, italien, portugais, allemand et japonais, est parachuté dans l'Empire ennemi en tant qu'officier de renseignement militaire. C'est dans son uniforme de capitaine de l'*Intelligence Service*, sous le mandat de MacArthur, que cet artiste de passage en Orient joue le *Concerto* en mi mineur de Chopin sous la baguette de Joseph Rosenstock, à deux reprises, en février 1946<sup>616</sup>.

<sup>615</sup> YAMAMOTO (Takashi), *Leo Sirota, The Pianist Who Loved Japan*, Tokyo, Mainichi Shimbunsha, 2004 (traduction anglaise : Tokyo, Tankobon, 2019). EVANS (Allan), *The Sirota Archives : Rare Russian Masterpieces*, New York, Arbiter Records 110, 1 CD, 1997 ; *Leo Sirota : Tokyo farewell recital & Liszt program*, New York, Arbiter Records 123, 1 CD, 2001 ; *Leo Sirota, A Chopin Recital*, New York, Arbiter Records 137, 1 CD, 2014.

<sup>616</sup> *The American Music Teacher*, vol. 10-12 (1960), p. 11 et 28. *The New York Times*, 6 janvier 1969, p. 47.

Katsuhisa Nobechi (1910-1966), qui a travaillé avec Lazare-Lévy à l'École normale de musique de Paris, est donc le premier soliste de la NHK de la décennie (15 janvier 1941). Cela étant, le dernier à être engagé n'est pas Lazare-Lévy lui-même, comme notre tableau pourrait le laisser penser (27 octobre 1950), mais Toyooki Matsuura, qui lui succède le 14 décembre – l'orchestre n'accompagnant aucun pianiste entre ces dates. Formé dans la région d'Osaka, où il est né, par Susumu Nagai, vainqueur du *Concours national de musique* en 1948, Matsuura paraît alors en public pour la troisième fois : sous la direction d'Hisatada Otaka, le jeune lisztien (1929-2011) rejoue le 3<sup>e</sup> *Concerto* de Prokofiev que Sonoko Inoue avait créé dix ans plus tôt, en juin 1941<sup>617</sup>.

Précisément, le répertoire que pratiquent ces 36 pianistes représente un total de 47 œuvres, des plus communes aux plus inattendues, des moins démonstratives et des plus intimes aux plus ardues<sup>618</sup>. Nous indiquerons ci-dessous, pour chacune, l'identité de qui la fit acclamer lors de sa première audition :

### **Œuvres concertantes pour piano exécutées par l'ONHK (1941-1950)**

BACH, *Concerto brandebourgeois* n° 3 en sol majeur BWV 1048<sup>619</sup>, *Concerto brandebourgeois* n° 5 en ré majeur BWV 1050<sup>620</sup>, *Concerto* pour trois claviers en ré mineur BWV 1063<sup>621</sup>

BEETHOVEN, *Concertos* n° 1 en do majeur op. 15<sup>622</sup>, n° 3 en do mineur op. 37<sup>623</sup>, n° 4 en sol majeur op. 58<sup>624</sup>, n° 5 en mi bémol majeur op. 73 « L'Empereur<sup>625</sup> », *Fantaisie chorale* op. 80<sup>626</sup>, *Triple concerto* pour piano, violon et violoncelle en do majeur op. 56<sup>627</sup>

BRAHMS, *Concerto* n° 2 en si bémol majeur op. 83<sup>628</sup>

<sup>617</sup> Classé septième à l'issue du premier Concours Tchaïkovski de Moscou, en 1958 (celui que remporte Van Cliburn), Matsuura recevra le premier prix du Concours Marguerite-Long en 1959 : GUILLELS (Emile), « Gifted Pianists Placed in Limelight », *USSR* (1958), p. 14. *La Croix*, 15 septembre 1959, p. 6. Lazare-Lévy l'auditionne le 25 octobre 1950 à l'université des Arts, comme nous le verrons plus bas.

<sup>618</sup> A titre indicatif, l'ONHK programme quatre œuvres japonaises pour piano et orchestre au cours de la même période : *Hamabe no uta* de Tamezo Narita (par Mutsuko Kuroda, 9 octobre 1943, direction Joseph Rosenstock) ; la *Rhapsodie* pour piano et orchestre d'Hisatada Otaka (Kazuko Kusama, 3 et 4 décembre 1943, 21 juin 1944, 16 novembre 1950, sous la direction de l'auteur) ; le *Capriccio* pour piano et orchestre de Shin'ichi Takata (Kazuko Kusama, 21 juin 1944, direction Hisatada Otaka) ; la « *Suite concertante* » op. 23 d'Hisatada Otaka, dont le titre est rédigé en français (Sumire Hoshino, 25 avril 1946, sous la direction de l'auteur).

<sup>619</sup> Leonid Kreutzer (piano et direction), 11 mai 1950.

<sup>620</sup> Mayako Muroi, 24 janvier 1945, direction Kazuo Yamada.

<sup>621</sup> 11 mai 1950, Leonid Kreutzer dirige ses élèves Reiko Eto, Sumiko Nagamatsu, Atsuko Obori.

<sup>622</sup> Susumu Nagai, 7 juin 1944, direction Kazuo Yamada.

<sup>623</sup> Mutsuko Kuroda, 11 mars 1941, direction Naotada Yamamoto.

<sup>624</sup> Ruriko Tominaga, 10 février 1941, direction Joseph Rosenstock.

<sup>625</sup> Sonoko Inoue, 14 décembre 1941, direction Kazuo Yamada.

<sup>626</sup> Susumu Nagai, 7 mai 1941, direction Joseph Rosenstock.

<sup>627</sup> Susumu Nagai, Kenshu Wanibuchi, Akira Suzuki, 1<sup>er</sup> décembre 1943, direction Joseph Rosenstock.

<sup>628</sup> Motonari Iguchi, 10 mai 1944, direction Kazuo Yamada.

CHOPIN, *Concerto n° 1 en mi mineur* op. 11<sup>629</sup>, *Concerto n° 2 en fa mineur* op. 21<sup>630</sup>, *Andante spianato et Grande polonaise brillante* op. 22<sup>631</sup>

D'INDY, *Symphonie pour piano et orchestre sur un chant montagnard français* op. 25<sup>632</sup>

FALLA, *Nuits dans les jardins d'Espagne*<sup>633</sup>

FAURE, *Ballade pour piano et orchestre* op. 19<sup>634</sup>

FRANCK, *Variations symphoniques*<sup>635</sup>

GERSHWIN, *Rhapsody in Blue*<sup>636</sup>, *Concerto en fa majeur*<sup>637</sup>

GRIEG, *Concerto en la mineur* op. 16<sup>638</sup>

KHATCHATURIAN, *Concerto en ré bémol majeur* op. 38<sup>639</sup>

LISZT, *Concerto n° 1 en mi bémol majeur*<sup>640</sup>, *Concerto n° 2 en la majeur*<sup>641</sup>, *Fantasia über ungarische Volksmelodien*<sup>642</sup>, *Totentanz*<sup>643</sup>

MACDOWELL, *Concerto n° 2 en ré mineur* op. 23<sup>644</sup>

MOZART, *Concerto n° 12 en la majeur* K. 414<sup>645</sup>, *n° 15 en si bémol majeur* K. 540<sup>646</sup>, *n° 19 en fa majeur* K. 459<sup>647</sup>, *n° 20 en ré mineur* K. 466<sup>648</sup>, *n° 22 en mi bémol majeur* K. 482<sup>649</sup>, *n° 23 en la majeur* K. 488<sup>650</sup>, *n° 26 en ré majeur* K. 537<sup>651</sup>, *n° 27 en si bémol majeur* K. 595<sup>652</sup>

PROKOFIEV, *Concerto n° 3 en do majeur* op. 26<sup>653</sup>

---

<sup>629</sup> Mutsuko Kuroda, 9 octobre 1943, direction Joseph Rosenstock.

<sup>630</sup> Katsuhisa Nobechi, 9 septembre 1946, direction Kazuo Yamada.

<sup>631</sup> Kazuko Yasukawa, 15 octobre 1949, direction Hisatada Otaka.

<sup>632</sup> Kazuko Kusama (Yasukawa), 5 mai 1943, direction Kazuo Yamada.

<sup>633</sup> Kazuko Kusama (Yasukawa), 15 décembre 1943, direction Joseph Rosenstock.

<sup>634</sup> Kazuko Kusama (Yasukawa), 15 avril 1942, direction Hisatada Otaka.

<sup>635</sup> Kazuko Kusama (Yasukawa), 21 octobre 1942, direction Hisatada Otaka.

<sup>636</sup> Koji Taku, 10 avril 1947, direction Hisatada Otaka.

<sup>637</sup> Takahiro Sonoda, 6 février 1949, direction Shin'ichi Takata.

<sup>638</sup> Sumire Hoshino, 1<sup>er</sup> février 1947, direction Albert Iver Coleman.

<sup>639</sup> Takahiro Sonoda, 26 mai 1950, direction Kazuo Yamada.

<sup>640</sup> Susumu Nagai, 28 octobre 1942, direction Joseph Rosenstock.

<sup>641</sup> Mutsuko Kuroda, 2 octobre 1942, direction Joseph Rosenstock.

<sup>642</sup> Motonari Iguchi, 13 décembre 1941, direction Kazuo Yamada

<sup>643</sup> Motonari Iguchi, 13 décembre 1941, direction Kazuo Yamada.

<sup>644</sup> Noboru Toyomasu, 20 février 1949, direction Hisatada Otaka.

<sup>645</sup> Joseph Rosenstock (piano, direction), 23 mai 1946.

<sup>646</sup> Motonari Iguchi, 8 décembre 1943, direction Kazuo Yamada.

<sup>647</sup> Joseph Rosenstock (piano, direction), 2 juin 1943.

<sup>648</sup> Noboru Toyomasu, 25 février 1946, direction Joseph Rosenstock.

<sup>649</sup> Sonoko Inoue, 28 octobre 1941, direction Joseph Rosenstock.

<sup>650</sup> Kazuko Kusama (Yasukawa), 27 avril 1941, direction Joseph Rosenstock.

<sup>651</sup> Kazuko Kusama (Yasukawa), 12 novembre 1941, direction Joseph Rosenstock.

<sup>652</sup> Michiko Hirata, 3 novembre 1941, direction Hisatada Otaka.

<sup>653</sup> Sonoko Inoue, 4 avril 1941, direction Joseph Rosenstock.

RACHMANINOV, *Concerto* n° 2 en do mineur op. 18<sup>654</sup>, *Concerto* n° 3 en ré mineur op. 30<sup>655</sup>, *Rhapsodie sur un thème de Paganini* op. 43<sup>656</sup>

RAVEL, *Concerto* pour la main gauche<sup>657</sup>, *Concerto* en sol<sup>658</sup>

RESPIGHI, *Toccata* pour piano et orchestre<sup>659</sup>

SAINT-SAËNS, *Concerto* n° 2 en sol mineur op. 22<sup>660</sup>, *Concerto* n° 4 en do mineur op. 44<sup>661</sup>, *Concerto* n° 5 en fa majeur op. 103, « L'Égyptien<sup>662</sup> »,

SCHUBERT-LISZT, *Wanderer-Fantasie* op. 15<sup>663</sup>

SCHUMANN, *Concerto* en la mineur op. 54<sup>664</sup>

TCHAIKOVSKI, *Concerto* n° 1 en si bémol majeur op. 23<sup>665</sup>

WEBER, *Concertino* en fa mineur op. 79<sup>666</sup>

Il y aurait beaucoup à dire au sujet d'une telle masse de données. Saisir pourquoi les sept concertos pour clavier *solo* de Bach, le *Concerto* en ré mineur de Brahms, le « 2<sup>e</sup> » de Beethoven, le « do majeur » de Mozart manquent ici à l'appel, comprendre les raisons pour lesquelles les concertos de Gershwin et de MacDowell ont été portés tous deux sur la scène en février 1949 ; décrire le contexte, encore, qui conduit un Motonari Iguchi à programmer la *Toccata* de Respighi en décembre 1942 nous importe cependant moins que la présence d'œuvres françaises en son sein – trois concertos de Saint-Saëns, tous les concertos de Ravel, trois pièces emblématiques de Franck, de d'Indy et Fauré<sup>667</sup>. Or si l'on en juge à l'aune du répertoire global de l'ONHK que nous avons décrit, à la lumière du profil culturel et musical que nous avons tracé, cette présence tricolore s'avère hautement significative, en vérité. Le

---

<sup>654</sup> Leo Sirota, 27 janvier 1943, direction Joseph Rosenstock.

<sup>655</sup> Takihito Sonoda, 16 juin 1950, direction Kazuo Yamada.

<sup>656</sup> Leo Sirota, 19 septembre 1946, direction Joseph Rosenstock.

<sup>657</sup> Kazuko Yasukawa, 24 janvier 1949, direction Hisatada Otaka.

<sup>658</sup> Kazuko Yasukawa, 20 janvier 1950, direction Hisatada Otaka.

<sup>659</sup> Motonari Iguchi, 9 décembre 1942, direction Joseph Rosenstock.

<sup>660</sup> Kazuko Kusama (Yasukawa), 20 octobre 1943, direction Hisatada Otaka.

<sup>661</sup> Hiroshi Kajiwara, 16 octobre 1949, direction Kazuo Yamada.

<sup>662</sup> Kazuko Yasukawa, 28 mai 1947, direction Hisatada Otaka.

<sup>663</sup> Haruko Fujita, 11 avril 1941, direction Hideo Saito.

<sup>664</sup> Katsuhisa Nobechi, 15 janvier 1941, direction Helmut Fellmer.

<sup>665</sup> Sonoko Inoue, 28 octobre 1941, direction Joseph Rosenstock.

<sup>666</sup> Mutsuko Kuroda, 11 avril 1941, direction Hideo Saito.

<sup>667</sup> Huit sur quarante-sept : les pièces françaises représentent 17 % de l'ensemble des pièces pour piano et orchestre que la Philharmonie radiophonique japonaise donne à entendre entre 1941 et 1950.

palmarès (partiel) des pièces concertantes les plus jouées sur la période révèle par ailleurs que ces pages françaises furent honorablement défendues, au moins en quantité :

Œuvre	Nombre d'exécutions		
BEETHOVEN, <i>Concerto</i> n° 5	35	34 %	
SCHUMANN, <i>Concerto</i> en la mineur	26		
CHOPIN, <i>Concerto</i> n° 1 op. 11	21		
LISZT, <i>Concerto</i> n° 1	17		
TCHAIKOVSKI, <i>Concerto</i> n° 1	14		
BEETHOVEN, <i>Concerto</i> n° 4	13		
BEETHOVEN, <i>Concerto</i> n° 3	10		
BACH, <i>Concerto brandebourgeois</i> n° 3	10		
BEETHOVEN, <i>Fantaisie chorale</i>	9		
GRIEG, <i>Concerto</i> en la mineur	9		
BACH, <i>Concerto brandebourgeois</i> n° 5	7		
FRANCK, <i>Variations symphoniques</i>	6		6, 6 %
SAINT-SAËNS, <i>Concerto</i> n° 2	5		
SAINT-SAËNS, <i>Concerto</i> n° 4	5		
LISZT, <i>Concerto</i> n° 2	5		
RACHMANINOV, <i>Concerto</i> n° 2	5		
BRAHMS, <i>Concerto</i> n° 2	4		
SAINT-SAËNS, <i>Concerto</i> n° 5	4		
FAURE, <i>Ballade</i>	4		
FALLA, <i>Nuits dans les jardins d'Espagne</i>	4		
PROKOFIEV, <i>Concerto</i> n° 3	4		
MOZART, <i>Concerto</i> n° 23	4		
WEBER, <i>Concertino</i>	3		
MOZART, <i>Concerto</i> n° 22	3		
MOZART, <i>Concerto</i> n° 20	3		
RAVEL, <i>Concerto</i> en sol	2		
RAVEL, <i>Concerto</i> pour la main gauche	2		
RACHMANINOV, <i>Concerto</i> n° 3	2		
D'INDY, <i>Symphonie sur un chant montagnard</i>	2		0, 83 %
MACDOWELL, <i>Concerto</i>	1		
SCHUBERT-LISZT, <i>Wanderer-Fantasia</i>	1		
MOZART, <i>Concerto</i> n° 27	1		
...	...		
Part du total représentée par le répertoire français :	<b>30</b>	<b>= 12, 4 %</b>	

Part représentée par les concertos de Beethoven : 27 %

Part du répertoire allemand et austro-hongrois : 62 %

Part du répertoire russe : 10, 3 %

Ainsi, entre 1941 et 1950, l'ONHK fait autant acclamer le *Concerto* en sol mineur de Saint-Saëns que le *Concerto* en la majeur de Liszt, mais davantage de fois que le *Concerto* en si bémol de Brahms. Les *Variations* de Franck sont exécutées à six reprises ; les *Concertos* en ré mineur et en mi bémol de Mozart, à trois seulement, tandis que le concerto du « Couronnement » n'est joué qu'une seule fois. Rapporté à l'ensemble du répertoire concertant que la phalange programme, le bloc de musique française pour piano et orchestre n'occupe plus là une position anecdotique, comme tel était le cas pour la musique symphonique française dans le cadre du classement général. Mais le plus captivant s'annonce.

En poursuivant notre mouvement de zoom, nous constatons surtout que les huit pièces françaises que nous pointons sont toutes révélées en première audition au cours de la décennie, *toutes sauf une* (le 4<sup>e</sup> de Saint-Saëns), par l'élève de Lazare-Lévy Kazuko Yasukawa (née Kusama<sup>668</sup>), qui les présente et les rejoue – sept fois sur dix, d'ailleurs, sous la direction d'Hisatada Otaka – dans l'ordre suivant :

FAURE, <i>Ballade</i> pour piano et orchestre : 15 et 16 avril 1942 <sup>669</sup> , 17 mai 1942 <sup>670</sup> , 22 juin 1947 <sup>671</sup>	(4)
FRANCK, <i>Variations symphoniques</i> : 21 et 22 octobre 1942 <sup>672</sup>	(2)
D'INDY, <i>Symphonie sur un chant montagnard</i> : 5 et 6 mai 1943 <sup>673</sup>	(2)
SAINT-SAËNS, <i>Concerto</i> n° 2 : 20 et 21 octobre 1943 <sup>674</sup> , 11 et 12 avril 1946 <sup>675</sup>	(4)
SAINT-SAËNS, <i>Concerto</i> n° 5 : 28 et 30 mai 1947 <sup>676</sup> , 21 et 22 novembre 1948 <sup>677</sup>	(4)
RAVEL, <i>Concerto</i> pour la main gauche : 24 et 25 janvier 1949 <sup>678</sup>	(2)
RAVEL, <i>Concerto</i> en sol : 20 et 21 janvier 1950 <sup>679</sup>	(2)
	= 20

<sup>668</sup> Nous ignorons la date exacte de son mariage. Sur les registres de l'ONHK, la pianiste paraît pour la première fois sous l'identité de « Yasukawa, Kazuko » le 11 avril 1946.

<sup>669</sup> Direction Hisatada Otaka.

<sup>670</sup> Direction Kazuo Yamada.

<sup>671</sup> Direction Hisatada Otaka.

<sup>672</sup> Direction Hisatada Otaka.

<sup>673</sup> Direction Kazuo Yamada.

<sup>674</sup> Direction Hisatada Otaka.

<sup>675</sup> Direction Joseph Rosenstock.

<sup>676</sup> Direction Hisatada Otaka.

<sup>677</sup> Direction Hisatada Otaka.

<sup>678</sup> Direction Hisatada Otaka.

<sup>679</sup> Direction Hisatada Otaka.

Fleuron de la jeune génération japonaise, Kazuko Kusama a effectué ses débuts à la Philharmonie nationale sous la direction de Joseph Rosenstock, le 24 décembre 1940, l'année de ses 18 ans, dans le *Concerto* en la majeur de Mozart<sup>680</sup>. Entre 1941 et 1950, elle paraît 47 fois à l'affiche de l'ONHK (cinq fois plus que la moyenne), dont 20 (= 42, 5 %) en tant qu'interprète d'une œuvre de musique française. Première soliste de l'orchestre en termes d'engagements contractés, elle se produit autant que vingt compatriotes réunis<sup>681</sup> et distance son meilleur rival, Sonoko Inoue, de 16 prestations<sup>682</sup>. L'examen minutieux des archives et des conducteurs de la phalange montre encore que Kazuko Kusama-Yasukawa est *la seule*, parmi ses confrères, qui joue le *Concerto pour la main gauche*, le *Concerto* en sol de Ravel, la « Montagnarde » de d'Indy et la *Ballade* de Fauré, dont elle assure donc la création au Japon, comme nous venons de le dire<sup>683</sup> – conjugaison d'une forte imprégnation culturelle et d'une volonté individuelle de transmission<sup>684</sup>. Bien que sa consœur Akiko Kobayashi possède également le 2<sup>e</sup> *Concerto* de Saint-Saëns (qu'elle propose tard, au reste, et une fois seulement<sup>685</sup>), bien qu'un virtuose d'une envergure supérieure comme Hiroshi Kajiwara<sup>686</sup> interprète le 4<sup>e</sup>, en do mineur<sup>687</sup>, l'ancien Premier prix de Lazare-Lévy (1937) est cependant la seule qui programme l'« Egyptien », quand l'on constate que les *Variations symphoniques* de Franck figurent au répertoire de deux autres pianistes, Kyo Ishii<sup>688</sup> et Kazuko Ishihama<sup>689</sup>.

<sup>680</sup> Archives de l'Orchestre de la NHK, « Inventaire des programmes de concerts », tome 2 (1931-1940), p. 66. Elle le rejoue le 4 février 1949, sous la baguette d'Hisatada Otaka.

<sup>681</sup> Sumiko Nagamatsu, Haruko Fujita, Michiko Hirata, Yoko Matsukuma, Yutaka Ito, Toshiko Kosono, Yoshie Naito, Akiko Kobayashi, Ruriko Tominaga, Kyo Ishii, Kazuko Ishihama, Yoko Sakamoto, Akiko Ito, Katsuhisa Nobechi, Atsuko Obori, Noboru Toyomasu, Koji Taku, Toyooki Matsuura, Yoshie Kora et Reiko Eto, comme l'indique notre tableau.

<sup>682</sup> A eux deux, Kazuko Kusama-Yasukawa et Sonoko Inoue assurent en fait  $[(47 + 31) / 286] \times 100 = 27 \%$  des concerts avec piano de l'ONHK entre 1941 et 1950.

<sup>683</sup> La consultation des tomes 1 et 2 des archives de l'ONHK (1926-1940) prouve que l'orchestre ne possède alors qu'une seule œuvre de Fauré à son répertoire (*Clair de lune*, arrangé pour orchestre, créé le 15 octobre 1930 par le chef danois Charles Lautrup, programmé les 10 et 11 juin 1933, puis le 23 octobre 1935 par Hidemaro Konoye) et n'a jamais rien joué de d'Indy avant 1943. Soulignons néanmoins que Chieko Hara a joué elle-même la *Ballade* à Paris, aux Concerts-Colonne, sous la direction de Paul Paray, entre *Nuages* et *Fêtes* de Debussy et la *Tragédie de Salomé* (Théâtre du Châtelet, 21 novembre 1936, annoncé la veille dans *Le Ménestrel*, p. 329).

<sup>684</sup> Le *Concerto* en sol de Ravel, la *Ballade* de Fauré, la *Symphonie* de d'Indy sont autant d'œuvres avec lesquelles Marguerite Long s'identifia fortement. Nous y reviendrons plus bas.

<sup>685</sup> Le 6 mars 1949, sous la baguette d'Hisatada Otaka. Aucun pianiste n'inscrit le 2<sup>e</sup> de Saint-Saëns à l'affiche entre le 12 avril 1946 (soliste : Kazuko Yasukawa) et cette date, ni au-delà de celle-ci.

<sup>686</sup> Interprète privilégié du 5<sup>e</sup> *Concerto* de Beethoven, Kajiwara joue également les concertos de Grieg, Chopin (mi mineur), Liszt (mi bémol), Brahms (si bémol) et Tchaïkovski.

<sup>687</sup> 16, 17 et 18 octobre 1949, direction Kazuo Yamada ; 24 novembre 1949 (deux fois, direction Kazuo Yamada).

<sup>688</sup> 29 septembre, 1<sup>er</sup> octobre 1943, direction Joseph Rosenstock.

<sup>689</sup> 31 octobre et 5 novembre 1948, direction Hisatada Otaka.



Kazuko Yasukawa introduit seule les *Nuits dans les jardins d'Espagne* au Japon<sup>690</sup>. Si elle prise le *Concerto* de Schumann<sup>691</sup> et les ouvrages de Mozart<sup>692</sup>, tous emblématiques du répertoire personnel de son maître, ses moyens lui permettent aussi de jouer le *5<sup>e</sup> Concerto* de Beethoven<sup>693</sup>. Le 15 octobre 1949, cette messagère du *Concerto* en mi mineur de Chopin<sup>694</sup> célèbre le centenaire de la mort du compositeur polonais en exécutant les deux concertos sous la direction d'Hisatada Otaka, ainsi que l'*Andante spianato et Grande polonaise brillante* qu'elle est seule à défendre. Ce sont donc des élèves de Lazare-Lévy, Katsuhisa Nobechi et Kazuko Yasukawa, qui dévoilent des pièces aussi essentielles que l'*Andante spianato* et le *Concerto* en fa mineur de Chopin au public de l'ONHK au cours de la décennie 1941-1950.

Pour sa part, leur camarade Chieko Hara est une schumanienne qui joue quelquefois le « mi mineur » de Chopin<sup>695</sup> : c'est effectivement avec le concerto du compositeur allemand qu'elle débute à l'ONHK, le 23 mai 1934 (elle n'a pas encore tout à fait vingt ans), sous la direction d'Hidemaro Konoye, deux ans après l'obtention de son premier prix au Conservatoire de Paris. Entre 1941 et 1949, Chieko Hara interprète l'*Op. 54* à treize reprises, sous la baguette de Joseph Rosenstock (19 octobre 1941), Kazuo Yamada, Hisatada Otaka, Hidemaro Konoye et Leonid Kreutzer (28 septembre 1949).

En ce sens, et s'agissant bien du seul prisme formé par l'orchestre philharmonique de la radiodiffusion nationale<sup>696</sup>, nous pouvons conclure que la venue au Japon de Lazare-Lévy aura été préparée *tant soit peu* par le travail et l'engagement continus d'anciennes élèves qui se seront attachées, dès le début des années quarante, à propager ses pièces de prédilection ainsi surtout que des chefs-d'œuvre du répertoire tricolore que l'auditoire nippon ignorait ; sans compter que les liens professionnels et personnels que Chieko Hara et Kazuko Yasukawa avaient eu l'occasion de nouer avec un chef titulaire comme Hisatada Otaka devaient également profiter à Lazare-Lévy, qui s'apprêtait lui-même à en être le soliste.

L'inscription consécutive du *Concerto* « Egyptien » de Saint-Saëns, du *Concerto pour la main gauche* et du *Concerto* en sol majeur de Ravel à l'agenda des saisons ayant immédiatement précédé son arrivée (1948-1949 et 1949-1950) nous conforte en particulier dans

---

<sup>690</sup> 15 et 16 décembre 1943, direction Joseph Rosenstock ; 12 juillet 1946, direction Hisatada Otaka.

<sup>691</sup> 7 mars 1944 ; 23, 24 et 27 février 1948, direction Hisatada Otaka.

<sup>692</sup> *Concerto* n° 26 en ré majeur, K. 537 (12 novembre 1941, direction Joseph Rosenstock ; 4 janvier 1948, direction Hisatada Otaka).

<sup>693</sup> 21, 22, 25 octobre 1947, direction Hisatada Otaka.

<sup>694</sup> 3 et 4 décembre 1943, 25 novembre 1947, 15 octobre 1949, direction Hisatada Otaka.

<sup>695</sup> 20 et 21 mars 1947, direction Leonid Kreutzer.

<sup>696</sup> Il n'est pas exclu que notre démonstration s'applique aussi à la programmation d'autres phalanges, d'associations musicales ou de salles différentes, ce qui ne conduirait qu'à la renforcer.

la conviction que Kazuko Yasukawa, en assurant leur création à Tokyo dans un contexte défavorable, une atmosphère artistique saturée, s'employa sciemment à ouvrir une brèche, à éveiller l'intérêt, à ménager une attente en faveur de son maître et de la musique concertante de son pays<sup>697</sup> : ce dévouement apparaît d'autant plus remarquable ; et son effort, tenace<sup>698</sup>, que Lazare-Lévy était appelé à devenir rien de moins que le premier pianiste français de l'histoire de l'ONHK (26 octobre 1950)<sup>699</sup> – encore fallait-il pouvoir se rendre aux antipodes.

---

<sup>697</sup> Archives de l'INA, notice PHD98023521, matériels 83C03072EA0034\_01, France-Culture, « La culture au Japon », production Tadao Takemoto, Kazuko Yasukawa s'entretient avec Olivier Germain-Thomas, programme diffusé le 4 novembre 1983 : « Quand je suis rentrée en 1939, à cause de la guerre, j'ai trouvé un Japon musical tout à fait germanique, parce que la plupart des musiciens allaient travailler, étudier en Allemagne [...]. On m'avait dit que je ne pourrais certainement rien faire, parce que j'étais revenue de Paris. C'était très difficile. J'ai commencé à donner des concerts en 1940, des récitals, des concerts avec orchestre. J'ai toujours joué des choses françaises, par exemple de Debussy, Ravel, Ibert, Saint-Saëns. Cela paraît vraiment... curieux, mais en ce qui concerne la musique française, je crois que j'ai donné la plupart de ces pièces, ici, en première audition [...]. J'ai vu petit à petit naître un public et une sensibilité [...]. Aujourd'hui [en 1982-1983], quand je tourne en province, je m'aperçois que Debussy et Ravel sont quelquefois mieux accueillis que Beethoven et Schumann ».

<sup>698</sup> Le 28 mai 1981, pour la dernière apparition de sa carrière avec l'Orchestre de la NHK (direction Tadashi Mori), Kazuko Yasukawa interpréta le *Concerto* en la mineur, K. 488, de Mozart, le *Concerto* de Teruyuki Noda ainsi que le *Concerto pour la main gauche* de Ravel. Introduit par l'ouverture de *Don Giovanni*, ce programme, filmé, a été distribué en DVD par King international (EAN : 4909346013179).

<sup>699</sup> Archives de l'Orchestre de la NHK, « Inventaire des programmes de concerts », tomes 1-3 (1926-1950), p. 1-192. La liste exhaustive des [24] pianistes étrangers y ayant été engagés au cours de ces 25 saisons s'énonce comme suit : James Dan (1<sup>re</sup> apparition : 7 novembre 1926), Hanka Petzold, Catherina Todorovitch, Leonid Kochanski (9 prestations), Maxime Shapiro, Paul Kowalow, Andreï Nicolski, Paul Scholz, Lydia Shapiro, Leo Sirota (24 janvier 1931 ; 20 prestations), Leonid Kreutzer (22 avril 1931 ; 34 prestations), Florence Hubner, Alexandre Brailowski (19 avril 1932 ; 2 prestations), Benno Moiseiwitsch (9 novembre 1932 ; 8 prestations), Ignaz Friedman (17 octobre 1933 ; 4 prestations), Alexander Tcherepnine (13 février 1935), Arthur Rubinstein (2 avril 1935 ; 8 prestations), Tolla Vedernikov (4 décembre 1935), Wilhelm Kempff (14 avril 1936 ; 12 prestations), Paul Weingarten (13 octobre 1936), Joseph Rosenstock (11 novembre 1936), Max Janowski (19 novembre 1936), Arthur Loesser (14 février 1946 ; 2 prestations), Lazare-Lévy (26 octobre 1950 ; 2 prestations). Nous y reviendrons dans la section consacrée aux *Cours* de Lazare-Lévy.



## V. Conditions matérielles des voyages

Lorsqu'il s'apprête à embarquer pour accomplir une tournée de concerts à l'autre extrémité du globe, Lazare-Lévy n'ignore rien, à 68 ans, des risques et des difficultés inhérents à ce genre de périple, inédit pour lui. L'expédition est en effet sans commune mesure avec ce que le pianiste a entrepris jusqu'alors par des voies ferroviaires, terrestres ou maritimes en Europe, en Afrique du nord et au Proche-Orient. Jamais ne lui a-t-on offert de se produire ni d'enseigner aussi loin durant une période de temps aussi longue. En elle-même, la distance à couvrir est un péril, une épreuve.

Aux temps pionniers d'un Henri Gil-Marchex, qui auront coïncidé avec l'expansion maximale de l'Empire colonial français, le voyage au Japon s'effectuait généralement par bateau dans des conditions devenues très acceptables<sup>700</sup>. Dès 1866, une ligne intercontinentale des Messageries impériales (la future Compagnie des messageries maritimes) permet d'atteindre l'Asie au départ de Marseille – le percement du canal de Suez autorisant bientôt un trajet sans transbordement jusqu'à Shanghai et Yokohama<sup>701</sup>. Longue de 19 000 kilomètres, la traversée dure une quarantaine de jours. Des missionnaires, d'intrépides aventuriers en livrent les premières descriptions sous la III<sup>e</sup> République naissante : ainsi, Laure Durand-Fardel<sup>702</sup>,

---

<sup>700</sup> BERNERON-COUVENHES (Marie-Françoise), « La croisière : du luxe au demi-luxe. Le cas des Messageries maritimes (1850-1960) », *Entreprises et histoire*, n° 46-1 (2007), p. 34-55.

<sup>701</sup> RAMONA (Philippe), *Paquebots vers l'Orient*, Tours, Les nouvelles éditions Sutton, 2001. Il reste que le développement d'un tourisme culturel ou de villégiature, non rentable par nature (aussi bien, une telle préoccupation est anachronique sous le Second Empire) n'est évidemment pas l'intention première des Messageries. Si cette société d'économie mixte, dont les lignes postales sont subventionnées par le gouvernement, assure le transport de marchandises et d'individus (sur navires de charge, paquebots mixtes ou dédiés) autant que le « transport obligatoire à titre préférentiel ou gracieux » des personnels et du matériel de l'Etat, celle-ci demeure une entreprise de capitaux privés, fondée à but lucratif. Entre 1854 et 1867, la pébrine, la flacherie, la muscardine déciment les élevages de bombyx, ruinant l'économie séricicole du pays cévenol et du Vivarais. Dès 1866, soutenue par les puissantes soieries lyonnaises, la compagnie maritime parvient à acquérir et exporter 80 % des caisses de graines de vers à soie et des pièces tissées depuis Yokohama au détriment de la compagnie anglaise rivale, la *Peninsular and Oriental Steam Navigation Company*. Les paquebots importent également en France des balles de coton, du thé vert, du riz et des saumons d'étain japonais. Dès le printemps 1866 encore, un Hippolyte Worms (1801-1877), qui est à la fois le principal importateur de houille anglaise et le fournisseur exclusif des Messageries en charbon, vend et convoie des centaines de tonnes de *steam coal* à Yokohama : POLAK (Christian), *Soie et lumières. L'âge d'or des échanges franco-japonais : des origines aux années 1950*, Tokyo, Hachette-Fujingaho, 2002. BERNERON-COUVENHES (Marie-Françoise), *Les messageries maritimes : l'essor d'une grande compagnie de navigation française, 1851-1894*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 234, 404, 419.

<sup>702</sup> DURAND-FARDEL (Laure), *De Marseille à Shanghai et Yedo, récits d'une Parisienne*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1875.

l'épouse du célèbre médecin-explorateur<sup>703</sup>, « l'aristocrate désœuvré » Emile d'Audiffret<sup>704</sup>, le révérend-père Papinot que les Missions étrangères de Paris ont envoyé évangéliser dans le sillage de Saint François-Xavier<sup>705</sup>... Camille Saint-Saëns, qui avait fait dialoguer gammes chromatiques et pentatoniques dans une musique militaire bien oubliée, *Orient-Occident* (op. 25, 1869)<sup>706</sup>, navigue jusqu'à Colombo en 1891, puis Saïgon, en 1895<sup>707</sup>, sans prolonger toutefois jusqu'à ce « rêve de laque et d'or » par lequel le compositeur ivre d'exotisme<sup>708</sup> pointe le « Japon merveilleux – planète inaccessible, étonnement des yeux...<sup>709</sup> ».

Comme l'observe Ishida Hidetaka, « le voyage, avec la traduction », fut l'un des vecteurs primordiaux de la modernisation du pays<sup>710</sup>. « L'apparition de la flotte américaine du Commodore Perry au large de nos côtes [juillet 1853]<sup>711</sup> contraignit le shogunat à [admettre] la nécessité de consentir à l'ouverture de l'archipel [volontairement isolé depuis la promulgation de l'édit *Sakoku*, en 1635]. Entre 1860 et 1867, [...], pas moins de six envois d'ambassades et de délégations passèrent les océans en direction de l'Occident, de l'Europe et des Etats-Unis. Cette activation soudaine de la diplomatie du shogunat était [d'abord] motivée par l'obligation de négocier des traités, notamment ceux concernant les conditions de l'ouverture de ports

---

<sup>703</sup> Spécialiste du traitement thermal (il est également inspecteur des eaux de Vichy), le Dr. Durand-Fardel est envoyé en Chine en 1878 pour évaluer les conditions sanitaires des comptoirs occidentaux : DURAND-FARDEL (Maxime), *Etude sur le climat des côtes de la Chine et les conditions sanitaires des concessions européennes, lue à l'Académie de médecine dans la séance du 4 février 1879*, BnF, département des sciences et techniques, 8-TC6-260.

<sup>704</sup> AUDIFFRET (Emile d'), *Notes d'un globe-trotter : course autour du monde, de Paris à Tokio, de Tokio à Paris*, Paris, E. Plon et Cie, 1880.

<sup>705</sup> PAPINOT (Edmond, R. P.), *De France au Japon*, Chalon-sur-Saône, Imprimerie française et orientale E. Bertrand, 1910. En 1906, le prêtre jésuite avait fait paraître un *Dictionnaire d'histoire et de géographie du Japon* illustré de 300 cartes (Tokyo, Librairie Sansaisha).

<sup>706</sup> TELLER RATNER (Sabine), *Camille Saint-Saëns, 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, volume 1 : Instrumental Works, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 243-245. Voir également NAKANISHI (Mitsuya), *Saint-Saëns et le Japon : considérations sur le japonisme dans l'œuvre du compositeur*, thèse de doctorat en musique et musicologie de l'université Paris-IV, sous la direction de Marc Battier, soutenue le 9 février 2016.

<sup>707</sup> GALLOIS (Jean), *Saint-Saëns*, Sprimont, Mardaga, 2004, p. 118.

<sup>708</sup> LETEURE (Stéphane), *Camille Saint-Saëns, le compositeur globe-trotter (1857-1921)*, Arles, éditions Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2017, p. 20-22 : entre 1857 et 1921, Saint-Saëns fit 179 voyages dans 27 pays (incluant notamment le Brésil, l'Argentine, l'Uruguay, les Etats-Unis de la côte Est à la Californie). « Il faut y ajouter les 136 [déplacements], au moins, que l'artiste effectua en France dans 62 villes ». Si le voyage correspondait pour lui à un « véritable style de vie, à tel point qu'il ne possédait parfois plus d'adresse fixe à Paris », Saint-Saëns, quoique dépourvu de mandat officiel, fut un agent objectif du « rayonnement culturel, géopolitique » de son pays, en particulier en Egypte contre l'Empire britannique.

<sup>709</sup> SAINT-SAËNS (Camille), « Le Japon », *Rimes familières, poésies diverses*, Paris, Calmann-Lévy, 1891, p. 93-95 ; NAKANISHI (Mitsuya), « Saint-Saëns et ses œuvres littéraires sur le Japon », dans Michael STEGEMAN, éd., *The Many Faces of Camille Saint-Saëns*, actes du colloque de Lucques (7-9 octobre 2016), Turnhout, Brepols, 2018.

<sup>710</sup> HIDETAKA (Ishida), « Régimes narratifs et récits de voyage au Japon (1890-1930). Le voyage comme leçon de choses et de la modernisation », *Genèses, Sciences sociales et histoire*, n° 35 (juin 1999), p. 83.

<sup>711</sup> Sur l'expédition – le coup de force, sinon le chantage diplomatico-militaire – de Matthew Perry (1794-1858), qui appliqua la politique de la canonnière du président Fillmore, nous renvoyons au classique : WALWORTH (Arthur), *Black Ships Off Japan. The Story of Commodore Perry's Expedition*, New York, Alfred Knopf, 1946.

japonais aux navires et au commerce des puissances [étrangères], de passer commande d'armements, de recruter des ingénieurs [...]. Une fois sauté ce verrou de la politique impériale, qui s'était traduit par une fermeture quasi-absolue [...] [pendant] près de deux siècles, les Japonais commencèrent très rapidement à faire des voyages [...] » autant qu'à en susciter en retour. L'infrastructure hôtelière se développa logiquement dans le dernier quart du siècle<sup>712</sup>. En 1900, les bâtiments des Messageries maritimes en partance pour Yokohama, ancrés au port de La Joliette, sur la traverse ouest, font escale à Port Saïd, Suez, Aden ou Djibouti, Colombo, Singapour, Hong Kong, Shanghai et Kobe. Bien rôdé, le circuit demeure actif pendant plusieurs décennies<sup>713</sup>.

Certes, mais à l'aube des années 1950, se rendre de France au Japon par la voie maritime n'est pas plus envisageable que sillonner l'URSS de Staline en transsibérien. Les Messageries ne disposent désormais plus d'un seul navire affecté au convoi de passagers : la totalité de la flotte d'origine a été coulée, réquisitionnée ou sabordée pendant la guerre. Par ailleurs, les *liberty ships* livrés par l'Amérique dans le cadre du plan Marshall sont réservés au fret en priorité<sup>714</sup>. Le premier paquebot neuf des Messageries renaissantes, nationalisées en 1948, ne sortira des chantiers qu'en octobre 1952<sup>715</sup>. Si le transport aérien s'impose donc comme l'unique recours possible, à l'époque, pour atteindre l'Extrême-Orient, on n'aurait garde d'occulter que le secteur se trouve lui-même en pleine phase de transition industrielle – réorganisation des compagnies nationales, reconstitution des équipages, recrutement des personnels non navigant, reconversion, réforme ou remplacement des appareils pour cause de cellules vieillissantes, ouvertures parallèles de lignes, multiplication, à terre, des comptoirs et des succursales... – avec tout ce que cet accroissement rapide de l'offre marchande suppose de dangers, voire de drames potentiels en termes de sécurité. On oublie d'ailleurs le tribut que les interprètes de musique classique (soumis, comme tous agents économiques, à des impératifs sans cesse grandissant de rentabilité) ont payé au cours de cette période-clé.

Le 30 mai 1947, par exemple, le pianiste et chef d'orchestre Kostia Konstantinoff, un

---

<sup>712</sup> A Tokyo même, sont érigés l'hôtel Tsukiji, en 1868, le Grand hôtel international de Yokohama (1870), le Seiyokân (1873), le Rokumeikan (1883) et l'Hôtel impérial (1890). Pour le diplomate Isidore Eggermont, qui les décrit à foison, ces établissements conçus selon les critères occidentaux offrent « toutes les conditions de confort et d'agrément » (*Voyage autour du globe. Le Japon*, Paris, Charles Delagrave, 1900, *passim*).

<sup>713</sup> En 1925, il faut exactement un mois pour effectuer le trajet-retour de Yokohama à Marseille, comme nous l'apprend Claudel dans son *Journal*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 658-661.

<sup>714</sup> BERNERON-COUVENHES (Marie-Françoise), « Les entreprises de transport maritime en 1939-1945 : l'exemple de la Compagnie des messageries maritimes et de la Compagnie générale transatlantique », dans Marie-Noëlle POLINO, éd., *Transports dans la France en guerre*, actes du colloque du Havre (17-18 mars 2005), Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007.

<sup>715</sup> BOIS (Paul), *Le grand siècle des Messageries maritimes*, Marseille, Chambre de commerce et d'industrie de Marseille-Provence, 1992.

ancien élève de Lazare-Lévy<sup>716</sup>, trouve la mort dans le crash d'un DC-4 de la compagnie Eastern Air Lines cependant qu'il volait entre Newark et Miami : l'empennage se désintègre après un décrochage et une vrille dus à une panne mécanique<sup>717</sup>. Le 1<sup>er</sup> février précédent, alors qu'il approchait son objectif, l'aéroport de Lisbonne, le DC-3 d'Air France matriculé F-BAXQ s'écrase sur la herse granitique de Sintra : parmi les 16 victimes figurent les membres de l'ensemble de musique de chambre *Ars Rediviva*, que les Jeunesses musicales de France avaient applaudi l'avant-veille à la salle Gaveau<sup>718</sup>. Le 28 octobre 1949, la violoniste Ginette Neveu et son frère le pianiste Jean Neveu disparaissent sur l'île de São Miguel, aux Açores, en raison d'une erreur de navigation. En provenance d'Orly, ce Constellation d'Air France aurait dû rallier New York en 17 heures<sup>719</sup>. Un pêcheur ramassa la volute du Guadagnigni de l'artiste, que l'explosion avait projetée au loin, et la remit au consul de France : dans son atelier de la rue Portalis, plus de trente ans plus tard, Etienne Vatelot devait l'identifier face aux caméras de Jacques Chancel<sup>720</sup>.

De même, alors qu'il se rend en Indochine avec son accompagnateur René Herbin, Jacques Thibaud périt le 1<sup>er</sup> septembre 1953 dans la catastrophe du Mont Cemet, à quelques encablures du tarmac de Nice, sa première escale, l'appareil ayant dévié de sa trajectoire en pleine nuit pour un motif inconnu<sup>721</sup>. « Il y avait longtemps que le grand violoniste projetait de retourner au Japon où il s'était déjà rendu deux fois, à dix ans d'intervalle, avant la guerre. Il voulait profiter de son passage à Saïgon [...]»<sup>722</sup>. Près de deux mois plus tard, le 29 octobre,

---

<sup>716</sup> Né à Odessa le 15 juin 1903, Konstantinoff connut le succès à Paris en tant que soliste et compositeur de ballets, dont plusieurs furent créés au Théâtre des Champs-Élysées. Le *Conte pour piano* (Paris, Gay & Tonton, 1930) est offert « Au Maître Lazare-Lévy avec la plus grande et profonde sympathie ». Konstantinoff révéla sa suite pour deux pianos et orchestre, *Maloniana*, avec le concours de Lazare-Lévy, sous la direction d'Alfred Cortot (28 juin 1931). Son orchestration des *Sonatinas* de Lazare-Lévy a été donnée en première audition au *Kunstlerverein Malkasten* de Düsseldorf (*Le Monde musical*, novembre 1932, p. 365). Nina Berberova, qui travailla au livret de son opéra, *Le Cavalier d'airain*, lui rend hommage dans *La Pensée russe* (31 mai 1947).

<sup>717</sup> *Aviation Safety Network* (Flight Safety Foundation), Accident Database, CAB File No. 1 0049-47 ; Civil Aeronautics Board Accident Investigation Report, Sa-145, File n° 1 0049-47, adopted June 29, 1948 ; released June 30, 1948. L'enquête pour déterminer les causes de la catastrophe fut alors la plus minutieuse jamais menée par le Bureau d'enquêtes et d'analyses pour la sécurité de l'aviation civile américaine.

<sup>718</sup> Claude Crussard, clavecin, direction d'orchestre ; Dominique Blot, Edmée Ortmans-Bach, violons ; Yvonne Thibout, violoncelle. Voir DUMESNIL (René), « *Ars Rediviva et le souvenir de Claude Crussard* », *Le Monde*, 21 juillet 1951.

<sup>719</sup> Les 48 victimes incluent le peintre Bernard Boutet de Monvel et le boxeur Marcel Cerdan. *Journal officiel de la République française*, 26 juillet 1950, ministère des Travaux publics, des transports et du tourisme : « Rapport de la commission d'enquête interministérielle sur l'accident survenu sur l'appareil Lockheed-Constellation F-BAZN de la compagnie Air France, le 28 octobre 1949, à São Miguel », p. 315-326.

<sup>720</sup> Archives de l'INA, notice n° CPB82050772, *Le Grand échiquier*, 30 juin 1982.

<sup>721</sup> GAVOTY (Bernard), « Thibaud l'enchanteur », *Le Figaro*, 3 septembre 1953, p. 8.

<sup>722</sup> *Paris-Match*, « La fin du Paris-Saïgon », n° 234 (12 - 19 septembre 1953) : « C'était peut-être le seul qui, sans le vouloir, ait donné raison au Frère Junifer, lequel prétendait que la vie de tout homme, même de ceux qui meurent accidentellement, est un tout parfait. Jacques Thibaud, qui avait 73 ans, avait envisagé qu'il pourrait mourir dans un accident d'avion. Non seulement il ne le craignait pas, mais même il l'avait souhaité. Lorsque Ginette Neveu disparut, il y a quatre ans, dans une autre catastrophe aérienne, il avait dit : Pour moi, maintenant, ce serait une mort enviable ».

tandis qu'il rentre d'une tournée en Australie, le pianiste américain William Kappell, âgé de 31 ans, meurt dans l'écrasement au sol d'un DC-6 peu avant d'atteindre San Francisco, sa destination finale, sans doute à cause d'un problème d'IFR. L'étape d'Honolulu n'avait posé aucune difficulté<sup>723</sup>. En novembre 1956, un avion similaire affrété par une compagnie italienne décrochera au-dessus des pistes d'Orly quinze secondes après s'être arraché du plancher : à son bord, le chef d'orchestre Guido Cantelli, tout juste nommé directeur musical du Théâtre de la Scala, qui devait donner son dernier concert à la tête de la Philharmonie new yorkaise<sup>724</sup>.

A ces incertitudes majeures sur la fiabilité des rotations s'ajoute encore un fait surprenant : en 1950, un quart de siècle après l'exploit de Georges Pelletier-Doisy (1892-1953) qui a couvert la distance en 84 jours, sans T. S. F<sup>725</sup>, l'aviation civile française n'opère aucun vol à destination du Japon<sup>726</sup>. Ce n'est qu'à l'occasion d'une guerre qu'un équipage en mission de l'armée de l'air, un an plus tard, ouvrira la ligne de Tokyo loin de toute velléité d'exploitation commerciale, au terme de 50 heures et 25 minutes de vol (dont 40 heures de nuit)<sup>727</sup>. En 1950, une seule solution se présente en fait aux Lazare-Lévy : emprunter un vol de la *British Overseas Airline Corporation* (BOAC).

Après avoir espéré relier Tokyo au départ de Calcutta, en plein conflit mondial, *via* Kunming<sup>728</sup>, puis Chongqing (Sichuan), la BOAC avait arrêté un itinéraire passant plus au sud par la Birmanie, Hanoï, Hong Kong et Shanghai. Pour de nombreuses raisons – telles que la permanence des hostilités dans la zone Pacifique, l'occupation militaire américaine du Japon, le rétablissement tardif de la ligne Bangkok-Hong Kong, les délais nécessaires à l'affrètement

---

<sup>723</sup> *International Civil Aviation Organization Accident Digest* n° 39-AN / 34 (126-128).

<sup>724</sup> *International Civil Aviation Organization Accident Digest* n° 54-AN / 49 (159-165).

<sup>725</sup> Conquis en Bréguet 19, au départ de Villacoublay (24 avril), avec le mécanicien Lucien-Pierre-Alfred Besin, le « Paris-Tokyo » (19 600 km) a réclamé 20 escales et 120 heures effectives de vol à vue : Monaco di Baviera, Budapest, Constantinople, Alep, Bassorah, Bandar-Abbas (Iran), Karachi, Agra, Calcutta, Akyab [Sittwe, Birmanie], Bangkok, Hanoï, Shanghai (l'appareil casse à l'atterrissage), Hong-Kong, Hejio, Hiroshima, Yokohama, Osaka, Tokorosawa-Tokyo où l'accueille l'ambassadeur Paul Claudel (9 juin). Pour la dernière étape, voir : « A Tokio », *Les Ailes*, 13 juin 1924, p. 1-2. PELLETIER-DOISY (Georges, Cpt), *Mon raid Paris-Tokio*, illustré par Jacques Boullaire, Paris, Société anonyme des Ateliers d'aviation Louis Bréguet, 1924.

<sup>726</sup> Air France, au départ d'Orly, ne propose que des vols à destination de Saïgon *via* Le Caire, Bahrein, Karachi, Calcutta, Hanoï et Hong Kong. Cf. *Indicateur général*, Europe, été 1950, p. 5 (coll. Antonio Bordoni).

<sup>727</sup> Le 21 novembre 1951, Jean Chourrout et Jean Gaussin quittaient l'aérodrome du Bourget aux commandes d'un C-54 du groupe Anjou afin de rapatrier sur la base aéronavale de Tan Son Nhut (Saïgon) les membres du bataillon français de l'ONU ayant été blessés pendant la Guerre de Corée. Anciens pilotes du « Guyenne », l'un des deux *squadrons* de bombardement lourds français intégrés à la *Royal Air Force* pendant la Seconde Guerre mondiale, les officiers - CA et leur équipage atteignirent Tokyo le 25 novembre après avoir rallié Tunis, Nicosie, Bahreïn, Karachi, Calcutta, Saïgon et Manille. Le périple s'acheva à Okinawa le 26 novembre : Carnet de vol de Jean Gaussin (G. T. 2 / 64), arch. personnelles, p. 46. Mis en circulation en 1942, le Douglas C-54 Skymaster était la déclinaison militaire du DC-4 : d'une longueur de 28, 60 mètres, le quadrimoteur plafonnait à 6 800 m., sa vitesse et son altitude de croisière étant de 365 km.h<sup>-1</sup> à 10 000 pieds. Voir BERGOT (Erwan), *Bataillon de Corée, Les volontaires français 1950-1953*, Paris, Presses de la Cité, 1983.

<sup>728</sup> Pendant la guerre, la capitale du Yunnan (reliée à Hanoï par le chemin de fer) abritait le centre interallié de commandement militaire du sud-est asiatique, la partie ouest de la région étant occupée par les Japonais.



de la flotte d'aéronefs adéquate ou à l'exploitation civile d'une base de la *Royal Air Force* de l'île d'Honshu – ce projet soumis dès l'automne 1944 au gouvernement britannique ne fut toutefois porté à exécution qu'en 1948. Le 19 mars, le ministère de l'Air délivra une licence d'exploitation à la compagnie nationale. La ligne régulière Londres-Tokyo fut officiellement ouverte le 20 novembre, après la saison des moussons<sup>729</sup>. La route choisie passait par Southampton, Augusta (Sicile), Alexandrie, Bahrein, Karachi, Calcutta, Rangoon, Bangkok, Hong Kong, Shanghai et Iwakuni : nichée dans la baie d'Hiroshima, à près d'un millier de kilomètres à l'ouest de Tokyo, cette ancienne cité médiévale servait de plateforme aux corps des Marines américains, aux forces de l'air de Grande-Bretagne et d'Australie. Un guide horaire daté du 1<sup>er</sup> mars 1949 montre qu'il fallait alors pas moins de huit jours pour gagner ces douze escales au bord d'un Short Sandringham S. 25, la version civile, dotée de couchettes, du bombardier de patrouille et d'attaque que la RAF et les armées alliées avaient utilisé pour traquer les sous-marins nazis des rivages de Terre-Neuve jusqu'à la mer d'Arafura. Embarqués à Londres le vendredi, à 14 h 45, les 16 passagers de cet hydravion de classe Plymouth parvenaient à Yokohama le samedi suivant, moyennant six nuits de service à terre en Egypte, en Inde, en Thaïlande, en Chine et sur la base d'Iwakuni<sup>730</sup>. Progressivement, par la voix du général MacArthur, et moyennant finances, les Etats-Unis autorisèrent les pays alliés à utiliser cette pièce maîtresse que constituait, pour la Pan Am, l'ancien aéroport de Tokyo, transformé depuis 1945 en « base aérienne militaire d'Haneda » dont le rôle s'avérerait prégnant pendant la Guerre de Corée.

Dans le courant de l'année 1950, la BOAC est ainsi la seule compagnie aérienne qui permette de voyager directement jusqu'à Tokyo même. A cet effet, l'entreprise a fait modifier, par Canadair, vingt-deux DC-4 classiques dont les moteurs Douglas à piston, en étoile, ont été remplacés par des blocs en ligne, quatre V12 Rolls-Royce, de sorte que la vitesse de croisière des appareils a pu être augmentée de près de 50 %, portant leur rayon d'action de 5 300 à 6 212 km<sup>731</sup>. Livrés entre mars et novembre 1949, ces avions baptisés « Argonautes » furent affectés à l'Amérique du Sud, à l'Afrique, au Moyen-Orient et à l'Asie<sup>732</sup>.

C'est au bord de l'un d'eux que les Lazare-Lévy prennent place le 6 octobre 1950.

---

<sup>729</sup> HIGHAM (Robin), *Speedbird. The Complete History of BOAC*, Londres, I. B. Tauris, 2013, p. 115-116.

<sup>730</sup> BOAC, *Timetable n° 23*, 1<sup>er</sup> mars 1949, p. 15. Nous remercions Björn Larsson (auteur de *Time Flies : Timetables from All Over the World*, Stockholm, Trafik-nostalgiska förlaget, 2011) et David Zekria, responsables du forum *Airline Timetable Images*, d'avoir mis à notre disposition les guides contractuels des grandes compagnies aériennes britannique, américaine et française pour la période 1948-1954.

<sup>731</sup> Nous remercions Patrick Vinot-Préfontaine, rédacteur en chef du *Trait d'union*, branche française d'*Air Britain*, et Jacques Guillem (DGAC) d'avoir amicalement communiqué les données techniques que nous exposons dans ce chapitre.

<sup>732</sup> HIGHAM (Robin), *op. cit.*, p. 88.

Examiner le détail de leur long trajet s'avère instructif quant à la forte détermination professionnelle qu'il suppose :

Première tournée de Lazare-Lévy vol aller BA 906 (Argonaut) <sup>733</sup>		
Londres, terminal BOAC	départ	<b>Vendredi 6 octobre</b> 1950 à 17 h 45
Heathrow	départ	<i>idem</i> à 19 h 00
Rome	arrivée	<i>idem</i> à 22 h 50
	départ	<b>Samedi 7 octobre</b> à 00 h 20
Le Caire	arrivée	<i>idem</i> à 06 h 50
	départ	<i>idem</i> à 08 h 50
Bassorah	arrivée	<i>idem</i> à 14 h 20
	départ	<i>idem</i> à 15 h 50
Karachi	arrivée	<b>Dimanche 8 octobre</b> à 00 h 25
	départ	<i>idem</i> à 02 h 55
Calcutta	arrivée	<i>idem</i> à 09 h 05
	départ	<i>idem</i> à 11 h 05
Rangoon	arrivée	<i>idem</i> à 15 h 10 // ESCALE DE NUIT
	départ	<b>Lundi 9 octobre</b> à 07 h 00
Bangkok	arrivée	<i>idem</i> à 09 h 25
	départ	<i>idem</i> à 10 h 55
Hong Kong	arrivée	<i>idem</i> à 17 h 55 // ESCALE DE NUIT
	départ	<b>Mardi 10 octobre</b> à 08 h 00
Tokyo	arrivée	<i>idem</i> à 16 h 50

Contrairement à ce que de mauvaises soustractions pourraient laisser croire (les horaires étant toujours indiqués d'après le fuseau local), le voyage exige 86 heures et 35 minutes de vol réel. Concrètement, le périple impose de quitter Paris par le train, de traverser la Manche dans les jours précédents, de passer la nuit du jeudi 5 octobre et presque toute la journée du lendemain en Angleterre, de supporter un premier transfert en autocar, puis un premier décollage en soirée et huit alignements sur la piste ; neuf atterrissages, plusieurs départs nocturnes (Rome, à minuit 20 ; Karachi, à 2 h 55), des embarquements et des réembarquements fréquents – prévoir bagages, nécessaire de toilette, vêtements de rechange en conséquence. Deux escales ont été prévues à l'hôtel, en Birmanie et à Hong Kong. Ce n'est que le mardi suivant, en début de soirée si tout se déroule au mieux, que l'arrivée est enfin espérée à Tokyo-Haneda (GMT +9).

En 1953, Lazare-Lévy vole de nouveau sur un *Argonaut* de la BOAC : d'une durée

<sup>733</sup> BOAC, *Timetable n° 28*, 1<sup>er</sup> juillet 1950, p. 21.

# Seconde tournée de Lazare-Lévy : itinéraire du vol aller BA 904 10 - 14 septembre 1953



équivalente, mais peut-être encore plus éprouvant, le plan du BA 904 comporte deux escales supplémentaires, à Zürich et Delhi.

Seconde tournée de Lazare-Lévy vol aller BA 904 (Argonaut) <sup>734</sup>		
Londres, terminal BOAC	départ	<b>Jeudi 10 septembre</b> 1953 à 17 h 30
Heathrow	départ	<i>idem</i> 19 h 30
Zürich	arrivée	<i>idem</i> 21 h 45
	départ	<i>idem</i> 22 h 45
Rome	arrivée	<b>Vendredi 11 septembre</b> à 01 h 20
	départ	<i>idem</i> 02 h 20
Le Caire	arrivée	<i>idem</i> 09 h 00
	départ	<i>idem</i> 10 h 00
Bassorah	arrivée	<i>idem</i> 15 h 30
	départ	<i>idem</i> 16 h 30
Karachi	arrivée	<b>Samedi 12 septembre</b> à 00 h 05
	départ	<i>idem</i> 02 h 05
Delhi	arrivée	<i>idem</i> 06 h 20
	départ	<i>idem</i> 07 h 20
Calcutta	arrivée	<i>idem</i> 11 h 10
	départ	<i>idem</i> 12 h 10
Rangoon	arrivée	<i>idem</i> 16 h 15 // ESCALE DE NUIT
	départ	<b>Dimanche 13 septembre</b> à 07 h 00
Bangkok	arrivée	<i>idem</i> 09 h 25
	départ	<i>idem</i> 10 h 25
Hong Kong	arrivée	<i>idem</i> 17 h 25 // ESCALE DE NUIT
	départ	<b>Lundi 14 septembre</b> à 09 h 00
Tokyo	arrivée	<i>idem</i> 18 h 35

Probablement justifié par un arbitrage budgétaire, ce choix étonne dans la mesure où les possibilités de transport vers le Japon se sont étoffées depuis 1950. En France même, la compagnie nationale a établi une liaison régulière avec Tokyo le 24 novembre 1952, en Lockheed Constellation (la vitesse de croisière de ce quadrimoteur à hélices à peine plus long qu'un DC-4 étant de 555 km.h<sup>-1</sup>). Nommée « Champs-Élysées », cette ligne de prestige ne propose que des repas au champagne à ses 64 passagers. Elle fait escale à Beyrouth-Khaldé, Karachi et Saïgon suivant le tracé si familier de la route « Air-Orient », ouverte en 1933<sup>735</sup>.

<sup>734</sup> BOAC, *Timetable n° 23*, 1<sup>er</sup> juin 1953, p. 25.

<sup>735</sup> Sept jours et dix-sept escales étaient nécessaires pour gagner la Cochinchine : Paris-Marseille en train, puis Naples, Corfou, Athènes, Castelrosso (Dodécannèse) et Beyrouth en hydravion CAMS 53 (prévu pour embarquer 4 passagers) ; on rejoignait ensuite Damas en voiture, puis Bagdad en Bréguet 284, puis Bouchehr (Iran), le cap Djask (Golfe d'Oman), Karachi, Jodphur, Allahabad, Calcutta, Rangoon, Bangkok et Saïgon en Fokker VII B 3M.

Longue de 51 heures<sup>736</sup>, la durée de vol effective de ces Paris-Tokyo ne sera réduite qu'à partir de 1958, quand les rares et très coûteux *Starliner* d'Air France, dotés de moteurs plus puissants, seront à même d'emprunter la route polaire d'Anchorage, également plus courte de 3 000 km<sup>737</sup>.

L'innovation la plus marquante vient néanmoins de Grande-Bretagne. En mai 1952, confortant une supériorité technologique qu'elle convertit aussitôt en argument publicitaire, la BOAC devient la première compagnie aérienne au monde à opérer des vols long-courriers sur aérodynes dotés de moteurs à réaction : en l'occurrence, le Comet DH-106 dont la vitesse de croisière est de 840 km.h<sup>-1</sup> à 12 800 m d'altitude moyenne. Mis en service sur la ligne de Johannesburg (*via* Nairobi), ces *jets* construits par De Havilland sont affectés à la ligne de Tokyo le 3 avril 1953. D'après le *Timetable 23* de la compagnie, le temps de vol vers le Japon est ainsi rapporté, en juin, à 37 heures et 25 minutes, à 36 heures en août (en comparaison, un vol Pan Am sur DC-6 réclame encore 46 heures et 45 minutes), puis à 28 heures et 25 minutes en novembre<sup>738</sup>. En trois ans à peine, celui-ci a donc été divisé par trois. La sécurité reste cependant un enjeu autant qu'une angoisse majeurs : le 2 mai 1953, le Comet de première génération de la BOAC matriculé G-ALYV s'écrase près de Calcutta sur la route de Londres à Singapour, en raison d'un grave défaut structurel<sup>739</sup>.

Ce n'est finalement qu'à l'occasion de son voyage de retour du Japon vers l'Angleterre, en janvier 1954, que Lazare-Lévy profitera de la rapidité des turbopropulseurs et de temps d'escale limités, à défaut d'horaires réellement plus agréables : les données en sont rassemblées dans le tableau et la carte ci-après. Comme nous le verrons plus bas, ce confort de marche et ce « luxe » inédits se révéleraient toutefois des plus opportuns dans le contexte de sa seconde tournée.

---

<sup>736</sup> AIR FRANCE, *Guide horaire du 19 avril 1953*, p. 17 : départ d'Orly le dimanche à 23 h 30, arrivée à Tokyo à 23 h 59 (*sic !*) le « mardi » suivant. Les temps d'escale sont d'1 h 10 à Beyrouth (le lundi matin), d'1 h 25 à Karachi et d'1 h 15 à Saïgon (le mardi midi).

<sup>737</sup> AIR FRANCE, *Indicateur général* (26 juin - 14 août 1958), p. 12 : vol AF 270, départ d'Orly le jeudi à 20 h 30 ; arrivée à Anchorage le vendredi à 1 h 50, décollage à 3 h 05 ; arrivée à Tokyo le samedi à 10 h 45. En avril 1958, le prince Takamatsu était à bord de l'appareil qui effectua le trajet retour du vol inaugural de la ligne. Cf. *Le Ségréen*, « Le frère de l'Empereur est passé par le pôle », 26 avril 1958, p. 1.

<sup>738</sup> *Time Magazine*, 16 novembre 1953 : « BOAC world leader in air travel, world's first jetliner Comet, jetflights from London at no extra fare ». Un tableau indique la durée effective des vols à destination de Bahreïn, Bangkok, Beyrouth, Bombay, Le Caire, Calcutta, Colombo, Delhi, Entebbe, Johannesburg, Karachi, Khartoum, Livingstone, Rangoon, Rome, Singapour et Tokyo.

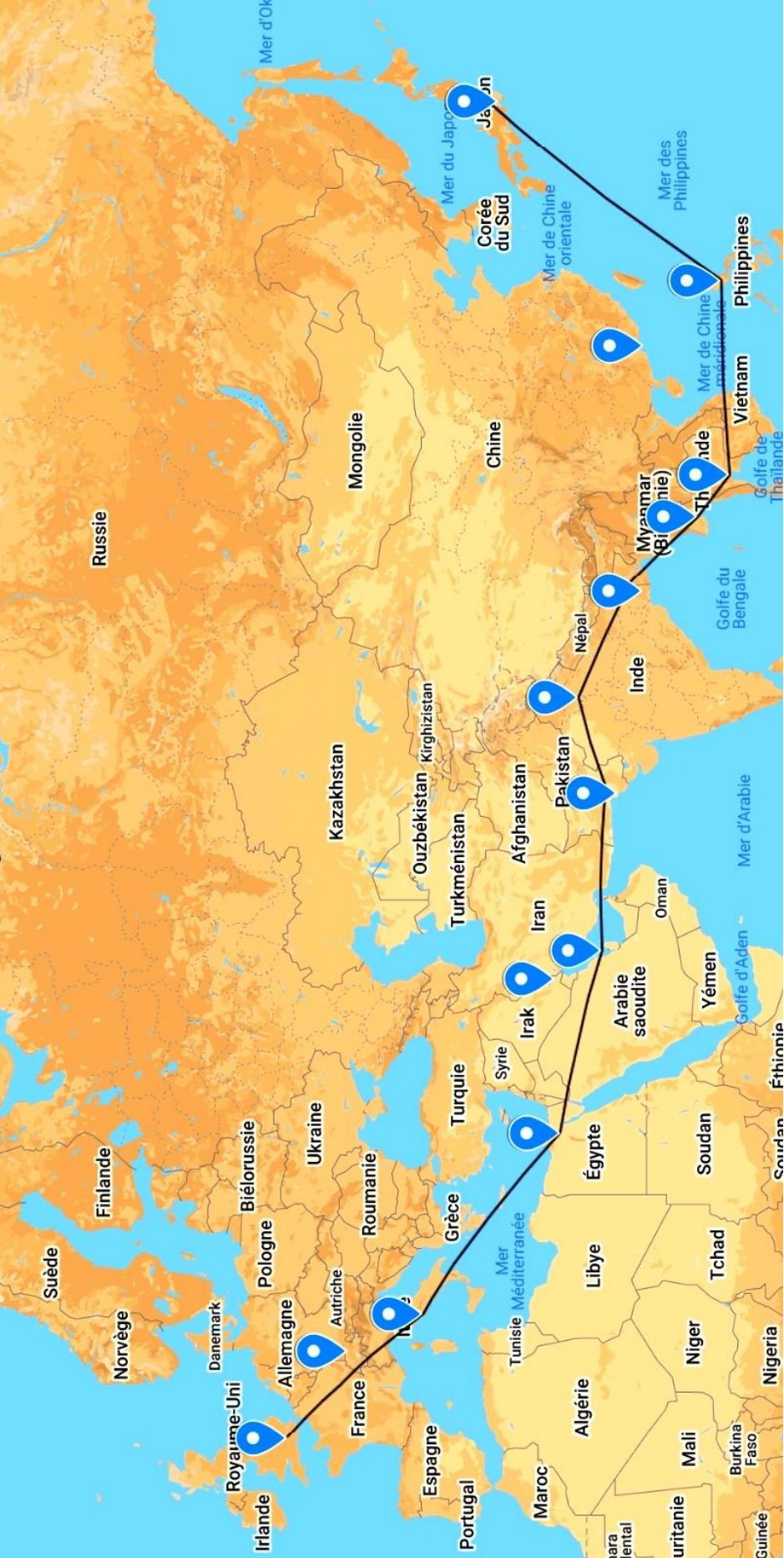
<sup>739</sup> WALKER (Timothy), HENDERSON (Scott), *The First Jet Airliner : The Story of the de Havilland Comet*, Newcastle upon Tyne, Scoval Publishing Ltd., coll. « Aircraft of Distinction », 2000, p. 37-40, citant le *Civil Aircraft Accident Report of the Court Investigation on the Accident to Comet G-ALYV on May 2<sup>nd</sup>, 1953*.

Seconde tournée de Lazare-Lévy vol retour BA 917 (Comet) <sup>740</sup>		
Tokyo	départ	<b>Mercredi 6 janvier</b> 1954 à 23 h 30
Manille	arrivée	<b>Jeudi 7 janvier</b> 1954 à 05 h 20
	départ	<i>idem</i> à 06 h 20
Bangkok	arrivée	<i>idem</i> à 08 h 55
	départ	<i>idem</i> à 09 h 35
Rangoon	arrivée	<i>idem</i> à 10 h 25
	départ	<i>idem</i> à 11 h 05
Calcutta	arrivée	<i>idem</i> à 12 h 05
	départ	<i>idem</i> à 12 h 45
Delhi	arrivée	<i>idem</i> à 15 h 10
	départ	<i>idem</i> à 15 h 50
Karachi	arrivée	<i>idem</i> à 16 h 55
	départ	<i>idem</i> à 17 h 55
Bahrein	arrivée	<i>idem</i> à 20 h 15
	départ	<i>idem</i> à 21 h 25
Le Caire	arrivée	<i>idem</i> à 23 h 05
	départ	<b>Vendredi 8 janvier</b> 1954 à 00 h 05
Rome	arrivée	<i>idem</i> à 02 h 55
	départ	<i>idem</i> à 03 h 55
Heathrow	arrivée	<i>idem</i> à 06 h 45
Londres, terminal BOAC		<i>idem</i> à <b>08 h 00</b>

L'ample spire que nous avons décrite touche au but : après avoir étudié les circonstances historiques générales, les cadre d'actions diplomatiques, institutionnels, juridiques, publics et privés, ainsi que le contexte musical qui président à l'envoi d'un ambassadeur culturel au Japon, nous pouvons nous demander dans quel état d'esprit, dans quelle conjoncture Lazare-Lévy s'envole pour Tokyo avec ses malles et son ordre de mission.

<sup>740</sup> BOAC, *Timetable n° 23*, 1<sup>er</sup> janvier 1954, p. 25.

# Seconde tournée de Lazare-Lévy : itinéraire du vol retour BA 917 6 - 8 janvier 1954



## VI. Contexte personnel

Quels faits importants émaillent l'activité du pianiste au cours des mois qui précèdent son départ ?

Un coup d'œil jeté à l'agenda de son épouse montre que celui-ci, comme à l'accoutumée, se partage à parts inégales entre la scène et le professorat, quoiqu'un renouveau se dessine alors incontestablement dans sa carrière à laquelle il redonne beaucoup – de plus en plus – de son lustre international d'antan : c'est là une première tendance de fond. A Budapest, en octobre 1948 (« année du centenaire de la guerre d'Indépendance hongroise »), Lazare-Lévy avait déjà pris part aux délibérations du comité du concours Béla-Bartók, à la demande de Zoltán Kodály<sup>741</sup>. Au début de l'année 1949, il avait aussi donné deux récitals d'une exigence remarquable à Athènes<sup>742</sup>, qui ne l'avait pas entendu depuis un quart-de-siècle : sous l'égide de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques, le pianiste y avait autrefois révélé des pages majeures du répertoire national<sup>743</sup>. La saison qui s'ouvre le voit multiplier les déplacements de ce type. Du 19 septembre au 1<sup>er</sup> octobre 1949, Lazare-Lévy porte d'abord la voix de la France en siégeant au sein du jury du Concours d'exécution musicale de Genève<sup>744</sup>...

---

<sup>741</sup> En Hongrie même, la manifestation était décrite en français en ces termes. Edward J. Dent, Tibor Harsanyi, Louis Kentner, István Antal, Leo Weiner, Iván Engel, Sándor Veress complétaient l'aréopage qui décerna le premier prix à Peter Wallfisch (Israël) et le second à Paul Badura-Skoda (Autriche). *Combat*, 15 septembre 1948, p. 15, 19 octobre 1948, p. 2.

<sup>742</sup> Bureau artistique d'Athènes, association du Parnasse, 19<sup>e</sup> concert, « par le grand maître français et virtuose du piano » Lazare-Lévy [Ο μεγάλος Γάλλος διδάσκαλος και βιρτουόζος του πιάνου], 2<sup>e</sup> programme, 4 février 1949 : BEETHOVEN, *Sonate en ré mineur* op. 31 n° 2, « La Tempête ». SCHUMANN, *Fantaisie* op. 17. FRANCK, *Prélude, fugue et variations* op. 18, trans. Bauer. R. HAHN, *Rêverie nocturne sur le Bosphore, En caïque*. LAZARE-LEVY : trois *Préludes*. CHABRIER, *Idylle, Scherzo-valse*. LISZT : *Sposalizio, 6<sup>e</sup> Rhapsodie hongroise*.

<sup>743</sup> *Comœdia*, 7 janvier 1926, p. 4 : « La musique française à l'étranger. M. Lazare-Lévy, l'éminent professeur de piano au Conservatoire, et que nous applaudirons aux concerts-Colonne le 17 janvier, revient d'une importante tournée de concerts en Europe orientale. Le grand virtuose a donné des récitals à Ljubljana, Zagreb [24 novembre 1925], Belgrade, Sofia [28 novembre], trois récitals à Constantinople, deux à Salonique, deux à Athènes [15, 17 décembre] et un concert avec orchestre [12 décembre]. Il a reçu partout un accueil enthousiaste et qui a servi puissamment à la diffusion de notre musique. M. Lazare-Lévy a donné là-bas, en première audition, le *Poème symphonique* de M. Gabriel Pierné et *Le Tombeau de Couperin* de M. Maurice Ravel. Des œuvres de Camille Saint-Saëns, Chabrier, Claude Debussy, Déodat de Séverac complétaient ses programmes. Une seule œuvre étrangère : le concerto [en la majeur K. 448] de Mozart. A Athènes, M. Lazare-Lévy nous dit avoir trouvé un orchestre remarquable, sous la conduite d'un chef de tout premier ordre, M. Mitropoulos, que nous applaudirons peut-être bientôt à Paris ».

<sup>744</sup> *Combat*, 19 août 1949, p. 4 : « 410 concurrents représentent 28 pays au [5<sup>e</sup>] Concours d'interprétation musicale, qui aura lieu du 19 septembre au 2 octobre au Conservatoire de Genève ». *Fonoteca Nazionale Svizzera*, archives de la Radio suisse romande, DW 4917 [acétate métal, 25 cm], DAT 1730 / CR 1630 : « Lazare-Lévy s'entretient avec Georges Bernard », Radio-Genève, enregistré le 1<sup>er</sup> octobre 1949. LIEBSTOECKL (Frédéric), *Nos 7 000 enfants : derrière les coulisses des concours internationaux d'exécution musicale de Genève (1939-1977)*, Genève, Henn-Liechti, 1977, p. 70. Le premier prix fut attribué à Robert Weisz (1925-2013), élève d'Annie Fisher à l'Académie Franz-Liszt de Budapest et de Dinu Lipatti au Conservatoire de Genève.



qu'il ne quitte littéralement que pour rejoindre celui du Concours Chopin, à Varsovie<sup>745</sup>, où il n'était pas retourné depuis 1937<sup>746</sup>. En 1935, il avait joué le *Concerto* de Schumann à la *Filharmonia Narodowa*<sup>747</sup> près de trente ans après y avoir fait ses débuts polonais<sup>748</sup>.

Si l'on s'en tient par ailleurs à la surface professionnelle des choses en occultant tout événement d'ordre intime ou familial, il est frappant, mais peu surprenant de constater qu'à l'aube des années 1950, le pianiste circonscrit désormais sa vie sociale et mondaine à un cercle de personnes de confiance et de relations anciennes, sans que n'entre aucune touche de snobisme dans cette exclusivité. Tel est le second trait distinctif de son emploi du temps. Lorsqu'il ne travaille, ne joue, n'enseigne ni ne « représente », lorsqu'il n'est pas non plus le mélomane passionné que l'on sait<sup>749</sup>, Lazare-Lévy se ménage bonnement à domicile un espace choisi de liberté. Devenus eux-mêmes des virtuoses ou des professeurs de réputation mondiale, ses anciens élèves, au reste, ne manquent pas l'occasion d'en profiter lorsqu'ils se produisent en France : Solomon le premier, par exemple, qui vient souper chez les Lazare-Lévy le 14 janvier 1950. Le lendemain, le Britannique est le soliste de Richard Korn et de l'Orchestre de

---

<sup>745</sup> Initialement prévue à l'automne 1942, la 4<sup>e</sup> édition du Concours Chopin fut organisée du 15 septembre au 15 octobre 1949 dans l'enceinte du Théâtre Roma (inauguré en 1936) et non plus à la Philharmonie nationale que les bombardements de 1944 avaient pratiquement rasée. *L'Humanité*, 1<sup>er</sup> septembre 1949, p. 3 : « Le jury est composé de vingt personnes. Pour la France, y prennent part : M. Lazare-Lévy, [que son ancienne élève] Mme Lélia Gousseau [supplée pendant les tours éliminatoires], Mme Marguerite Long [elle-même remplacée jusqu'au 1<sup>er</sup> octobre par son ancienne élève Lucette Descaves] ». Premiers prix : Halina Czerny-Stefańska (Pologne), Bella Davidovich (URSS).

<sup>746</sup> Lazare-Lévy y avait représenté son pays en compagnie d'Isidore Philipp, et non d'Alfred Cortot comme l'affirme l'*Excelsior* du 10 janvier 1937, p. 4. Parmi les 29 pianistes qui formaient avec eux le jury d'évaluation de cette 3<sup>e</sup> édition, on relève la présence d'Adam Wieniawski, Guido Agosti, Wilhelm Backhaus, Emil von Sauer, Marie Panthès, Heinrich Neuhaus : Bibliothèque nationale de Pologne, BP 1901-1939 t. 4 poz. 35802, *Compte-rendu du III<sup>e</sup> concours international Frédéric-Chopin à Varsovie*, Varsovie, Drukarna Społeczna, 1937, p. 6-7.

<sup>747</sup> *Comœdia*, 3 février 1935, p. 2 : « L'éminent pianiste Lazare-Lévy, professeur au Conservatoire, s'est fait entendre à Varsovie où il avait été invité. Les mérites du maître français ont été particulièrement appréciés dans une ville où la culture musicale est intense. L'exécution du *Concerto* de Schumann [dir. Roman Chojnacki (1875-1938)] lui valut d'enthousiastes éloges d'une presse qui loue, chez l'artiste, la noblesse expressive ainsi que la délicatesse de son phrasé. Et on n'apprécia pas avec moins de finesse deux *Préludes* dont Lazare-Lévy était l'auteur et dont on goûta fort la grâce ».

<sup>748</sup> *Le Courrier musical*, 1<sup>er</sup> novembre 1905, p. 621 : « L'excellent pianiste Lazare-Lévy se fera entendre à la Société philharmonique de Varsovie où il donnera le 4<sup>e</sup> *Concerto* de Saint-Saëns et les *Djims* de C. Franck [sous la direction d'Emil Mlynarski (1870-1935)]. Il fera une tournée en France en janvier 1906 et se fera entendre en février à la société Sainte-Cécile de Montreux. Il donnera ensuite des récitals à Berlin ».

<sup>749</sup> *Le Monde musical*, 15 mai 1912, p. 153, compte-rendu du concert du 4 mai de la Société nationale par Auguste Mangeot : « M. Emile Chaumont était venu expressément de Bruxelles pour exécuter avec l'auteur la *Sonate* pour piano et violon de Mme Poldowska. C'est seulement à son arrivée à la salle Pleyel que l'éminent violoniste fut avisé que l'auteur faisait défaut. M. Lazare-Lévy qui se trouvait présent voulut bien, pour combler la lacune du programme, jouer à l'improviste et d'exquise façon une page d'Albeniz ». Dix-huit ans plus tard, le même Mangeot (1873-1942) pouvait ajouter : « On ne va pas au concert de Lazare-Lévy pour entendre un pianiste. On y va pour entendre un musicien interpréter des œuvres de piano. Pas un instant on ne pense à une virtuosité qui était déjà prodigieuse quand il avait seize ans et qu'il obtint le premier prix de piano chez Diémer. Depuis cette époque, Lazare-Lévy n'a cessé de considérer le piano en fonction de la musique. Il est à peu près le seul pianiste parisien qui se repose des huit ou dix heures de leçons quotidiennes en allant, le soir, aux concerts » (*Le Monde musical*, 15 avril 1930, p. 161, compte-rendu du récital du 10).

la société des concerts du Conservatoire dans le 2<sup>e</sup> *Concerto* de Brahms au Théâtre des Champs-Élysées<sup>750</sup>.

A l'initiative de Claude Delvincourt, directeur du Conservatoire, Lazare-Lévy se joint en février aux membres de la vénérable Société des instruments à vent, qu'avait fondée Paul Taffanel en 1879, lors d'un concert de gala retransmis en direct sur l'antenne nationale<sup>751</sup>. Avec Jean-Pierre Rampal, Gilbert Coursier, Fernand Oubradous, Pierre Pierlot, Ulysse Delecluse, le pianiste interprète le *Quintette* en mi bémol de Mozart et le *Divertissement* d'Albert Roussel, puis il accompagne Georges Jouatte, de l'Opéra, dans quatre mélodies de Fauré<sup>752</sup>. Il s'agit *a priori* de la première apparition publique de Lazare-Lévy à Paris depuis son grand récital du 9 mai 1949<sup>753</sup>.

Quelques jours plus tard, les Lazare-Lévy reçoivent Rudolf Serkin à dîner<sup>754</sup>. Quand il avait joué pour la dernière fois dans la capitale – le *Concerto* en sol majeur de Beethoven, en décembre 1938, au Théâtre du Châtelet<sup>755</sup> – le gendre et jeune partenaire d'Adolf Busch était encore considéré, au moins par une certaine presse, comme l'archétype de l'artiste cérébral<sup>756</sup>,

---

<sup>750</sup> *Ce Soir*, 12 janvier 1950, p. 2. *L'Intransigeant* du 15, p. 6, annonce la rediffusion du programme en différé : *Prélude et fugue* de Bach (arr. Stokowski), 7<sup>e</sup> *Symphonie* de Sibelius, *Ouverture de la grande Pâque russe* de Rimski.

<sup>751</sup> La Radio le transmet à nouveau le 23 septembre, en tête d'un cycle de quatre concerts de musique de chambre (16 h 40, 19 h 05, 20 h 50, 22 h 10) : cf. *L'Aurore* du jour, p. 6.

<sup>752</sup> Lundi 12 Février 1950, salle de l'ancien Conservatoire, 2 *bis*, rue du Conservatoire. Jean-Pierre Rampal, flûte ; Ulysse Delecluse, clarinette ; Pierre Pierlot, hautbois ; Gilbert Coursier, cor ; Fernand Oubradous, basson ; Georges Jouatte, ténor. MOZART, *Quintette* pour piano et vents K. 452. ROUSSEL, *Divertissement* pour piano et quintette à vent op. 6. FAURE, *Clair de lune* op. 46 n° 2 (Verlaine) ; *Soir* op. 83 n° 2 (Albert Samain) ; *Parfum impérissable* op. 76 n° 1 (Leconte de Lisle) ; *Mandoline* op. 58 n° 1 (Verlaine). Nous avons publié ces bandes séparément sous références : « Lazare-Lévy », Meloclassic [Asie] MC 1025, 2015 (Mozart, Fauré) ; « Raretés françaises vol. 1 », Studio Saint-Laurent [Québec], YSL 0806 T, 2019 (Roussel, Fauré).

<sup>753</sup> Lundi 9 mai 1949, 21 h, salle de l'ancien Conservatoire : (1) FRANCK, *Prélude, fugue et variations* op. 18, arr. Harold Bauer. (2) BEETHOVEN, *Rondo a capriccio* en sol majeur op. 129, « Die Wut über den verlorenen Groschen ». (3) MOZART, *Sonate* en la majeur K. 331. (4) SCHUMANN, *Kreisleriana* op. 16. (5) CHOPIN, *Ballade* n° 2 en fa majeur op. 38 ; quatre *Mazurkas* ; *Fantaisie* en fa mineur op. 49 ; *Nocturne* n° 18 en mi majeur op. 62 n° 2, *Nocturne* n° 13 en do mineur op. 48 n° 1 ; *Polonaise* en do mineur op. 40 n° 2, *Polonaise* n° 5 en fa dièse mineur op. 44.

<sup>754</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : le 18 février.

<sup>755</sup> Orchestre des Concerts-Colonne, donc, direction Paul Paray. *Le Ménestrel*, 16 décembre 1938, p. 288.

<sup>756</sup> HIRSCH (Michel-Léon), *Le Ménestrel*, 27 mars 1936, p. 105 : « Ceux-là qui aiment les traductions de Bach, de Mozart et de Beethoven vivantes et palpitantes comme les œuvres elles-mêmes furent pensées et jetées sur le papier, ceux-là qui souffrent de ne jamais pouvoir retrouver les maîtres qu'au travers de la virtuosité encombrante de celui-ci, de la personnalité agressive de celui-là, ceux-là qui souhaitent de vibrer totalement [...] qu'ils aillent écouter Adolphe Busch et Rudolf Serkin [...], de purs, de grands artistes, dont la simplicité confond et laisse pantelant, et qu'on songe à peine à remercier tant est grande leur dévotion à la musique [...] ». En comparaison, voir Lucien Rebatet, *L'Action française*, 27 janvier 1934, p. 4 : « La technique de M. Rudolph Serkin doit être assez desséchante [...]. Les attaques, le doigté de M. Rudolph Serkin, sa manière de prendre certaines nuances, d'accentuer certains rythmes ont quelque chose d'inexorablement mécanique [...]. M. Rudolph Serkin nous semble surtout un représentant de la pédagogie, de l'académisme germaniques, qui ne sont certainement point des moyens de formation négligeables, mais dont il faut bien, comme partout, que les vraies personnalités se dégagent, et qui enferme, plus que chez nous sans doute, le débutant virtuose dans la rigidité de ses principes. Le vif intérêt que prenaient aux détails les plus *manuels* de ce jeu plusieurs brillants élèves de notre Conservatoire ne serait-il pas un signe de son caractère encore scolaire ? ».

issu de la vieille Europe, ancien sujet de l'Empire austro-hongrois que l'irrésistible ascension d'un autre Adolf, à Berlin, avait contraint à subir un premier exil en territoires neutres. Installé depuis 1939 sur la côte Est américaine, presque cinquantenaire, le professeur au *Curtis Institute* de Philadelphie est à présent salué comme une *star* américaine sur son continent d'origine. En 1912, au *Neues Konservatorium* de Vienne, l'enfant de Bohême originaire d'Egra, près de Karlovy Vary, était entré dans la classe de Richard Robert<sup>757</sup>, le premier maître de Clara Haskil, assurément « la meilleure amie » qu'il ait en commun avec Lazare-Lévy<sup>758</sup>. C'est auprès d'un Serkin à peine plus âgé qu'elle que Monique Haas, Premier prix de Lazare-Lévy en 1927, était allée se perfectionner au début des années 1930, à Bâle, sur le conseil de son professeur : vingt ans plus tard, le carnet de Mme Lazare-Lévy a gardé la mémoire de cette adresse temporaire, éloquente<sup>759</sup>. Il est dommage que leur relation ne soit pas mieux connue par des lettres ou des témoignages.

Rudolf Serkin a été acclamé la saison passée au festival de Strasbourg. Il y effectuait sa rentrée dans l'hexagone après dix ans de silence<sup>760</sup>. Dans l'immédiat, il prépare un concert en ville (le 24 février : Lazare-Lévy s'y rendra<sup>761</sup>), mais c'est un autre festival, qu'il évoque ce soir avec son aîné. Placée sous la présidence d'honneur de Vincent Auriol, de Georges Bidault et d'Edouard Herriot, la manifestation aura lieu en juin, dix-huit jours durant<sup>762</sup>, dans l'église paroissiale d'une modeste localité des Pyrénées-Orientales où l'écurie Columbia prévoit néanmoins de mobiliser ses meilleurs représentants pour promouvoir un nouveau support discographique appelé « microsillon » : Isaac Stern, Paul Baumgartner, Joseph Szigeti, Stefi Geyer, Alexander Schneider, Eugen Istomin, Mieczyslaw Horszowski<sup>763</sup>. Ainsi voulue par Pablo Casals, la première édition du « Festival Jean-Sébastien Bach » s'apprête à célébrer le bicentenaire de la mort du Cantor au pied du Mont Canigou : le violoncelliste y avait trouvé refuge quand la République espagnole est tombée<sup>764</sup>. Clara Haskil et Yvonne Lefébure, qui ont

---

<sup>757</sup> Ami de Johannes Brahms, disciple de Julius Epstein (comme Gustav Mahler) et d'Anton Bruckner, Richard Robert, né Richard Spitzer (Vienne, 25 mars 1861 - Kaltenleutgeben, 1<sup>er</sup> février 1924) fut en particulier le professeur de piano de George Szell, Hans Gál, Kurt Adler.

<sup>758</sup> LEHMANN (Stephen), FABER (Marion), *Rudolf Serkin : A Life*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2003, p. 21-24.

<sup>759</sup> Arch. LL : « Rudolf Serkin : Schnitterweg 50, Riehen-Basel, Suisse », confirmée dans LEHMANN (Stephen), FABER (Marion), *Rudolf Serkin, op. cit.*, p. 67-68.

<sup>760</sup> ROSTAND (Claude), « Serkin Triomphe au festival de Strasbourg », *Carrefour*, 29 juin 1949, p. 6.

<sup>761</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « 24 / 2 : Laz. concert Serkin ». Nous n'avons pu identifier la salle avec certitude (Gaveau ?).

<sup>762</sup> Du 2 au 20 juin 1950. *L'Intransigeant* du 4 juin reproduit une partie du programme, p. 4.

<sup>763</sup> Voir *Pablo Casals : Festivals at Prades*, 2 vol., 25 CD, Music & Arts MA 1113 et 1187, 2003-2006.

<sup>764</sup> Immortalisé par le magazine *Life* et l'objectif de Jean Ribière, le concert inaugural du futur « Festival de Prades », tel qu'il fut destiné à rester, débuta le 2 juin par la 1<sup>re</sup> *Suite* pour violoncelle seul.

travaillé toutes deux avec Lazare-Lévy<sup>765</sup> et lui demeurent attachées, interpréteront respectivement les *Concertos* pour clavier en ré mineur et en fa mineur, BWV 1052 et 1056<sup>766</sup>.

A la fin du mois de mars, Lazare-Lévy voyage en Suisse pour donner un récital et une conférence à Lausanne<sup>767</sup>. Il enregistre également les *Kreisleriana* de Schumann au micro de la « Suisse romande<sup>768</sup> » : avec l'orchestre de l'antenne, placé sous la direction de son fondateur Ernest Ansermet, il avait joué le 5<sup>e</sup> *Concerto* de Saint-Saëns à Genève, en décembre<sup>769</sup>. Soliste du *Thuner Stadtorchester* (ses confrères engagés pour la saison 1949-1950 n'étant autres que Walter Frey, Alice Heksch et Edwin Fischer<sup>770</sup>), Lazare-Lévy a aussi donné un récital en janvier dans la cité de l'Oberland bernois<sup>771</sup>.

En avril, il est reçu par Son Excellence Maurice Fischer à la légation d'Israël, au coin de la rue Ampère et de l'avenue de Wagram<sup>772</sup> : invité à donner des cours, à se faire entendre à Tel-Aviv, Haïfa et Jérusalem au printemps prochain<sup>773</sup>, il doit notamment régler des détails de protocole (son voyage antérieur sur la terre de ses ancêtres<sup>774</sup> remonte à 1931<sup>775</sup>). Deux jours plus tard, il atterrit à Madrid afin d'assister, le 28 avril, à la réception officielle de son ami

---

<sup>765</sup> Cette dernière, en privé : cf. Médiathèque Gustav-Mahler, Fonds Lefébure-Goldbeck, « Lettres autographes / 3, « Gautier-Lévy », Lazare-Lévy à Yvonne Lefébure (1923-1962), notamment : documents du 7 novembre 1923 et du 31 janvier 1928.

<sup>766</sup> JOURDAN-MORHANGE (Hélène), « Par dévotion à Pablo Casals, les solistes deviennent musiciens d'orchestre », *Ce Soir*, 8 juin 1950, p. 4. Yvonne Lefébure participe au concert inaugural du 2 juin ; Clara Haskil joue le 5.

<sup>767</sup> *Le Prestant*, cercle d'études musicales, 1 avenue du Simplon, 25 mars 1950, annoncé dans *Feuilles musicales* [Reflets de la vie musicale en Suisse romande], février 1950, p. 1

<sup>768</sup> Archives de la Radio suisse romande, cote MA 50 / 1085, 27 mars 1950. Ces 25 minutes et 9 secondes de musique furent diffusées le 13 avril à 21 h 30 : *Journal de Genève*, 12 avril 1950, p. 2.

<sup>769</sup> *Gazette de Lausanne*, 7 décembre 1949, p. 2, retransmis par l'émetteur de Sottens.

<sup>770</sup> *Oberländer Tagblatt*, vol. 73, n° 236, 8 octobre 1949, p. 6.

<sup>771</sup> *Oberländer Tagblatt*, vol. 74, n° 22, 27 janvier 1950, p. 5.

<sup>772</sup> 21 avril 1950, Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy. Si l'ambassade actuelle est située au 3, rue Rabelais, la représentation diplomatique de l'Etat d'Israël loge alors au 143, avenue de Wagram, dans l'ancien hôtel particulier du baron Alfred Issaverdens (1839-1918), détruit à l'aube des années 1980.

<sup>773</sup> Tel-Aviv (Ohel Shem, 21 février 1951), Haïfa (Orah Hall, 28 février), Tel-Aviv (Musée d'art, 5 mars, 19 h et 21 h), Jérusalem (Edison Hall, 6 mars), Tel-Aviv (Musée d'art, 8 mars, 19 h et 21 h), soit un total de 7 concerts. Voir annonces et comptes-rendus dans : *The Jerusalem Post*, 13 février 1951, p. 2 ; הרות (*Herout*), 20 février 1951, p. 2 ; 23 février 1951, p. 7 ; הבוקר (*HaBoker*), 9 mars 1951 ; דבר (*Davar*), 16 mars 1951, p. 5 ; הארץ (*HaAretz*), 5 mars 1951, p. 3 et 8 mars 1951, p. 3. Lazare-Lévy retourna en Israël en décembre : cf. B. RON, דבר (*Davar*), 28 décembre 1951, « Comme l'an passé [la nouvelle année du calendrier hébraïque a débuté le 1<sup>er</sup> octobre], le professeur Lazare-Lévy a donné à Tel-Aviv une série de leçons sur l'enseignement du piano et l'interprétation musicale. A Jérusalem, pour son concert d'au-revoir, il a interprété le 5<sup>e</sup> *Concerto* de Saint-Saëns avec l'orchestre Kol Israël [aujourd'hui l'Orchestre symphonique de Jérusalem], sous la direction de H. [Hans, devenu Hanan] Schlesinger. La prestation a été retransmises sur les ondes de Kol Israël ».

<sup>774</sup> BnF-mus., Fonds Montpensier, France, virtuoses, « Lévy (Lazare) » : [à Robert Brussel, 20 octobre 1932], « Cher ami, Tout d'abord merci pour la traduction et l'envoi des articles, parus à l'occasion de mes concerts en Palestine mandataire [dans] la langue de mes ancêtres [...] ».

<sup>775</sup> Organisée à l'initiative du Conservatoire Shulamit (Tel-Aviv, 17 décembre) et de la Société musicale de Jérusalem (19 décembre), cette tournée au Proche-Orient s'achevait par un récital à l'Université américaine de Beyrouth (21 décembre). הארץ (*HaAretz*), 14, 16, 22, 29 décembre 1931 ; דאר היום (*Dar Hayom*, Jérusalem), 18 décembre 1931 ; *The Palestine Bulletin*, 15 décembre, 21 décembre 1931.

Joaquín Rodrigo à l'Académie royale des beaux-arts de San Fernando<sup>776</sup>. A Valence, partageant l'affiche avec le compositeur que sa province est fière d'honorer à son tour<sup>777</sup> (et la soprane Consuelo Rubio, qui crée le *Tríptico de Mossèn Cinto*), Lazare-Lévy joue le *Concierto heroico* sous la direction de José Manuel Izquierdo<sup>778</sup>. Le 25, il a offert un récital au Palais de la musique catalane, à Barcelone, après y avoir été présenté d'une façon élogieuse : sélection d'œuvres françaises, sonates de Mozart, de Beethoven et *Op. 12* de Schumann<sup>779</sup>. A Madrid, le 1<sup>er</sup> mai, il est l'hôte du Cercle de la culture musicale et présente un programme différent aux 700 auditeurs du *Teatro de la comedia*<sup>780</sup>. Entre ces deux dates, on l'a applaudi à la Société philharmonique de Castellón de la Plana. Voilà près de quatre décennies que Lazare-Lévy n'avait pas joué en Espagne : depuis le temps des tournées menées avant la Grande Guerre en compagnie des violoncellistes Charles van Isterdaël et André Hekking, le long de la côte atlantique, de Bilbao à La Corogne *via* Santander et Gijón<sup>781</sup>.

---

<sup>776</sup> Formé par Paul Dukas à l'École normale de musique (1927-1931), Rodrigo (1901-1999) a épousé une ancienne élève de Lazare-Lévy, Victoria Kamhi (1905-1997), auteur de *Main dans la main avec Joaquín Rodrigo* (traduit par Cristina Delume, Paris, L'Harmattan, 2004). Les archives subsistantes de Lazare-Lévy recèlent quelques partitions dédiées : RODRIGO (Joaquín), *Cuadernos de música española, Canción del cudillo*, Editora Nacional, Madrid, 1945, « Au Maître Lazare-Lévy, avec mon plus fidèle souvenir » ; *Cuatro Danzas de España* (« Danzas », « Valenciana », « Plegaria de la Infanta de Castilla », « Fandango del ventorrillo », « Caleseras »), Madrid, Editora Nacional, 1945, « A Lazare-Lévy, avec l'expression de mon admiration la plus sincère, 31 janvier 1946 » ; *Crepusculo sobre el Guadalquivir* [pour la main gauche seule], Salamanca, Edición de Trabajos y Días, 1947 : « Para el Maestro Lazare-Lévy, con todo afecto y admiración ».

<sup>777</sup> L'auteur du *Concierto d'Aranjuez* est effectivement né à Sagonte, que la République romaine avait placée sous protectorat : sa prise par les troupes d'Hannibal après huit mois d'un siège légendaire déclencha la 2<sup>e</sup> Guerre punique (218-202 av. J. C.). POLYBE, *Histoires* : livre III, chapitre IV et *passim*.

<sup>778</sup> Arch. LL, « Círculo de bellas artes de Valencia, Festival Joaquín Rodrigo : hommage à l'illustre compositeur, avec son concours personnel, celui du Maître José Manuel Izquierdo [7 février 1890 - 10 mai 1951], celui de l'orchestre de la ville de Valence, des éminents artistes Consuelo Rubio et Lazare-Lévy ». Dépourvu d'indication, ce dépliant ne permet pas de dater la manifestation, qui aura vraisemblablement eu lieu après la cérémonie madrilène, soit entre le dimanche 28 avril (jour le plus probable) et le jeudi 4 mai, jour du retour en France de Lazare-Lévy. Entamé en 1935 à la demande de Leopoldo Querol (condisciple de José Iturbi au conservatoire de Valence), le *Concierto heroico*, en quatre mouvements, fut terminé en 1943 et créé par son dédicataire au Théâtre Espagnol de Madrid, le 22 octobre, sous la direction d'Ernesto Halffter.

<sup>779</sup> Arch. LL : « Palacio de la música », mardi 25 avril 1950, 19 h, concert n° 36, 12<sup>e</sup> saison : « [...] Paderewski et Busoni le tenaient en la plus haute estime [...]. Lazare-Lévy, qui avait triomphé en Espagne dès les premières années du siècle, nous revient aujourd'hui dans la plénitude de sa gloire pour enchanter nos auditeurs de ses interprétations exemplaires ». Le régime franquiste ayant à la fois aboli l'autonomie politique de la Catalogne, établie sous la II<sup>e</sup> République, et interdit l'usage de sa langue, ce programme est rédigé en castillan. De 1920 à 1936, le Palau de la música catalana fut le lieu de résidence de l'orchestre de Pau Casals.

<sup>780</sup> *ABC* (Madrid), 3 mai 1950, p. 17-18 : « [...] Un grand pianiste vient de faire halte à Madrid et le concert de Lazare-Lévy a été la grande surprise de cette saison. Le maître, dont l'autorité en matière de transmission des secrets de la technique de clavier est indiscutable, conserve une maîtrise complète du jeu : son esprit est profond, son interprétation empreinte d'une humaine émotion [...] ». Inauguré par le roi Alphonse XII en 1875, en face du parc du Retiro, le Théâtre de la comédie avait été reconstruit en 1915 après avoir été dévasté par le feu.

<sup>781</sup> Concernant cette zone géographique, cf. notamment, pour la période 1906-1912 : *El Noroeste*, n° 3913, 4 janvier 1906, p. 1 ; *La Correspondencia de España* (Madrid), n° 17507, 17 janvier 1906, p. 1 ; *El Noroeste*, n° 5385, 16 août 1910, p. 1. *La Coruña moderna*, n° 47, 21 janvier 1906, p. 3 [avec portraits photographiques] ; *Heraldo Alavés* (Vitoria), n° 4389, 5 janvier 1912.

Le 10 mai, avenue Montaigne, Lazare-Lévy écoute Solomon dans un programme qui le touche et le réjouit sans doute, tant il est vrai qu'il aurait pu le concevoir et le défendre en personne : *Prélude et fugue* pour orgue de Bach, en la mineur, arrangé par Liszt, *Sonate* en do majeur op. 2 n° 3 de Beethoven, *Variations et fugue* de Brahms sur un thème de Haendel ; puis, en hommage à la France, *Voiles*, *L'Isle joyeuse* et *La Cathédrale engloutie* de Debussy – la *Méphisto-Valse* de Liszt, si apte à déclencher la tempête d'applaudissements finale, étant intégrée à l'ensemble imprimé, conformément à l'habitude de Lazare-Lévy, et non pas jetée par surprise, en *bis*, tel un vulgaire faire-valoir personnel<sup>782</sup>. La filiation entre les deux artistes est ici flagrante. Toute question de probabilité mise à part (le répertoire pianistique étant assez vaste pour prévenir ce genre de coïncidences), il est intéressant de constater que Solomon présente uniquement des œuvres que Lazare-Lévy a jouées sur scène, selon un ordre et une logique caractéristiques des programmes de son maître<sup>783</sup>. C'est bien sûr avec Lazare-Lévy qu'il avait travaillé les *Variations* de Brahms, qu'il est le premier au monde à avoir gravées au disque<sup>784</sup>. C'est enfin par le *Prélude et fugue* BWV 543 que le jeune Solomon avait ouvert le récital de ses débuts parisiens, salle des Agriculteurs, le 8 avril 1921<sup>785</sup>... exactement comme « M. Lazare-Lévy, Premier prix de piano du Conservatoire », l'avait fait en 1900 lors de sa première apparition en *solo*<sup>786</sup>.

Le 20 mai 1950, dix jours après le concert de Solomon aux Champs-Élysées, Alexandre Uninsky dîne en compagnie de son ancien professeur, dont il est très proche<sup>787</sup>. Diplômé la

<sup>782</sup> Archives du Théâtre des Champs-Élysées, 10 mai 1950. « Piano Steinway de la maison Hanlet ».

<sup>783</sup> Notre liste de ses concerts parisiens en atteste.

<sup>784</sup> Londres, 19 mai 1941, Studio 3, Abbey Road, Columbia CAX 8857-1, 8858-1, 8858-2, prd. Walter Legge, enregistrées à nouveau pour HMV les 7, 11, 23, 24 juillet et le 5 août 1942 : matrices 2 EA 9881-3, 9882-7, 9883-3, 9884-3, 9885-6 publiées sur l'album C 3001-3003.

<sup>785</sup> CRIMP (Bryan), *Solo, The Biography of Solomon* [1902-1988], APR Publications, Hexham, 1994, p. 126-129. *Le Figaro*, 2 avril 1921, p. 4.

<sup>786</sup> Nous citons le *Figaro* du 5 septembre, p. 3 : « Les concerts de l'Exposition universelle [au Champ de Mars]. [Aujourd'hui] à 4 heures, au 1<sup>er</sup> étage du pavillon des arts libéraux, de l'éducation, de l'enseignement et du matériel des arts, des sciences et des lettres [...] ». Complété par plusieurs œuvres de Chopin, Liszt, Diémer, Chabrier, ce récital forme curieusement la première prestation purement soliste de Lazare-Lévy, qui s'est pourtant produit de nombreuses fois depuis l'obtention de son prix. Dès la même année, il débute certes sous la baguette d'Edouard Colonne (le 15 décembre 1898, en même temps que Jacques Thibaud, avec la *Sérénade et Allegro Giocoso* op. 43 dans le cadre de la Matinée Mendelssohn des « jeudis de Colonne » au Nouveau-Théâtre de la rue Blanche). En 1900, le pianiste a en fait déjà joué dans tous les hauts-lieux de la musique parisienne : salle Erard, salle des Agriculteurs, salle Pleyel ainsi que dans divers salons ; jamais seul, cependant. Considéré par la presse comme son « premier récital », l'ambitieux programme qu'il donne le 3 mai 1900 dans la grande salle de la rue Rochechouart (voir plus bas) prévoit *in fine* la participation de son maître Louis Diémer et de son camarade le violoniste Stanley Moses (élève d'Eugène Ysaÿe, Premier prix en 1897, second violon du Quatuor que Jacques et Francis Thibaud forment alors avec l'altiste Henri Casadesus).

<sup>787</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « S. 20, Uninsky à dîner ». Les carnets conservés de Mme Lazare-Lévy prouvent l'ancienneté et la solidité de leurs relations, en ce qu'il permettent de suivre les emménagements successifs d'Uninsky depuis son arrivée dans la capitale jusqu'à son exil aux États-Unis : 11 rue Marguerite (1923, première installation familiale), 11 rue Juliette-Lamber, 176 boulevard Malesherbes (accession à l'autonomie financière), 727 Park avenue, New York, 6584 Aberdeen avenue, Dallas. Particulièrement

même année que son amie Monique Haas<sup>788</sup>, vainqueur du Concours Chopin en 1932 (qui le récompense également pour la meilleure interprétation des *Mazurkas*<sup>789</sup>), le virtuose a bouclé son premier tour du monde à 18 ans, déchaînant d'emblée des « torrents d'applaudissements » sur les cinq continents<sup>790</sup>. Sa popularité n'allait pas décroître<sup>791</sup>.

Né à Kiev, ce fils de réfugiés ayant fui la guerre civile russe, la famine, les pogroms<sup>792</sup>, a revêtu l'uniforme de son pays d'adoption en 1939. Sous l'Occupation, en février 1941, le jeune pianiste universellement fêté avait souhaité prendre une dernière leçon avec Lazare-Lévy<sup>793</sup>, que l'Etat Français avait renvoyé trois mois plus tôt de son poste au Conservatoire<sup>794</sup>. Lui-même risquait alors l'internement dans un camp<sup>795</sup>, or un « hasard » inconcevable, une

---

émouvante est la lettre de condoléances qu'Uninsky adressera à Marguerite Lazare-Lévy, le 4 octobre 1964 : « Chère amie, [...] La triste nouvelle m'a fait une peine *immense* [...]. J'ai perdu un ami, un ami sincère et un maître irremplaçable que j'ai respecté et aimé tant il a toujours été si généreux et patient avec moi. Je lui dois tellement ! [...] ».

<sup>788</sup> Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 490 : Conservatoire de Paris, Enseignement : Tableaux annuels des classes, 1926-1927.

<sup>789</sup> *L'Œuvre*, 16 avril 1932, p. 6 : « Un succès pour le Conservatoire de Paris : Le Prix du président de la République polonaise, qui récompense le grand Concours Chopin ayant lieu tous les cinq ans, vient d'être mérité par M. Alexandre Uninsky, jeune émigré russe qui fut élève du Conservatoire de Paris dans la classe de M. Lazare-Lévy. Cette attribution, toute à l'honneur de notre enseignement et de la technique française, ne manquera pas d'avoir un important retentissement dans le monde musical ».

<sup>790</sup> Dès 1928, Uninsky donne 60 concerts en Amérique du Sud, que suivent 25 prestations au Portugal et en Espagne (*Le Ménestrel*, 2 mars 1928, p. 100. *L'Univers israélite*, 2 novembre 1928, p. 16). En 1929, il est engagé pour une nouvelle tournée de « 83 concerts en Amérique du sud et dans les plus grandes villes d'Angleterre » (*L'Homme libre*, 10 décembre 1929). Au printemps 1931, il joue de nouveau au Brésil (Rio, São Paulo), en Uruguay (Montevideo), en Argentine (Buenos Aires), au Chili (Santiago, Valparaíso), au Pérou (Lima), en Colombie (Bogotá), au Venezuela (Caracas), à Cuba (La Havane) et à Mexico. La saison suivante, il débute, à 22 ans, à la Société des concerts du Conservatoire dans le 3<sup>e</sup> *Concerto* de Prokofiev (22 février 1932, dir. Philippe Gaubert). Sa victoire à Varsovie lui ouvre les salles des capitales européennes. Aux Indes néerlandaises, où il accoste après s'être produit en Inde et en Malaisie, le *Sumatra Post* lui consacre un portrait d'une page entière (8 décembre 1932). A 25 ans, Uninsky a été accompagné par Erich Kleiber, Willem Mengelberg, Pierre Monteux, Paul Paray, Dimitri Mitropoulos, Ernest Ansermet, Václav Talich.

<sup>791</sup> *Le Figaro*, 7 décembre 1930, p. 8 : « M. Alexander Uninsky, l'extraordinaire pianiste russe dont on a remarqué, la saison passée, l'étonnante virtuosité, se fera entendre à Paris à la grande salle Pleyel [...] ». *Le Ménestrel*, 28 octobre 1938, p. 236 : « La foule des jours fastes au Châtelet pour un programme romantique : Beethoven, Berlioz, Chopin et Liszt. Le soliste était le pianiste Alexandre Uninsky, qui suscite le délire ».

<sup>792</sup> Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 489 : Conservatoire de Paris, Enseignement : Tableaux annuels des classes, 1925-1926, « Uninsky, Alexander, Arnold, né à Kiev le 2 février 1910, fils d'Esther Schreibmann [née à Kiev, 10 mai 1885] et de Miron Uninsky [né à Kiev, le 23 avril 1882], apatride, admis le 20 novembre 1925 ». Les Uninsky émigrent en France en 1923. LÖWE (Heinz-Dietrich), « Pogroms in Russia », *Jewish Social Studies*, vol. 11, n° 1 (automne 2004), Indiana University Press, p. 16-24.

<sup>793</sup> Arch. LL, agenda de Lazare-Lévy 1940-1941 : « 10 février 1941, 18 h : Uninsky ».

<sup>794</sup> En application, comme nous l'avons écrit, de la loi n° 28 portant statut des juifs du 3 octobre 1940 : *Journal officiel de la République française*, 18 octobre 1940, p. 5323 ; *id.*, 30 novembre 1940, p. 5910 : « Avis de vacances d'emploi de professeur de piano », degré supérieur, Conservatoire national de musique et d'art dramatique ; Archives nationales, Beaux-Arts, F<sup>21</sup> 8093 / 1, vacances d'emploi, arrêté du 8 février 1941 « confiant la classe de M. Lazare-Lévy, à titre provisoire, à sa répétitrice Mme Gabrielle Giraud-Latarse » ; *Journal officiel de l'Etat Français*, 10 juin 1941, p. 2416 : « arrêté du 7 juin 1941 chargeant M. Marcel Ciampi, à titre temporaire, d'une classe supérieure de piano en remplacement de M. Lazare-Lévy ».

<sup>795</sup> La visite qu'Uninsky rend à Lazare-Lévy intervient après la proclamation de la loi n° 29 du 4 octobre 1940 sur « l'internement dans des camps spéciaux des ressortissants étrangers de race juive » (*Journal Officiel*, 18 octobre 1940, p. 5324). A Paris, leur première arrestation de masse est effectuée le 14 mai 1941, sur convocation de la police de Darlan, mais 40 000 « juifs étrangers ou apatrides » sont détenus en février 1941 dans les camps de Gurs, de Rivesaltes et des Milles.

sidérante homonymie allaient bientôt conduire un officier du tribunal civil à enquêter sur son cas pour le compte de la *Kreiskommandantur* d'Autun<sup>796</sup>. A cette date cependant, Uninsky, démobilisé, avait franchi les Pyrénées après avoir traversé de nombreux départements à bicyclette ou à pied<sup>797</sup>. Emprisonné par des troupes espagnoles dont il déjoua la surveillance, « le pianiste célèbre en Amérique du Sud<sup>798</sup> » réussit à embarquer pour l'Argentine, à Lisbonne, avec l'aide de la *Hebrew Immigrant Aid Society*. Le compositeur Manuel Ponce atteste sa présence au Théâtre national de Buenos Aires le 20 octobre 1941<sup>799</sup> en compagnie d'Andrés Segovia, Aaron Copland<sup>800</sup>, Erich Kleiber, Conchita Badía, Carlos López Buchardo, Lía Cimaglia et Witold Małcużyński dont le parcours lui est quelque peu comparable<sup>801</sup>. Réactivant

---

Après avoir échappé à la rafle du Vélodrome d'hiver, les parents d'Uninsky devaient être appréhendés par la milice, transférés à Drancy le 10 janvier 1943, déportés par le convoi n° 46 du 9 février, gazés deux jours plus tard dès leur arrivée à Auschwitz. Evsey Uninsky [Kiev, 5 novembre 1908], le frère aîné d'Alexandre, artiste-décorateur, survécut dans la clandestinité. Activement recherché par son cadet à la Libération, naturalisé français par le décret du 29 avril 1947, il s'est éteint à Dreux le 30 juin 1991. Anatoly, le plus jeune des frères Uninsky, a combattu dans un réseau de Résistance sous la fausse identité de Robert Yvan MARCEL : né à Kiev le 17 juillet 1919, Anatole-Robert Uninsky est mort le 22 décembre 1992 à Plouguernevel, dans les Côtes d'Armor. Mémorial de la Shoah, liste originale de déportation, n° 909 et 910, p. 57. KLARSFELD (Serge), *Le Calendrier de la persécution des juifs en France*, vol. 2 (septembre 1942 - août 1944), Paris, Fayard, 2001, p. 1355-1356. *Journal officiel de la République française*, 4 mai 1947, p. 4194 ; *idem*, 6 juin 2001, « arrêté du 13 février 2001 portant apposition de la mention *Mort en déportation* sur les actes et jugements déclaratifs de décès de Miron et Esther Uninsky », p. 8944. Yad Vashem, archives du Service européen de recherches (SER, 1940-1946), registre des personnes disparues, fiche signalétique n° 8421422, « Evsey Uninsky ». Service historique de la Défense (Vincennes), dossier de résistant GR 16 P 581059, « Anatole Uninsky ».

<sup>796</sup> Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 409 : Conservatoire national de musique, correspondance générale (1926-1941), Lettre de Jacques Gardien [1909-1994], « avoué-agréé, 1, rue Saint-Christophe, Autun (S. & L.), à l'administration du Conservatoire, 14, rue de Madrid, 20 octobre 1941 : [...] Est-il exact que le pianiste dénommé Marcus Uninsky – actuellement réfugié à Autun depuis bientôt depuis 18 mois – est 1<sup>er</sup> Prix de piano du Conservatoire ? Dans l'affirmative, il aurait eu son prix en quelle année ? [...] Je suis persuadé qu'il vous sera possible de me donner ce renseignement [...] ». Une petite main a rageusement inscrit sur la feuille : « Arnold Uninsky, 1<sup>er</sup> Prix de Po en 27 mais il n'y a pas de Marcus Uninsky ! ». Né à Sokolow, en Mazovie, le 24 mai 1911, marié le 8 mars 1932 à Wildersbach (Bas-Rhin), Markus Uninsky, humble pianiste sans lien de parenté avec son illustre homonyme, était alors employé à la sous-préfecture de Saône-et-Loire où on le soupçonnait à raison d'alimenter la Résistance locale en faux-papiers d'identité et de délivrer des laissez-passer permettant de franchir la ligne de démarcation toute proche. Arrêté par la Gestapo, reconnu comme juif polonais, déporté de Drancy par le convoi n° 36 du 23 septembre 1942, il périt à Auschwitz comme son frère Isaac, ingénieur, sa sœur (cousine ?) Louise, leurs parents Nisan et Sarah, née Scheer, tous arrêtés à Autun. Mémorial de la Shoah, liste originale de déportation, n° 50, p. 3. Voir également *Excelsior*, 4 juin 1934, p. 6 : « M. Marcus Uninsky, qu'il ne faut pas confondre avec son confrère du même nom, mais répondant au prénom d'Alexandre, semble avoir un naturel [...]. Avec de sérieuses qualités, il semble n'apparaître en public qu'avec nervosité [...]. Nul doute qu'avec du travail il ne se trouve tout à fait à l'aise pour mettre en évidence ses dons artistiques » ; *L'Ouest-Eclair*, 3 septembre 1935, p. 9 : « 16 h, relais de Lyon sur l'antenne Rennes-Bretagne. Récital de Marcus Uninsky, pianiste, avec Mme Goutagny, soprano. *Arabesque* de Schumann, *Scherzo* de Mendelssohn, air de l'*Enlèvement au sérail*, *Der Lindenbaum* (Schubert) ».

<sup>797</sup> Témoignage de son fils Philippe Uninsky, transmis à Michaël Waiblinger, reproduit dans : *Alexandre Uninsky, Inédits de la radiotélédiffusion française* (5 janvier 1959, 15 février 1962), 1 CD, Meloclassic, MC 1009, 2014.

<sup>798</sup> *Excelsior*, 7 décembre 1929, p. 4. *Le Figaro*, 10 décembre 1929, p. 7. *Comœdia*, 11 décembre 1929, p. 2.

<sup>799</sup> CORVERA (Jorge Barrón), « Manuel M. Ponce en Sudamérica (1941) », *Revista musical chilena*, vol. 66, n° 218 (décembre 2012), p. 70. Erigé en 1921, le Théâtre national est l'actuel Théâtre Cervantes.

<sup>800</sup> HESS (Carol A.), « Copland in Argentina : Pan Americanist, Politics, Folklore, and the Crisis in Modern Music », *Journal of the American Musicological Society* [UCLA], vol. 66, n° 1 (2013), p. 191-250.

<sup>801</sup> Né à Varsovie où il étudie le droit et la philosophie, mort à Majorque, Małcużyński (1914-1977) est formé dans sa ville natale par le disciple de Busoni, Józef Turczyński (qui siégeait au jury du Concours Chopin en 1932), puis à Paris par Isidore Philipp et Marguerite Long. Au concours de 1937, où il remporte le 3<sup>e</sup> prix derrière Yakov Zak



son réseau d'autrefois – celui des Concerts Daniel<sup>802</sup> – Uninsky programma douze récitals d'affilée dans le « petit Paris d'Amérique latine », puis il sillonna les contrées voisines au cours de l'année 1942. Immigrant seul à New York en janvier 1943<sup>803</sup>, il réalisa deux tournées intérieures d'une centaine de dates et contribua à l'effort de guerre français<sup>804</sup>, s'établissant finalement au Texas où il devait enseigner à partir de 1962<sup>805</sup>.

Considéré comme « l'un des meilleurs pianistes au monde<sup>806</sup> », Uninsky n'a fait sa rentrée à Paris qu'au printemps 1947, en jouant au bénéfice de l'Association nationale des familles de résistants et d'otages morts pour la France<sup>807</sup>. Sa fille y est née en 1948<sup>808</sup>. Il vient

---

et Rosa Tamarkina, Małcużyński rencontre sa future épouse, Colette Gaveau (1913-1987), pianiste héritière de la dynastie de facteurs d'instruments éponyme (lauréate du Concours Ysaÿe, à Bruxelles, en 1938). Il débute à Paris, aux Concerts-Pasdeloup, le 9 janvier 1940, sous la baguette d'Albert Wolff. Patriote catholique, Małcużyński s'engage dans l'armée polonaise : l'intervention de Paderewski lui vaut une affectation au service de propagande artistique. Parvenant à rejoindre Lisbonne après la défaite, il émigre en Argentine muni d'un visa délivré par le consulat brésilien, puis aux Etats-Unis où il débute à Carnegie Hall le 20 avril 1942 grâce à l'intervention de l'ambassadeur Jan Ciechanowski. DYBOWSKI (Stanisław), *Laureaci Konkursów Chopinowskich w Warszawie*, Varsovie, Selene, 2010, p. 102-108. DOWNES (Olin), « Małcużyński Wins Ovation at Recital », *The New York Times*, 20 octobre 1942. Archives nationales du Brésil, registros de imigração, cartões de imigração, caixa 245-TMP, maço 7, 1930-1970, fiche signalétique 004919564 : « Witold Małcużyński, Consulat général du Brésil à Lisbonne, 2 septembre 1940 ».

<sup>802</sup> Institution majeure de la vie musicale européenne, le bureau des *Conciertos Daniel* ou *Sociedad musical Daniel* (rebaptisée *Hispania clásica* en 1996) avait été fondé à Madrid en 1914 par l'impresario cubain Ernesto de Quesada López Chaves (1886-1972), qui en fit rapidement l'une des agences artistiques les plus efficaces et prospères jamais édifiées. Mû par un flair indéniable, que confortaient ses capacités de gestionnaire, Quesada la dota notamment, en mars 1922, d'une *Asociación* destinée à promouvoir la *cultura musical* qu'il répliqua dans toutes les provinces du pays en y ouvrant 51 succursales (18 rien qu'en Andalousie), ainsi qu'en Amérique latine où il avait lui-même accompagné Arthur Rubinstein dès 1917, de Cádiz à Valparaíso. LOPEZ MARINAS (Juan Manuel), « La Asociación de cultura musical », *Papeles del festival de música española de Cadiz*, n° 4 (2009), Grenade, Centro de documentación musical de Andalucía, Junta de Andalucía, p. 291-292. ROJAS (Javier Pérez), *Cartagena (1874-1936), transformación urbana y arquitectura*, Murcie, editora regional de Murcia, 1993, p. 48.

<sup>803</sup> U. S. NATIONAL ARCHIVES AND RECORDS ADMINISTRATION (NARA), *Statistical Manifests of Alien Arrivals by Airplane at San Antonio, Texas, 1944-1952*, microfilm M 1973, 1844 / 1852, 22 février 1947. Décrit comme « Hebrew and stateless » par le poste d'immigration d'Ellis Island, Uninsky est « entré sur le territoire américain par le port de New York le 2 janvier 1943 ». Il honore son premier engagement en Amérique du Nord à Carnegie Hall, le 9 février, dans un programme Bach-Busoni (BWV 564), Scarlatti, Liszt (*Sonate en si mineur*), Chopin, Debussy, Ravel et Stravinsky, son talent lui ayant permis de signer un contrat avec la puissante *National Concert and Artists Corporation*. Le 29 mars, afin d'asseoir sa réputation, il n'hésite d'ailleurs pas à concurrencer encore plus avant Vladimir Horowitz dans son répertoire de prédilection : Mozart, Schumann (*Novelette*), Moussorgski (*Tableaux d'une exposition*), Chopin (explicitement joué en hommage à Rachmaninov, mort la veille), Debussy, Prokofiev (*Toccatà op. 11*). Voir *Comœdia*, 17 juin 1933, p. 2 : « Deux grands pianistes russes à Paris : Vladimir Horowitz et Alexandre Uninsky ».

<sup>804</sup> Voir *France-Amérique*, 20 octobre 1946, p. 20, qui dresse un bilan de l'*American Relief for* et de l'*American Aid to France*.

<sup>805</sup> A la *Southern Methodist University*. Entre 1955 et 1962, Uninsky fut professeur au conservatoire de Toronto.

<sup>806</sup> *Gavroche*, 24 avril 1947, p. 8. Pour une appréciation détaillée du jeu d'Uninsky, se reporter par exemple à THOMPSON (Virgil), *Music Chronicles (1940-1954), The Art of Judging Music and Other Writings*, New York, The Library of America, 2014, compte-rendu du récital de Carnegie Hall du 17 janvier 1945. SCHMID (Hans Ulrich), *Everywhere But on the Stage : Memoirs of an Impresario*, Berlin, Becker-Schmid, 2019, p. 43 : « One of the legendary international pianists to appear on the German stage, Uninsky displayed his art in the *Beethoven-Saal* [Hanovre], giving a performance of monumental quality that the German audiences were not accustomed to hearing ».

<sup>807</sup> *Combat*, 25 mars 1947, p. 2 : « Samedi 29 mars, Théâtre des Champs-Élysées, sonates de Beethoven et de Prokofiev, œuvres de Chopin, Debussy, Ravel ».

<sup>808</sup> Eliane Uninsky (Paris, 6 novembre 1948 - Haverford, Pennsylvanie, 10 octobre 2006), médecin, violoniste, née de Lucie H. Byszkowicz (1919-2012).

de donner un récital à Carnegie Hall, en décembre<sup>809</sup>, et participera en juillet au festival des *Nuits musicales*<sup>810</sup>. Il est surtout prévu qu'il croise Lazare-Lévy à Tel-Aviv pendant la saison prochaine, puisqu'il doit se produire à plusieurs reprises dans la même salle que son maître, en novembre 1951<sup>811</sup>.

En définitive, ce dernier se consacre essentiellement à ses élèves. Quand Harold Bauer (le dédicataire de l'*Ondine* de Ravel), qu'il apprécie depuis près d'un demi-siècle<sup>812</sup>, lui rend visite le 24 mai 1950<sup>813</sup>, Lazare-Lévy l'entretient en priorité de Lukas Foss, qu'il lui a fait connaître. Boursier depuis 1943 de la fondation MacDowell<sup>814</sup>, le jeune homme d'origine berlinoise, né Wolfgang Lukas Fuchs, a achevé ses études de piano, de flûte, d'harmonie et d'orchestration – entamées à Paris auprès de Lazare-Lévy, Marcel Moyse, Noël Gallon, Felix Wolfes – au *Curtis Institute* de Philadelphie où il s'est particulièrement adonné au clavier, à la direction d'orchestre et à la composition. Il a certes suivi le séminaire de Paul Hindemith à l'université de Yale. Son catalogue d'œuvres, même, est devenu conséquent. Mais pour l'instant, celui qui est toujours l'assistant de Serge Koussevitsky au centre musical du Berkshire (aujourd'hui nommé Tanglewood) qui héberge l'orchestre de Boston pendant la saison d'été, n'a pas encore tout à fait réussi à conquérir son indépendance. Lazare-Lévy l'avait justement muni d'une recommandation pour qu'il consulte Bauer à la *Manhattan* (alors *Neighborhood School of Music* dès son arrivée aux Etats-Unis<sup>815</sup>). Ce dernier ayant consigné ses impressions avec un retard compréhensible – mais un scrupule qui l'honore – dans l'une des rares lettres destinées à Lazare-Lévy qui ait subsisté, nous en citerons un large extrait :

Manhattan School of Music  
238 East 105<sup>th</sup> Street, New York

---

<sup>809</sup> *Carnegie Hall Concert Archives*, 19 décembre 1949, programme Chopin-Debussy. Entre le 1943 et 1953, Uninsky paraît neuf fois dans la célèbre salle new yorkaise. Organisée avec la collaboration de l'Orchestre philharmonique de New York (dir. Dimitri Mitropoulos) et de trente-cinq interprètes, la soirée du 19 octobre 1953 célèbre le centenaire de la maison Steinway. Aux côtés de neuf confrères (dont Robert Casadesus, Abram Chasins, Carl Friedberg, Jan Smeterlin, Leonid Hambro...), Uninsky joue l'arrangement que Morton Gould a réalisé pour « de nombreux pianistes et orchestre » du *Stars and Stripes forever* de John Philip Sousa.

<sup>810</sup> *The New York Times*, 20 décembre 1949, p. 37. *Ce Soir*, 27 juillet 1950, p. 2.

<sup>811</sup> Dans la salle Ohel Shem, il programme plusieurs récitals et joue avec l'Orchestre philharmonique d'Israël (dir. Karl Rankl, 15 novembre 1951). Alexandre Uninsky donna son dernier concert le 19 octobre 1972, en interprétant le *1<sup>er</sup> Concerto* de Tchaïkovski avec l'Orchestre national du Costa Rica pour célébrer le 75<sup>e</sup> anniversaire du Théâtre de San José. Atteint d'une forme agressive de polyarthrite rhumatoïde, il se suicida deux mois plus tard, le 19 décembre 1972, à l'âge de 62 ans (*The New York Times*, 21 décembre 1972, p. 38).

<sup>812</sup> *Le Figaro*, 24 décembre 1902, p. 2.

<sup>813</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy.

<sup>814</sup> FALCONER-SALKELD (Bridget), *The MacDowell Colony : A Musical History of America's Premier Artists' Community*, Metuchen [N. J.], Scarecrow Press, 2005.

<sup>815</sup> Wolfgang Lukas Jeremias Fuchs a gagné l'Amérique avec son frère Ulrich et ses parents au bord du *S. S. Queen Mary*, parti de Cherbourg le 15 septembre 1937 : NATIONAL ARCHIVES AND RECORDS ADMINISTRATION, Passenger and crew lists of vessels arriving at New York (1897-1942), series T 715, vol. 13017-13018, roll 6047.

St James, Long Island, 28 août 1949

« Mon cher Lazare,

Voici deux fois depuis quelque temps que vous m'avez fait connaître des jeunes musiciens doués d'une façon tout à fait exceptionnelle : je les ai accueillis avec plaisir, avec admiration pour les conseils dont ils avaient si bien profité chez vous [...]. Lukas Foss s'est présenté chez moi à la veille de mon départ pour un long voyage. Je me suis rendu compte immédiatement de son immense talent et je n'ai pas besoin de vous informer que depuis ce temps, il s'est fait reconnaître comme un des compositeurs les plus puissants et originaux de notre époque. Je suis persuadé qu'il fera une carrière magnifique aux Etats-Unis. Etant très pressé au moment de partir, j'ai pu seulement demander à mon feu ami Carl Engel<sup>816</sup>, alors directeur de la maison Schirmer, de le faire venir chez lui. Je crois que cette rencontre a eu des suites heureuses, car Engel, frappé par le génie de ce jeune homme, a organisé une grande réception dans les salons de la maison Schirmer, où tous les musiciens de New York étaient convoqués pour faire sa connaissance et pour entendre sa musique. Il se peut que son entrée dans notre monde musical date de ce jour là, bien que de toute façon il aurait fait son chemin [...]»<sup>817</sup>.

A l'automne 1950, Lukas Foss est reçu à l'Académie américaine de Rome, où il séjournera deux ans grâce à la bourse Fulbright que lui a octroyée le Département d'Etat sur critères de mérite<sup>818</sup>. En Italie, Foss n'écrira que deux œuvres, qu'il qualifia lui-même de « néo-classiques » : son 2<sup>e</sup> *Concerto* pour piano, ouvertement façonné sur le modèle du *Concerto* en mi bémol de Beethoven, et la *Parabole de la mort* pour récitant, chœur, ténor *solo* et orchestre qui s'appuie sur des poèmes de Rainer Maria Rilke traduits par l'auteur<sup>819</sup>. Le 7 septembre, « sur le chemin qui le mène au Janicule », le compositeur fait escale en France pour aller saluer Lazare-Lévy qu'il n'a pas revu depuis treize ans<sup>820</sup>. Cette entrevue n'est documentée par aucune trace écrite<sup>821</sup>, mais lorsque Lukas Foss, en janvier 1953, fut appelé à reprendre la chaire de

---

<sup>816</sup> Né à Paris en 1883, formé à l'université allemande de Strasbourg, l'éditeur Car Engel, également directeur du département de musique de la Bibliothèque du Congrès et rédacteur en chef du *Musical Quarterly*, est mort à New York le 6 mai 1944. Harold Bauer (1873-1951) a rédigé sa notice nécrologique dans *The Musical Quarterly*, n° 30 (1944), p. 249-254 : « Carl Engel 21 July 1883 - 6 May 1944 ».

<sup>817</sup> Arch. LL. Bauer écrit en français. L'autre élève « exceptionnellement douée » dont il fait mention est Fania Chapiro (Surabaya, 1926 - Hilversum, 1994), entrée dans la classe de Lazare-Lévy le 17 novembre 1937 sur le conseil de Benno Moiseiwitsch. KRILL (Margaret), « Chapiro, Fania », *Digitale Vrouwenlexicon van Nederland*, Amsterdam, Huygens Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, 2016.

<sup>818</sup> TRYTHALL (Richard), « A History of the Rome Prize in Music Composition, 1947-2006 », dans Martin BRODY, éd., *Music and Musical Composition at the American Academy in Rome*, Rochester [N. Y.], University of Rochester Press, 2014, p. 53-55, 83.

<sup>819</sup> TRYTHALL (Richard), « A History of the Rome Prize in Music Composition, 1947-2006 », *op. cit.*, p. 263.

<sup>820</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « jeudi 7, Lukas Foss à dîner ».

<sup>821</sup> La correspondance, les manuscrits, les archives de Lukas Foss ont été détruits lors de l'incendie qui ravagea toute la colline de Brentwood, à Santa Monica, en novembre 1961. SPALEK (John M.), HAWRYLCHAK (Sandra H.),

composition musicale de l'université de Californie dont Arnold Schoenberg avait été le seul titulaire, il expédia aussitôt une partition de sa *Parabole* à Paris<sup>822</sup>. Le conducteur était orné de la dédicace suivante : « *A mon grand Maître et ami Monsieur Lazare-Lévy, en l'espoir que ces notes de son élève dévoué et reconnaissant lui feront plaisir. Lukas Foss (Los Angeles), janvier 5, 1953*<sup>823</sup> ».

A la rentrée 1950, la classe de Lazare-Lévy au Conservatoire national de musique et d'art dramatique compte dix-sept étudiants<sup>824</sup> bientôt appelés à se faire un nom dans le métier : sur l'estrade, lors des concours internationaux, en divers lieux d'enseignement, au disque ou à l'Opéra de Paris<sup>825</sup>. Trois sont étrangers : Emmy Behar, native de Sofia<sup>826</sup> ; Varda Nishry, de Tel-Aviv, et Kiyoko Tanaka (1932-1996), de Tokyo, qui est la première élève nipponne du maître depuis 1937. Sa présence est un marqueur fort. A l'évidence, la jeune femme formée par Leonid Kreutzer et Kazuko Yasukawa, Premier prix du concours *Mainichi* en 1949, a été envoyée en Europe dans le cadre de l'initiative diplomatico-artistique qui sous-tend le périple au Japon de Lazare-Lévy, mais qu'elle devance, et dont elle atteste une sorte de réciprocité<sup>827</sup>. Il va toutefois sans dire qu'elle n'a bénéficié d'aucun passe-droit, s'étant soumise comme ses camarades aux épreuves redoutées, si sélectives, du concours d'entrée. Maintenant lancées dans

---

*A Guide to the Archival Materials of the German-Speaking Emigration to the U. S. A. after 1933*, K. G. Saur Verlag, Berne, Munich, 1997, p. 52.

<sup>822</sup> Foss était entré en fonction quatre jours plus tôt. Cf. *University Bulletin : A Weekly Bulletin for the Staff of the University of California at Berkeley, Los Angeles, Riverside, La Jolla, Davis, San Francisco, Santa Barbara College, Mount Hamilton*, vol. 1 (juillet 1952 - juin 1953), p. 98 : « Appointments : Lukas Foss, lecturer in Music, effective January 1, 1953 ».

<sup>823</sup> En français dans le texte. Arch. LL. FOSS (Lukas), *A Parable of Death (Ein Marchen vom Tod)*, « For narrator, chorus, tenor solo, and orchestra, based on a story and poems of Rainer Maria Rilke », Louisville Philharmonic Society, 1952.

<sup>824</sup> Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 515 : Conservatoire de Paris, Enseignement : Tableaux annuels des classes, 1950-1951.

<sup>825</sup> Il s'agit de la génération des André Millecam, Colette Zérah (professeur à l'*Internationales Musikinstitut* de Darmstadt), Paul Aiache (futur disciple d'Arturo Benedetti Michelangeli), Robert Gardel, Aline Demierre-Baruchet, Danièle Dechenne (lauréate des concours Busoni et Viotti, fondatrice du trio *Guarneri*, 1<sup>er</sup> Prix de sonate au Concours international d'exécution de Genève, 1959 ; professeur au Conservatoire d'Amsterdam), Alain Bernheim (Médaille d'argent ex-æquo avec Vladimir Ashkenazy au Concours de Bucarest, 1953), Evelyne Ursat (3<sup>e</sup> Prix au Concours de l'ARD de Munich, 1960 ; Prix spécial de l'Union des compositeurs de l'U.R.S.S. au Concours Tchaïkovski, 1962), Rita Bouboulidi... Pietro Delfo-Galli (1929-2012) fut le pianiste de l'Opéra-Garnier pendant plusieurs décennies.

<sup>826</sup> Premier prix, à 17 ans, du concours international du Printemps de Prague en 1948.

<sup>827</sup> Le *Mainichi Shimbun* du 13 octobre 1950 (cf. *infra*) révèle en fait que la jeune pianiste est boursière de son gouvernement, ce qui nous conforte dans l'hypothèse, impossible à vérifier en l'absence des sources diplomatiques japonaises, que la tournée de Lazare-Lévy procède bien d'une relation bilatérale. YAMADA (Shoko), *Japonská klavíristka Kiyoko Tanaka*, mémoire de fin d'études, Janáčkova akademie múzických umění, Fakulta hudební [faculté de musicologie, département des études de clavier], Brno, 2018, p. 19-21. Cette brève mise au point rédigée en tchèque sous la direction d'Alice Rajnochová (48 p.) – probablement la publication la plus étonnante dont nous ayons pris connaissance au cours de notre recherche – se fonde en partie sur une biographie non traduite parue en 2005, à Tokyo (éditions Shopan), sous la plume de Yukiko HAGIYA.

la carrière, France Clidat<sup>828</sup> et Nadia Nova<sup>829</sup> ont obtenu leur premier prix en juillet<sup>830</sup>. André Tchaïkowsky (Andrzej Czajkowski alors) est rentré en Pologne pour terminer ses études à Sopot et à Varsovie<sup>831</sup>. La répétitrice de Lazare-Lévy, Marcelle Fossier-Brillot<sup>832</sup>, se chargera de conduire la classe en l'absence de son guide.

Dépêché à Tokyo en qualité d'ambassadeur culturel, Lazare-Lévy s'apprête ainsi à jouer, à enseigner, à se prodiguer *exclusivement* au nom de la République française dont il sera le premier envoyé officiel au Japon. Au moment que d'embarquer, cette conscience élevée de son devoir appuie sans doute, dans l'esprit du concertiste, une pensée neuve, irréaliste et troublante. Depuis quelques mois, Lazare-Lévy sait en effet qu'il ne transmettra pas son patronyme autrement que par l'action – ce patronyme qui s'est imposé dans la presse et le monde musical, depuis sa prime enfance<sup>833</sup>, sous l'apparence d'une construction singulière qui

---

<sup>828</sup> Lauréate du Prix de l'Académie Franz-Liszt de Budapest, en 1956, France Clidat (1932-2012) a enregistré l'œuvre intégral du compositeur en première mondiale.

<sup>829</sup> Née à Paris de parents russes, Nadine Sapounoff dite « Nadia Nova » (1929-2016) est parfois connue sous son nom marital de Nadia Gedda, la pianiste ayant épousé l'illustre ténor Nicolaï Gedda en 1953.

<sup>830</sup> DUMESNIL (René), *Le Monde*, 10 juillet 1950, p. 8 : « Concours interminable et inhumain : soixante-six candidats, dont 43 femmes les trois premiers jours et 23 hommes pour le quatrième, car il ne fallut pas moins de quatre jours [3, 4, 5, 7 juillet] pour entendre 43 fois les *Kreisleriana*, la *Barcarolle* en ré bémol de Roger-Ducasse et la première *Étude* du deuxième cahier de Paganini-Liszt, 23 fois *Mazéppe* de Liszt, et *Prélude et fugue* en ut n° 1 et 2 de Roger-Ducasse. Quatre jours torrides dans une atmosphère d'étéve... ».

<sup>831</sup> FERRÉ (David A.), « Years of Training », *The Other Tchaikowsky, A Biographical Sketch of André*, Seattle, Chewelah, 2008, p. 50-60. Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 510-511 : Conservatoire de Paris, Enseignement : Tableaux annuels des classes, 1948-1950. Survivant du ghetto de Varsovie (sa mère est assassinée à Treblinka), caché par sa grand-mère, André Tchaïkowsky (1935-1982), né Robert Andrzej Krauthammer, fut arrêté pendant l'insurrection de 1944 et déporté au camp de Pruszkow, à l'âge de neuf ans. Admis le 19 octobre 1948 au Conservatoire de Paris, en classe préparatoire, il suit exceptionnellement le programme d'études du degré supérieur de Lazare-Lévy sur l'insistance de ce dernier, tout en passant les examens réservés au niveau inférieur. Tchaïkowsky pose ainsi sans y être autorisé sur la photographie de classe de l'année 1948-1949. En remerciement, il dédie une (très beethovénienne) sonate en do dièse mineur « au Professeur Lazare-Lévy », dotée d'un air, de 27 variations et d'une *Grande fugue* conclusive à quatre voix. Il remporte une première médaille en piano et en solfège à l'issue des examens du 14 juin 1950, peu avant un retour en Pologne motivé par des raisons personnelles. Lauréat du Concours Chopin (1955) et du Concours Reine-Elisabeth de Bruxelles (1956), compositeur prolifique, Tchaïkowsky mène une grande carrière et lègue une discographie importante.

<sup>832</sup> Né en 1901, entrée en 1918 dans la classe d'Alfred Cortot, Marcelle Brillot, Premier prix de Lazare-Lévy en 1921, était la mère du médiéviste Robert Fossier (1927-2012), professeur à l'université Panthéon-Sorbonne. *Le Ménestrel*, 8 juillet 1921, p. 285, « Palmarès de la classe Lazare-Lévy-Cortot ».

<sup>833</sup> Aussi tôt qu'en 1895 (Lazare-Lévy entre au Conservatoire le 5 novembre 1894) – seul manque encore l'emploi généralisé du trait d'union dans la graphie de son nom. *Le Ménestrel*, 27 janvier 1895, p. 32 : « Lundi dernier, à la salle Erard, intéressante audition des élèves de la classe de M. Louis Diémer au Conservatoire. Bien curieux, toutes ces petites bonnes gens déjà si d'aplomb sur leurs doigts et qui, pour la plupart, procèdent de façon si manifeste des manières de leur maître. Ils pouvaient choisir vraiment un plus mauvais modèle. Il y a parmi eux certainement la promesse de plusieurs artistes véritables. Citons notamment les jeunes Cortot, Aubert, Laparra, Canuto Berea [...], Roussel, Estyle [...] et le petit Lazare Lévy, un bambin de dix ans dont les pieds ne peuvent arriver aux pédales, et qui est déjà éblouissant. Il serait injuste d'oublier MM. Grovlez, Gallon, Bernadel ». *Le Gaulois*, 23 juillet 1895, p. 2 : « Parmi les élèves hommes récompensés au concours de piano, on remarquera le nom de M. Lazare Lévy, élève de M. Diémer, qui a obtenu un premier accessit. Cet accessit a semblé bien peu de chose, en raison de la virtuosité, de l'habileté, du style qu'avait déployé ce jeune artiste, à peine âgé de treize ans, qui avait étonné tout le monde. Figurez-vous un bambin, paraissant tout au plus sept à huit ans, qui était obligé de se dresser sur ses petites jambes pour pouvoir lire le morceau à première vue, non pas seulement parce qu'il est myope, mais parce que sa petite taille ne lui permettait

interroge encore quelquefois aujourd'hui... Sur les affiches et sur la scène, d'emblée, ce ne fut pourtant pour lui ni « Lazare » ni « Lévy » ; ni le prénom seul, qui prévalut chez Solomon<sup>834</sup>, autre enfant prodige, ni le seul nom, qu'un Inghelbrecht se choisit<sup>835</sup>, mais bien « Lazare-Lévy », le prénom *indissociable* du nom, uni à lui d'un trait comme l'on écrit Roland-Manuel, Carol-Bérard, Roger-Ducasse, Rhené-Bâton, au grand dam de l'officier d'état-civil – Lazare étant l'unique prénom que le pianiste possède ; Lévy, ce nom que lui transmet son père, un optant originaire de Freymin<sup>836</sup>, qui, refusant d'abdiquer la nationalité française après l'annexion de sa Moselle natale à l'empire wilhelminien, avait préféré se déraciner à Bruxelles plutôt que d'embrasser par la force celle du *Reichskanzler des Deutschen Reiches*<sup>837</sup>.

Or le 19 janvier 1950, sur le rapport du garde des Sceaux René Mayer, et après avoir entendu la juridiction suprême de l'ordre administratif de la Nation, le président du Conseil Georges Bidault a décrété que le fils survivant de Lazare-Lévy, « Léon Lazare », ainsi que ses propres fils « Olivier Lazare » et « Dominique Lazare », seraient « désormais autorisés à substituer à leur nom patronymique final de Lévy celui de Lurcel afin de *s'appeler légalement à l'avenir* Lurcel au lieu de Lévy<sup>838</sup> ». Le capitaine Léon Lazare-Lévy (Jérôme Teyssere dans

---

pas, de son tabouret, d'arriver jusqu'au pupitre. Il a joué en véritable petit prodige, et si on ne lui a pas tout de suite donné un premier prix, c'est en raison de son extrême jeunesse ».

<sup>834</sup> Pour l'administration, Solomon Cutner, né le 6 août 1902 de Rose Piser, native d'Allemagne, et de Harris Kutner [*sic*], car il était issu de la communauté juive polonaise de Kutno.

<sup>835</sup> En dépit de l'inclination actuelle qui tend à lui rendre ses « prénoms honnis », le chef d'orchestre (1880-1965), ami et interprète privilégié de Debussy, n'a jamais fait usage du « Désiré-Emile » figurant sur son acte de naissance. Ses œuvres, ses ouvrages, ses mémoires sont signés de ses seules initiales.

<sup>836</sup> Si l'on se fonde sur l'acte de naissance de Lazare-Lévy, que confirme le recensement bruxellois de 1876, celui-ci se serait prénommé Joseph, « né à Freming [*sic*], le 28 février 1836 ». Les archives de Moselle attestent qu'il se nommait en réalité « Lévy, Jacob » : révélation passionnante qui ne saurait trahir autre chose, chez un lévite, qu'un changement d'identité conscient. Personnage majeur de la bible hébraïque, Joseph, fils de Jacob-Israël, relie l'épopée des Patriarches, en terre de Canaan, à celle du peuple juif naissant. Il est celui par lequel s'accomplit la prophétie divine de la descente en Egypte, préfiguration de l'exil, de la dispersion, puis de la Délivrance finale (*Genèse*, 15, 13-14 : « L'Éternel dit à Abram : Sache-le bien, ta postérité séjournera sur une terre étrangère, où elle sera asservie et opprimée durant 400 ans »). Archives de la ville de Bruxelles, registres de la population, état-civil, acte de naissance de « Lévy, Lazare », n° 337 (1882) ; *id.*, recensement de 1876, quartier de la Bourse, boulevard Anspach, n° 95, « habitant : Joseph Lévy, né à Freming le 28 février 1836 ». Archives de l'état-civil de Freymin-Merlebach, tables décennales (1792-1952), 9 NUM / 8 E 243, naissances : « Lévy, Jacob, 28 février 1836, a souscrit le 27 mai 1872 à l'option pour la France prévue par le Traité de Francfort ».

<sup>837</sup> Cf. les dispositions prévues par l'article 2 du Traité de Francfort (10 mai 1871) : « Les sujets français, originaires des territoires cédés [*sic*], domiciliés actuellement sur ce territoire, qui entendront conserver la nationalité française, jouiront, jusqu'au 1<sup>er</sup> octobre 1872, et moyennant une déclaration préalable faite à l'autorité compétente, de la faculté de transporter leur domicile en France et de s'y fixer etc. » : Affaires étrangères, *Conférence de Francfort, protocoles et convention additionnelle du 11 décembre 1871*, Paris, Imprimerie Nationale, 1872.

<sup>838</sup> *Journal officiel de la République française*, 2 février 1950, ministère de la Justice, décret du 19 janvier 1950 portant substitution et addition de nom, p. 1192-1193. Forgé avec soin, le patronyme « Lurcel » conserve l'initiale de Lévy auquel il agglutine le nom d'un village, conformément à un usage dont témoigne l'anthroponymie communautaire : à Urcel, dans l'Aisne, la famille de Marguerite Lazare-Lévy (elle-même originaire de Laon) possédait une maison qui fut détruite pendant la bataille du Chemin de dames.

la Résistance<sup>839</sup>), qui souhaitait la voir aboutir, avait certes déclenché la procédure en saisissant lui-même la direction des affaires civiles et du Sceau à la Libération<sup>840</sup>. Rendue néanmoins dans un contexte inédit, cette décision ministérielle mérite qu'on y consacre un instant. En vertu dudit acte exécutoire « portant substitution ou addition de nom », tel autre Lévy, comme l'indique la même page 1193 du *Journal officiel*, se change pour toujours en *Lautier* ; tel autre en *Buhler* ; tel encore, de Bordeaux, se nommera *Ranville* ; tel autre enfin, *Dennys*. Funeste victoire du Gouvernement de Vichy : en raison d'une défiance similaire, c'est-à-dire sous l'effet de la même crainte, née des traumatismes communs, « les sieurs Abramovitch, Bloch, Essel, Israël, Katz, Leibovici, Rosenbaum, Roseblatt, Salomon, Shkopek, Weill, Zarachovitch », Français de France<sup>841</sup>, des rescapés vu leur âge – tous se dissolvent à leur tour, avec leurs enfants mineurs, en devenant ainsi légalement des Aumont, des Boque, des Bailleul et des Caste, des Sopèque, des Franck, des Rosier, des Vailet, des Lébovic ou des Roux<sup>842</sup>. Il n'appartient plus qu'aux « impétrants de se pourvoir devant les tribunaux pour faire opérer sur les registres de l'état-civil le changement résultant du présent décret dans les conditions prévues par la loi du 11 germinal an XI<sup>843</sup>, en justifiant qu'aucune opposition n'a été formée devant le Conseil d'Etat ».

En octobre 1950, Lazare-Lévy est donc, des hommes de sa lignée, l'ultime détenteur du nom que son talent a contribué à forger, du nom qu'il espérait léguer. Cette forme a vécu : elle a péri à Auschwitz en même temps qu'y a été assassiné son fils cadet<sup>844</sup>. On aurait tort de

<sup>839</sup> Service historique de Défense (Vincennes), « Etat signalétique et des services de LURCEL [LAZARE-LEVY], Léon, né à Neuilly-sur-Seine le 8 octobre 1907 : capitaine d'administration du Service de santé des armées par ordonnance n° 45-1970 du 1<sup>er</sup> septembre 1945, mobilisé du 17 septembre au 15 juin 1940, démobilisé le 7 août 1940 dans la 16<sup>e</sup> région militaire de Montpellier. Capitaine des F.F.I engagé au plateau des Glières. A pris part à la campagne pour la libération de Paris (Saint-Cloud) en août 1944. Rappelé en activité sur sa demande en décembre 1944 (D. S. S. du ministère de la Guerre), démobilisé le 9 mai 1945 [...]. [Certifié à] Paris, [le] 24 février 1956, [signé :] médecin-général Lieux, directeur du Service de santé de la 1<sup>re</sup> région ».

<sup>840</sup> « Demande de changement de nom », *Journal officiel de la République française*, 11 mai 1945, p. 2684.

<sup>841</sup> *Journal officiel de la République française*, 2 février 1950, p. 1193 : à l'exception d'Idel Leibovici, natif de Brăila (Roumanie), ces messieurs sont nés à Lille, Paris, Neuilly-sur-Seine, Viroflay, Constantine et Bordeaux.

<sup>842</sup> Sur les vingt-huit demandes de changements de nom patronymique que contient le décret du 19 janvier, deux seulement ont été déposées en raison d'une consonance péjorative (« Bourreau », « Putin »). On ne relève d'autre part que deux cas d'addition liés à des questions de succession.

<sup>843</sup> Loi n° 2614 relative aux prénoms et changements de noms du 11 Germinal an XI (1<sup>er</sup> avril 1803), titre II, « Des changements de noms », art. VI-VIII.

<sup>844</sup> C'est bien sous cette identité que le jeune homme a été déporté : Mémorial de la Shoah, liste originale de déportation du convoi n° 71 du 13 avril 1944 (Drancy) : « n° 726, Philippe LAZARE-LEVY, matricule 17 696, né le 6 octobre 1918, étudiant en médecine » ; *id.* Murs des Noms, dalle n° 23, colonne n° 8, rangée n° 2 : « Philippe LAZARE-LEVY ». *Journal officiel de la République française*, n° 296, 21 décembre 1995, « arrêté du 18 septembre portant apposition de la mention *Mort en déportation* sur l'acte de décès de Philippe LAZARE-LEVY, né le 6 octobre 1918 à Neuilly-sur-Seine (Seine), mort en déportation à Auschwitz (Pologne) le 18 avril 1944 et non le 13 avril 1944 à Drancy (Seine) », p. 18496.

Francis Poulenc est donc loin de la vérité (y compris au plan pianistique), lorsqu'il écrit le 30 décembre 1945 au producteur Edward Lockspeiser : « Aujourd'hui je voudrais vous recommander le pianiste français Lazare-Lévy qui vient pour Tony Mayer [l'attaché culturel de l'ambassade de France se chargeait d'organiser les tournées

négliger la puissance du symbole, l'immensité du fait, ou d'estimer que ce paragraphe forme une digression incongrue. Ce que la tournée au Japon de Lazare-Lévy s'apprêtait à révéler, dans l'existence et la carrière d'un artiste rompu à se produire sous les auspices ou à l'initiative des institutions de son pays, est bel et bien une personnalisation aiguë, soudaine, très sensible des enjeux. Comme jamais auparavant dans son parcours professionnel, le pianiste et pédagogue français, bien que missionné par le Quai d'Orsay, allait être entendu, acclamé, suivi, admiré (il n'est que de lire la presse qui lui fut consacrée) précisément parce qu'il était « Lazare-Lévy ». Sa seule signature manuscrite, par exemple, devait être reproduite à des milliers d'exemplaires, en noir ou en lettres d'or, à la façon d'un gage, d'un label, sur des devantures de théâtre, des placards municipaux, des programmes de concerts, des pochettes de disques (quand elle ne fut pas directement gravée dans la cire des 78 tours), des bulletins académiques, des tirages photo, des drapeaux tricolores, des fanions, des banderoles, sur un *kakemono* géant à l'université de Nagoya et jusqu'au sein du magazine de bord de la compagnie d'aviation nationale.

---

des interprètes française en Grande-Bretagne]. C'est un pianiste de la vieille bonne école, celle des Sauer, Planté etc., et de plus le meilleur pédagogue français depuis le départ de Philipp. Juif il a dû se cacher et son fils chéri a été martyrisé par les Allemands restant 48 h dans une geôle. Vous feriez un noble geste en le faisant jouer à la radio [BBC]. Voici son adresse parisienne : 4 rue Marbeau Paris 16<sup>e</sup>. De tout cœur merci pour ce que vous ferez pour lui. A bientôt j'espère. Croyez moi votre fidèle, Poulenc », cité dans POULENC (Francis), *Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée, annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1994, p. 618.



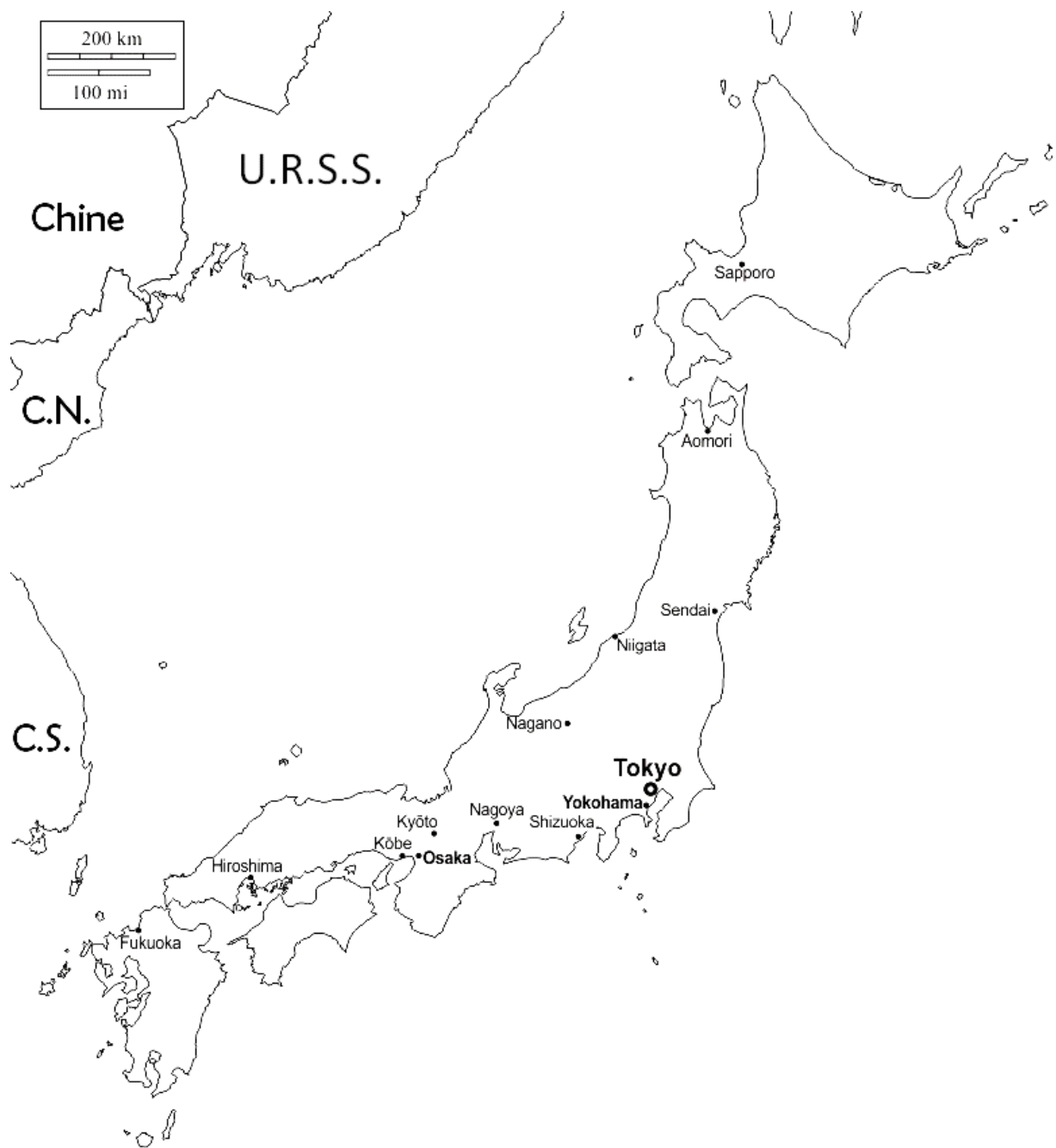


Deuxième partie :

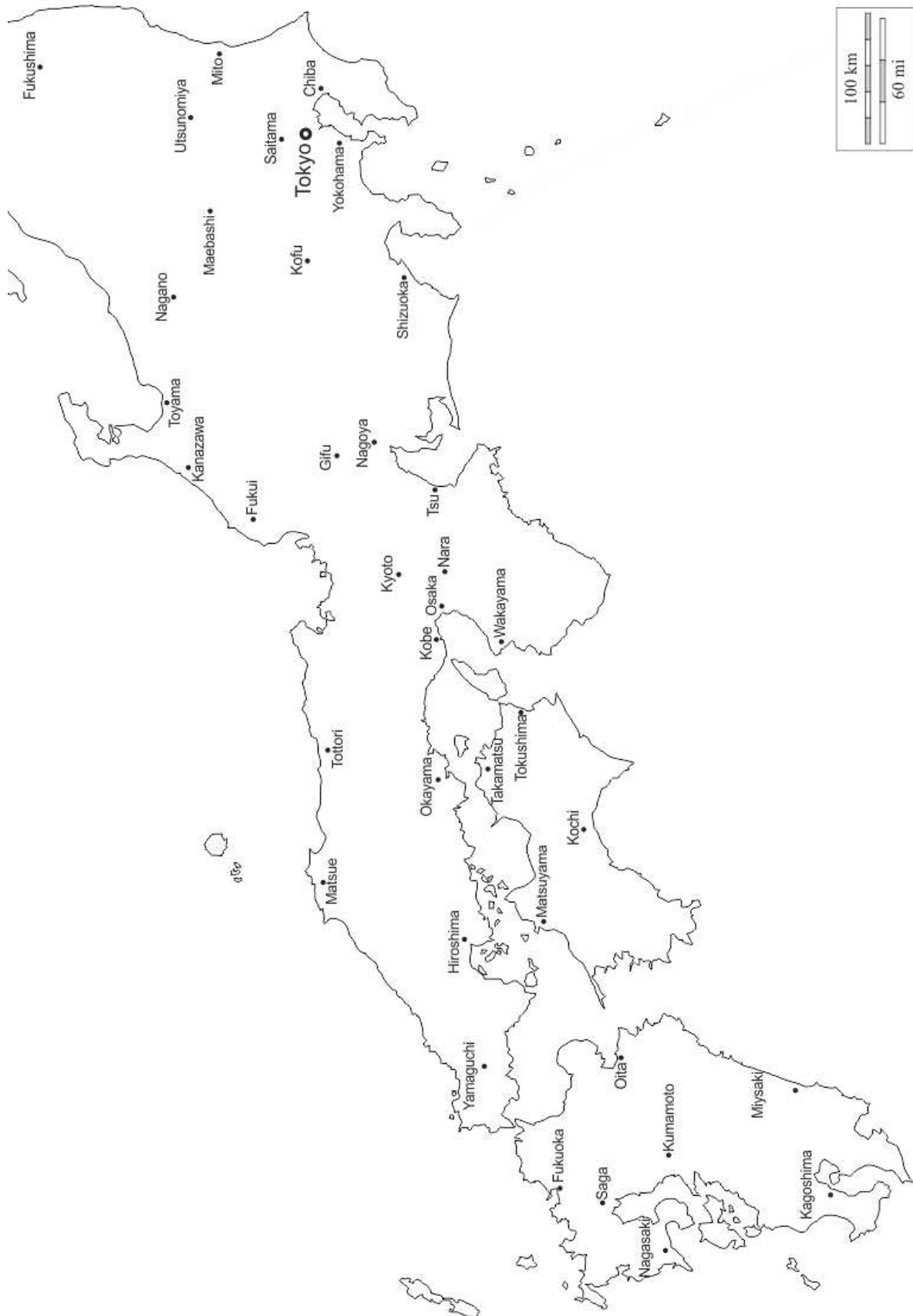
Les tournées de Lazare-Lévy au Japon,  
armes d'une offensive d'Etat



Carte contemporaine de situation  
 © Kanpai, creative commons, 2020



Iles et villes principales de l'archipel nippon



Villes principales des îles d'Honshu et de Kyushu

# I. Première tournée : 10 octobre - 19 novembre 1950

## A) Vue d'ensemble

Longue de quarante jours (10 octobre - 19 novembre 1950), la première tournée au Japon de Lazare-Lévy représente, traduite en chiffres, quelques vingt-et-une prestations de concerts, dont trois soirées avec l'orchestre philharmonique du pays, honorées dans huit villes (sur un total de quatorze visitées) ; six programmes alternatifs de récitals *solo* et / ou à deux pianos, deux interventions radiophoniques, trois journées de « cours de maître » dispensés à l'université des Arts de Tokyo, trois disques enregistrés. Nous en relaterons le déroulement de façon thématique et narrative en exploitant les données fournies par l'agenda professionnel du tour, l'agenda personnel de Marguerite Lazare-Lévy, les articles et comptes-rendus critiques qu'il a été possible de rassembler, de faire traduire en anglais ou en français. La collecte de ces sources d'archives primaires ayant été ardue, nous les citerons *in extenso* au besoin, en ne brisant néanmoins la continuité du récit qu'en ces rares endroits où la cohérence du discours et le respect de la chronologie l'imposent.

Vu de Sirius, Lazare-Lévy se produit presque exclusivement dans les grands centres urbains de l'île principale d'Honshu, soit, d'est en ouest, à Tokyo, Nagoya, Kyoto, Nara, Osaka, Kurashiki et Ube. A l'échelle régionale, le delta constaté entre les latitudes de ces différentes cités est insignifiant<sup>845</sup>. Dotées d'institutions à vocation éducative, artistique et culturelle (Kurashiki et Ube étant les seules à être dépourvues de faculté), d'un panel complet d'équipements et de services en matière d'aménagement spatial<sup>846</sup>, toutes sont abondamment peuplées<sup>847</sup>. Située à plus d'un millier de kilomètres de la capitale dans le prolongement relatif d'Ube, à la pointe nord de l'île de Kyushu, face aux rivages ennemis de Chine et de Corée (la Chine du grand mongol Kubilai Khan, la Corée contemporaine du président Kim Il-Sung), Fukuoka constitue l'étape la plus lointaine, la plus isolée dans le parcours du pianiste français<sup>848</sup>. Dans tous les cas, Tokyo lui fait office de point d'ancrage autant que de limite-

---

<sup>845</sup> De l'ordre de 1, 5° maximum par rapport au parallèle de Tokyo.

<sup>846</sup> DOUMENGE (François), « L'urbanisation et l'aménagement de l'espace au Japon, I & II », *Les Cahiers d'outre-mer* [Bordeaux], n° 88 (octobre-décembre 1969), p. 356-387 ; n° 89 (janvier-mars 1970), p. 5-45.

<sup>847</sup> Par ordre décroissant, Tokyo compte alors 11 275 000 habitants (soit le double de la population parisienne), Osaka : 2 015 350, Nagoya : 1 157 263, Kyoto : 1 130 000, Kurashiki, 285 000, Ube : 161 472, Nara : 145 000. STEINER (Jesse F.), « Japan's Post War Population Problems », *Social Forces* [Oxford University Press], vol. 31, n° 3 (mars 1953), p. 245-249.

<sup>848</sup> 487 885 habitants vivent à Fukuoka en 1950.

nord ; Osaka, de nœud de transfert intermédiaire et de commutateur desservant la zone Est ainsi que la langue de terre qui s'étend de la mer au lac Biwa en englobant la préfecture de Nara. C'est naturellement au départ de Tokyo que Lazare-Lévy rayonne à proximité, vers le sud, jusqu'à Kamakura et Hayama, dans la baie de Sagami, sur la péninsule de Miura, et sur son versant opposé jusqu'à Yokohama où la *Japan Victor Company*, en amont des installations portuaires, a établi ses studios d'enregistrement, son usine de production de disques, de postes radiophoniques et de télévisions<sup>849</sup>. Mais c'est également depuis Tokyo qu'il se rend sans faire escale au siège de la manufacture de pianos Yamaha, à plus de 250 km de distance, à Hamamatsu, sur le chemin qui le mène à Ube (et offre un panorama spectaculaire sur le Mont Fuji). Ce constat appelle une première remarque, étant entendu que la topographie du périple de Lazare-Lévy ne saurait procéder de l'arbitraire ou du caprice de l'organisateur local.

Il n'y a pas lieu d'étudier ici la structuration, pourtant fort instructive, des axes de communication qui assurent le maillage du territoire japonais en 1950, ni donc de lever le plan, historiquement mobile, du réseau de sentes, de routes, de gares, d'aiguillages, de péages, de contraintes et de potentialités définissant la « matrice des relations objectives [qui s'instaurent] entre les différentes positions d'une trajectoire », pourrait-on dire en arguant d'une citation familière aux chercheurs en sciences sociales<sup>850</sup>... A lui seul, le développement considérable et précoce du transport ferroviaire nippon a suscité une littérature abondante à laquelle nous nous permettons de renvoyer<sup>851</sup>. Comme l'indique Natacha Aveline, « le rail jouissait en 1950 d'un quasi-monopole, occupant 90 % du trafic de voyageurs exprimé en trajets kilométriques, contre 8 % pour l'automobile et 2 % pour le transport maritime<sup>852</sup> », la caractéristique fondamentale de l'offre de mobilité métropolitaine autochtone étant que celle-ci fut satisfaite dès l'origine par des compagnies privées, dans la mesure où la densité démographique très élevée des agglomérations permit la constitution immédiatement rentable de sociétés d'acheminement (ou

---

<sup>849</sup> Fondée sous le nom de *The Victor Talking Machine Company of Japan, Limited*, autrement dit en tant que filiale de la maison-mère américaine de Camden (New Jersey), la société japonaise passa en 1929 sous le contrôle de la RCA (*Radio Corporation of America*) lorsque celle-ci absorba la *Victor Talking Machine Company*. Fournisseur de phonographes et de 78 tours, la *Victor of Japan* assembla en 1939 le premier téléviseur du Japon (Sharp n'en produira en série qu'en janvier 1953). En 1943 [*sic*], la future JVC rompit tout lien avec la RCA-Victor, conservant néanmoins la jouissance locale exclusive des marques déposées *Victor* et *His Master's Voice*.

<sup>850</sup> BOURDIEU (Pierre), « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63 (1986), p. 71.

<sup>851</sup> Voir en particulier : ERICSON (Steven J.), *The Sound of the Whistle. Railroads and the State in Meiji Japan*, Harvard East Asian Monographs, vol. 168, Cambridge, Harvard University Press, 1996 ; WAKUDA (Yasuo), AOKI (Eiichi), IMASHIRO (Matsuhide), KATO (Shinichi), *A History of Japanese Railways (1872-1999)*, Tokyo, East Japan Railway Culture Foundation, 2000.

<sup>852</sup> AVELINE (Natacha), *La ville et le rail au Japon : l'expansion des groupes ferroviaires privés à Tokyo et Osaka*, Paris, CNRS éditions, 2003, p. 9, citant un rapport du ministère de l'Aménagement et des Transports (2001). La voiture fut promue tardivement, à partir des années 1970.

*ôtshintetsu*) sans qu'il fût nécessaire de recourir ni à des décisions ni à des fonds publics<sup>853</sup>. S'agissant de ce qui nous passionne, il suffira de retenir l'idée-force suivante : l'itinéraire pianistique et pédagogique que Lazare-Lévy décrit au Japon – de Tokyo à Osaka, d'Osaka à Kyoto, de Kyoto à Nara, de Nara à Nagoya, de Nagoya à Tokyo, d'Ube à Fukuoka par Hamamatsu et de Fukuoka à Tokyo *via* Kurashiki – dépendit *au sens le plus étroit* d'un faisceau luxuriant de lignes ferroviaires préexistantes, lesquelles, par-delà la trivialité de leur dimension vicinale ou industrielle, entraient toutes profondément en résonance avec les hauts faits de la civilisation et de la geste nationales, sinon avec une véritable mythologie. Limpide pour le sujet ayant vécu sous le règne de l'empereur Hirohito, cet aspect crucial des choses, que corrobore le plan d'excursions dites « touristiques » que l'on soumit au pianiste français, échappe de prime abord au commentateur occidental<sup>854</sup>.

En l'espèce, l'exemple le plus parlant nous paraît être celui de « la route de la mer de l'est » ou *Tôkaidô*, la voie de circulation intérieure la plus ancienne et la plus fréquentée de l'archipel, pionnière de la grande vitesse, qui porte le *shinkanzen* de Tokyo à Osaka depuis l'ouverture des Jeux Olympiques d'été en 1964. Cette artère vitale irriguant la grande île d'Honshu a donné naissance à la mégalopole éponyme, dont la concentration actuelle avoisine les 60 millions d'habitants. Mais à l'origine, le *Tôkaidô* ne désignait que l'une des divisions administratives (coïncidant avec le Kanto et le Kansai modernes) de l'état unifié du Japon, qui s'agrégea lentement entre le V<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle. Par glissement, le terme en vint à désigner la route qui reliait ses deux principaux municipes, Edo et Meaco, les actuelles Tokyo et Kyoto. L'installation du gouvernement shogunal à Kamakura (1185-1333), l'intensification des échanges militaires et commerciaux qui s'ensuivit en accrut l'importance. Consolidé à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, Edo demeura toutefois un modeste village de pêcheurs jusqu'à ce qu'une forteresse y soit bâtie sur terrain plat en 1457, cependant que le chef du pouvoir féodal, ou *shogun*, siégeait à Meaco. L'empereur, chef du culte, gardien *de jure*, avait aussi son trône au cœur de cette zone de montagnes<sup>855</sup>. Longue de cinq cents kilomètres, la route était bornée à l'est par le pont de Nihonbashi, à Edo ; à l'ouest, par le pont Sanjo, à Meaco.

---

<sup>853</sup> Natacha AVELINE, *op. cit.*, p. 4 : « Intervenant dans un contexte concurrentiel de marché, mais soumises à un contrôle sévère de leur tarification de la part des pouvoirs publics, donc bridées par la faible progressivité de leurs recettes d'exploitation, ces compagnies ont été très vite conduites à diversifier leurs activités, d'abord autour du rail puis dans des domaines plus éloignés, jusqu'à devenir d'énormes groupes d'envergure nationale, voire internationale ».

<sup>854</sup> Une approche prosaïque de la carte et du territoire, une contextualisation incomplète porteraient effectivement à croire que, dix ans à peine après la restauration Meiji, le Japon comptait déjà quatre voies ferrées publiques, construites grâce à des technologies et des financements occidentaux : Yokohama-Tokyo (1872), Osaka-Kobe (1874), Osaka-Kyoto (1876) et Kyoto-Kobe (1878).

<sup>855</sup> Entre 710 et 794, Nara fut la première capitale fixe du Japon, titre que Kyoto (littéralement, la « ville-capitale ») conserva ensuite jusqu'à l'avènement de l'ère Meiji (1868), sous le nom de *Heian-kyo* : « la capitale de la paix et de la tranquillité ».



Peu de temps avant qu'il n'accède au sommet du *bakufu*, Tokugawa Ieyasu (1543-1616) initia une réforme ambitieuse du système routier, qu'il étendit et consolida. Le nombre de villes-relais ponctuant le *Tôkaidô* fut arrêté à cinquante-trois<sup>856</sup>. Sous l'ère d'Edo (1603-1868), qu'il inaugura, Ieyasu éleva ensuite, dans sa nouvelle capitale, le pont de Nihonbashi au rang de « point-origine » des cinq voies primordiales (ou *gokaidô*) destinées à permettre le transport terrestre et la circulation des biens à l'intérieur du périmètre qu'il entendait mieux asservir. Cet ordre détermina l'avenir de l'Etat-nation. Le *Tôkaidô* et le *Nakasendô* (« route de la montagne du centre », 69 stations) relièrent ainsi Edo à Kyoto, dont le traditionnel rapport de forces se trouvait bouleversé au profit de la première. Le *Kôshû kaidô* donnait accès à la province de Kai, aujourd'hui celle de Yamanashi (44 stations) ; le *Ôshû kaidô* ou « route de la terre du nord » à celle de Mutsu, dans la préfecture actuelle de Fukushima (27 stations). Le *Nikkô kaidô*, enfin, aboutissait à Nikko au terme de 21 stations. En 1619, un tronçon supplémentaire fut greffé sur le *Tôkaidô* afin d'unir Kyoto à *Koraibashi*, l'actuelle Osaka. Pendant les deux siècles et demi qu'allait durer la « fermeture » (*sakoku*) quasi-totale du Japon, nobles et samouraïs, marchands, artisans, pèlerins, aventuriers et soldats arpentèrent ces cinq routes en palanquin, à dos de bête ou à pied. Leur aménagement se prolongea jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>857</sup>. Scindées en segments égaux<sup>858</sup>, régies par des normes strictes (entretien, largeur des voies, espacement des arbres, évacuation des eaux), jalonnées d'auberges, de relais de poste, de temples et de sanctuaires, les *goikaidô* suscitèrent l'admiration des premiers étrangers qui eurent la possibilité de visiter l'archipel après l'abolition du shogunat et la restauration de la monarchie Meiji<sup>859</sup>.

La refonte administrative de l'empire, son actualisation *totale*, menée à un rythme effréné, l'essor soudain de l'économie marchande, la révolution industrielle, l'adoption du système métrique, l'expansion du domaine colonial – en somme, le basculement définitif (1868-1912) de la société archaïque nipponne vers le modèle sociopolitique européen dominant de l'époque, devaient avoir raison des *gokaidô* dont il subsiste quelques vestiges épars sous la

---

<sup>856</sup> Hiroshige (1797-1858), le maître de l'estampe, les a rêvées dans son œuvre phare, *Les cinquante-trois stations du Tôkaidô* (1833-1834). DELAY (Nelly), *Hiroshige sur la route du Tôkaidô*, Paris, Hazan, 2010. Le *bakufu* désigne le gouvernement militaire du *shogun*.

<sup>857</sup> Le *Tôkaidô* fut achevé en 1624, le *Nikkô kaidô* en 1636, l'*Oshu Kaidô* en 1646, le *Nakasendô* en 1694 et le *Kôshû kaidô* en 1772. GIRARD (Thierry), éd., *La route du Tôkaidô* [contributions de Philippe Bata, Yuko Hasegawa, Nagahiro Kinoshita], Paris, Marval, 1999.

<sup>858</sup> D'une longueur d'un *ri*, unité de mesure équivalent à 3, 927 km.

<sup>859</sup> LINDAU (Rodolphe), *Un voyage autour du Japon*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1864, p. 203 : « [Le *Tôkaidô*] est une chaussée fort bien entretenue et qui est des plus pittoresques. Dans le voisinage de Yédo [Edo] et en général à proximité des grandes villes, elle est très animée et bordée des deux côtés par de nombreux villages qui se suivent de près et qui sont reliés entre eux par des chaumières, des fermes isolées et des maisons de thé. La route entière ressemble ainsi à une longue rue. Les voyageurs qu'on y rencontre vont à pied ou se font porter soit dans de grandes litières (*norimons*), soit dans d'étroites et incommodes chaises (*kangas*) ». HÜBNER (Joseph Alexander von), *Promenade autour du monde*, tome 1, Librairie Hachette et Cie, 1871, p. 351.

forme de tronçons. Le dessin des grandes lignes ferroviaires et des axes routiers a cependant recouvert ainsi que sur un palimpseste le tracé des anciennes dessertes pavées : les cartes des réseaux se superposent comme s'empilent leurs strates archéologiques. Partant de ce principe, qu'il est loisible d'appliquer à nombre d'autres voies antiques (comme celles qui convergeaient au Moyen Age vers Kamakura), l'observateur réalise que les haltes qui ponctuent l'itinéraire des concerts de Lazare-Lévy ne furent pas de simples étapes, mais des arrêts vibrant au diapason de l'histoire, de la conquête territoriale et de la spiritualité japonaises : six des huit cités que traverse ou dans lesquelles se produit le pianiste et pédagogue sont d'anciennes stations du *Tôkaidô* – celles d'un parcours initiatique<sup>860</sup>. Osaka<sup>861</sup>, Nara, Kyoto, elles-mêmes de colonisation millénaire, Kamakura et Tokyo sont avant tout des villes-capitales, d'essence politique et religieuse. Il semble que cette dimension ait été sciemment mise en valeur, voire privilégiée dans le cadre de sa tournée, jusque dans la contemplation organisée de lieux patrimoniaux ou sacrés : nous y reviendrons plus bas<sup>862</sup>.

A l'opposé, Kurashiki et Ube sont censées figurer le Japon moderne à l'ambassadeur français. Située sur les rives de la mer intérieure de Seto, autrefois chargée d'entrepôts et de greniers à riz (son quartier commerçant du XVII<sup>e</sup> siècle a été préservé), la première devint une cité industrielle active sous l'ère Meiji, pourvue d'une gare et d'une station balnéaire. Structurée en 1928, la ville nouvelle de Kurashiki s'est enrichie en 1930 d'un musée d'art dont les collections, réunies par Magosaburo Ohara<sup>863</sup> sur le conseil d'Edmond Aman-Jean (1858-1936), renferment seulement des œuvres de sculpteurs et de peintres français : Degas, Monet, Cézanne, Matisse, Rodin, Renoir, Toulouse-Lautrec, Puvis de Chavannes, Bonnard et Pissarro. Ube, pour sa part, est un ancien site minier construit sur d'immenses gisements de charbon. Surgie de terre en 1921 (l'acte de naissance de la ville est daté du 1<sup>er</sup> novembre), rasée par les

---

<sup>860</sup> Tokyo, Yokohama, Hamamatsu, Nagoya, Kyoto, Osaka. Cette mise au point est indispensable : envisager la réalité de l'espace sans tenir compte de sa profondeur temporelle conduirait à énoncer de savoureux anachronismes – mais Lazare-Lévy ne s'est pas produit « au fond, dans toutes les villes que dessert la ligne *Tôkaidô* du TGV japonais ».

<sup>861</sup> En 645, l'empereur Kotoku éleva son palais à Naniwa, qui demeura la capitale jusqu'en 655. C'est à Naniwa-Osaka qu'avait été inauguré, en 593, le premier temple bouddhiste du Japon, le *Shi Tenno-ji*.

<sup>862</sup> On exprimera la même idée d'une autre manière en disant que la feuille de route de Lazare-Lévy n'obéit pas à une *logique* strictement artistique – celle que la topographie des salles de concerts, que la présence avérée d'un public auraient pu dicter : il est d'autres villes d'importance, pourvues des installations nécessaires, également desservies par le rail, où l'envoyé officiel de la République française aurait tout aussi bien pu se produire, soit en remplacement, soit en complément des dates qu'il a honorées : Okayama, Shizuoka, Niigata, Sapporo ou Hakodate, par exemple (que le musicien français découvrit en 1953). Cela est d'autant plus vrai que Lazare-Lévy n'était pas tenu au respect absolu d'un calendrier scolaire ou d'un agenda de carrière. Il est donc clair que le plan de la tournée éminemment politique de 1950 fut pensé, arrêté en fonction d'impératifs autres, de visées latentes d'ordre historique, culturel et diplomatique.

<sup>863</sup> Natif de Kurashiki, Magosaburo Keisaburo Ohara (1880-1943) a créé le groupe chimique Kuraray (1926), aujourd'hui seul fabricant de la fibre Vectran, un polymère à cristaux liquides de très haute résistance employé dans l'aérospatiale, la protection industrielle, la marine et les équipements médicaux.

bombardements américains en juillet 1945, la municipalité d'après-guerre, rêvée comme une cité utopique, symbolise la renaissance et la reconstruction, le cycle éternel de la vie : son emblème est le camphrier, arbre sacré dont le distillat est utilisé dans le rite shintoïste, espèce d'autant plus vénérée qu'elle fut, affirme-t-on, la première à avoir repris sur les décombres d'Hiroshima<sup>864</sup>.

Lorsque Lazare-Lévy voyage au Japon, les chemins de fer du pays, qui viennent de s'ériger en société publique d'Etat, entrent dans l'âge d'or de leur centralisation (1949-1987<sup>865</sup>). Les gigantesques cartels privés, dont la formation avait été souhaitée dès 1938 à titre préventif, purement militaire, ont été démantelés en partie sous l'impulsion des autorités américaines d'occupation, deux lois inspirées du célèbre *Sherman Act* ayant imposé, en 1947, le démembrement des derniers conglomérats actifs à Tokyo et à Osaka<sup>866</sup>. L'électrification de la ligne du *Tôkaidô* ne sera terminée qu'en 1956 ; les locomotives à vapeur telles que les emblématiques *Mikado* sont encore majoritaires au sein du matériel moteur ferroviaire japonais, les temps de trajet relativement longs<sup>867</sup>, mais le tunnel sous-marin de Kanmon, percé dès 1936, achevé pendant la campagne du Pacifique, autorise un passage en train confortable et ininterrompu de l'île de Honshu à celle de Kyushu, donc la programmation d'un récital de piano à Fukuoka, son centre le plus étendu. Il est indéniable, pour en finir avec le contexte infrastructurel, que la Guerre de Corée, déclenchée le 25 juin 1950, fournit aussi très tôt à la jeune *Japan National Railways* « l'occasion d'exploiter pleinement sa capacité : le gouvernement d'occupation mobilise ses lignes pour [véhiculer] des marchandises, des matières premières [utiles à] l'ingénierie civile et du matériel de guerre vers la Corée du Sud<sup>868</sup> ». En cinq ans à peine, le redressement de ce pan cardinal de l'industrie, sous-bassement de l'économie nationale, est ainsi passé du statut d'objectif numéro 1 de la reconstruction, puis d'impératif logistique de Guerre froide, à celui de priorité stratégique absolue dans le cadre

---

<sup>864</sup> *Cinnamomum camphora*. Les Japonais nomment *hibakujumoku* les variétés ayant persisté après les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki. PETERSEN (David), CONTI (Mandy), *Survivors : The A-Bombed Trees of Hiroshima*, Morrisville [N. C.], Lulu Press, 2008.

<sup>865</sup> Une première nationalisation consécutive aux « deux booms ferroviaires » (1885-1892, 1893-1906) avait été décidée suite aux conflits remportés contre la Chine (1894-1895) et la Russie (1904-1905) : cf. Natacha AVELINE, *op. cit.*, p. 43-44.

<sup>866</sup> La « loi *antitrust* privé garantissant des transactions équitables » fut ainsi suivie de la « loi de démembrement des entreprises concentrant un pouvoir économique excessif ».

<sup>867</sup> La plus performante et la plus répandue des locomotives à vapeur d'après-guerre, la C62 (dont 49 exemplaires furent mis en circulation entre 1948 et 1949 sur la ligne du *Tôkaidô*) établit le record de vitesse sur voie étroite en atteignant 129 km.h<sup>-1</sup> le 15 décembre 1954. Ces motrices ont été réformées en 1973. HIROTA (Naotaka), *Steam Locomotives of Japan*, Tokyo, Palo Alto, Kodansha International Ltd, 1972, p. 8.

<sup>868</sup> Natacha AVELINE, *op. cit.*, p. 49-52 : « Grâce à cette demande exceptionnelle, la compagnie publique [allait être] en mesure, comme d'ailleurs l'ensemble de l'industrie nipponne, de reconstituer sa force de frappe pour affronter la période [suivante, dite] de Haute Croissance [ou *kôdo seichô*, 1955-1973] ».

d'un conflit armé de dimensions internationales (Séoul, en mars, avait officiellement revendiqué la souveraineté sur l'île de Tsushima<sup>869</sup>). A l'automne 1950, le système de transport japonais est plus efficace et plus tentaculaire qu'il ne l'a jamais été.

Dans une série d'articles<sup>870</sup>, Alison Tokita, professeur au département d'études japonaises de Monash et à l'université des Arts de Kyoto, a minutieusement étudié la « relation intrinsèque » qui lie le concept de « modernité » (dans son acception baudelairienne<sup>871</sup>), le désir d'adopter les usages occidentaux et, partant, l'apprentissage spécifique du piano, instrument *bourgeois* par excellence... à la qualité du réseau ferré japonais, notamment dans la région du Kansai, en particulier même le long du « croissant du Hanshin », c'est-à-dire entre Osaka et Kobe, ce « précipité typique de l'expansion suburbaine ayant provoqué l'émergence d'une culture reconnaissable et d'un état d'esprit unique ». Entre parenthèses, Junichiro Tanizaki (1886-1965) a justement situé à Ashiya, à mi-chemin entre Osaka et Kobe, l'intrigue de sa volumineuse saga, *Sasame Yuki* (1943-1948)<sup>872</sup>. Récompensé par l'attribution du Prix Mainichi<sup>873</sup>, l'ouvrage suit les destinées des sœurs Marioka entre l'*Anschluss* et le début de la Seconde Guerre mondiale : quatre jeunes filles issues d'une famille honorable d'Osaka que la mort de leur père a laissées désargentées. Le clavier tient une place prépondérante dans ce roman-fleuve à la Romain Rolland, encore que cette chronique de la banalité quotidienne, des antagonismes de classe et des tourments amoureux soit aussi le lieu d'un affrontement sans pitié entre les repères, qui s'estompent peu à peu, d'une société insulaire traditionnelle volontiers qualifiée de rigide et les valeurs délétères et « corrosives », venues de l'étranger, que personnifie la *moga*<sup>874</sup>. Né à Tokyo où il faillit périr lors du tremblement de terre de 1923, Tanizaki, qui résidait alors à Kobe, y décrit avec acuité l'opposition qui sépare la région du

---

<sup>869</sup> U.S. STATE DEPARTMENT, *Report from the Office of Intelligence Research : Korea's Recent Claim to the Island of Tsushima*, OIR Report # 4900, March 30, 1950. Située à 65 km à vol d'oiseau des côtes de Corée, la plus grande île du détroit, rattachée à la préfecture de Nagasaki, est une province japonaise depuis le VI<sup>e</sup> siècle, bien que sa possession fût âprement disputée au cours de l'histoire. L'amiral Togo Heihachiro y a défait la flotte de la Baltique de l'amiral Zinovi Rojestvenski en mai 1905.

<sup>870</sup> « The Piano and Cultural Modernity in East Asia », dans Eduardo DE LA FUENTE, Peter MURPHY, édés., *Philosophical and Cultural Theories of Music*, 2010, p. 221-242 ; « The Piano as Symbol of Modernity in Prewar Kansai », dans Hugh DE FERRANTI, Alison TOKITA, édés., *Music, Modernity and Locality in Prewar Japan : Osaka and Beyond*, Londres, New York, Routledge, 2016, p. 93-119.

<sup>871</sup> GIDDENS (Anthony), *Conversations : Making Sense of Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1998.

<sup>872</sup> Première édition française : *Quatre sœurs*, traduction de Gaston Renondeau, Paris, Gallimard, 1964, 900 pages. Le titre *Bruine de neige*, qu'a retenu l'éditeur pour la publication des œuvres complètes de Tanizaki, est plus fidèle à l'original : TANIZAKI (Junichiro), *Œuvres II* (1943-1961), textes traduits par Anne Bayard-Sakai, Marc Mécéréant, Jacqueline Pigeot, Cécile Sakai et Jean-Jacques Tschudin, préface de Ninomiya Masayuki, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » n° 451, 1998.

<sup>873</sup> BOARDMAN-PETERSEN (Gwenn), *The Moon in the Water : Understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1992, p. 120.

<sup>874</sup> Acronyme de *modan garu*, « modern girl ». Yuki Marioka finit par agréer les hommages d'un aristocrate de vieille souche, néanmoins décrit comme « un artiste qu'un long séjour à Paris a poli ».

Kansai de celle du Kanto en fait de mœurs, d'idiome et de mentalités, quand bien même plusieurs points de comparaison tendraient à les placer sur un pied d'égalité (Osaka possède un métro depuis 1935, par exemple ; celui de Tokyo est entré en service à peine huit ans plus tôt<sup>875</sup>).

Si elle confirme ces impressions littéraires, l'analyse de l'ethnomusicologue australienne aboutit en outre à une conclusion surprenante. Dans la région du Kansai, où l'on rappelle qu'est implanté l'Institut franco-japonais, centre névralgique de la diplomatie culturelle républicaine fonctionnant en binôme avec la Maison franco-japonaise de Tokyo, toutes deux puissances invitantes de Lazare-Lévy, le rail fut un facteur décisif de progrès : c'est parce que le triangle Kyoto-Osaka-Kobe, qu'avait déjà favorisé l'apport de missionnaires étrangers, puis d'intellectuels réfugiés (allemands, juifs et russes blancs pour la plupart), *bénéficia si tôt d'un écheveau remarquable* de lignes ferroviaires en permettant la traversée, que la vie musicale – l'enseignement théorique et technique, la pratique domestique du piano, l'activité professionnelle concertante, endogène et exogène, la circulation des personnes et des partitions, le commerce ou la fabrication d'instruments – s'y épanouit avec autant d'intensité<sup>876</sup>. En dressant la liste des pianistes et des maîtres japonais les plus influents de la première moitié du siècle dernier, Alison Tokita observe d'ailleurs que, contre toute attente, les deux-tiers, sinon les trois-quarts d'entre eux, suivant le critère chronologique retenu, sont des natifs du Kansai, plutôt que de Tokyo qui concentre pourtant les institutions académiques les plus réputées : Hisa Kuno (1886-1925), la « mère du piano nippon », est originaire de Shiga ; Kojiro Kanazawa (1898-1969) vient d'Osaka ; Teiichi Higashi (1903-1980), d'Ikeda ; comme nous l'avons dit, les anciennes élèves de Lazare-Lévy Chieko Hara (1914-2001) et Kazuko Yasukawa (1922-1996), sont toutes deux natives de Kobe ou du grand Kobe. Comme son père, Kazutaka Kanazawa a vu le jour à Osaka (1926). On ajoutera que Sueko Ogura (1891-1944), bien que né à Tokyo, a été formé à Kobe. Elevé à Shingu, au sud de la péninsule de Kii, Kume Higashi (1877-1969) n'a enseigné qu'à Osaka. Enfin, les représentants de la dynastie centenaire des Nagai, dont les racines familiales sont à Tochigi, au nord de Tokyo, se sont tous fixés à un stade ou un autre de leurs carrières à Osaka et Ashiya<sup>877</sup>.

En pointant le rôle insoupçonné que joua le train dans la création d'une communauté de mélomanes et de musiciens sur l'île centrale de Honshu, en soulignant comme la dualité, la

---

<sup>875</sup> A titre de comparaison, Nagoya se dote de son propre réseau en 1957 ; Sapporo, en 1971 ; Yokohama, en 1972 ; Kobe en 1974 ; Fukuoka et Kyoto en 1981 ; Sendai, en 1987. Natacha AVELINE, *op. cit.*, p. 29.

<sup>876</sup> Alison TOKITA, « The Piano as Symbol of Modernity in Prewar Kansai », *op. cit.*, p. 96-100.

<sup>877</sup> Outre Susume, mentionné plus haut : Koji Nagai (1874-1965), Shizuko Nagai (1903-2000), Yuzuru Nagai (1931). Alison TOKITA, *id.*, p. 102.

rivalité ou la complémentarité Kansai / Kanto (Kyoto - Osaka / Tokyo) en orienta et en structura l'existence, en rééquilibrant tant soit peu la balance pianistique au profit d'Osaka, la contribution d'Alison Tokita achève en fait de dévoiler la géographie pluridimensionnelle dans laquelle s'inscrit la tournée de Lazare-Lévy.

## B) Déroulement de la première tournée

Avec seulement une heure et demi de retard sur l'horaire prévu<sup>878</sup>, les Lazare-Lévy, partis de Londres le vendredi précédent, se posent le mardi 10 octobre 1950 à l'aéroport de Tokyo où les reçoit un comité formé d'anciens élèves, du premier agent de la légation de France au Japon, de photographes<sup>879</sup> et de journalistes qui recueillent les premiers mots du pianiste à sa descente de l'avion :

« Le professeur Lazare-Lévy, le premier pianiste d'envergure mondiale que nous recevons après la guerre, est arrivé hier soir accompagné de son épouse, à 18 h 30, dans un appareil de la BOAC. Les trois anciens élèves du professeur à Paris, Mmes Chieko Hara et Kazuko Yasukawa, M. Urimaru Nobeji, les bras chargés de fleurs ; M. Chazelle<sup>880</sup>, secrétaire de l'ambassade française au Japon, représentant Son Excellence M. Dejean<sup>881</sup> ; les envoyés de la Radiodiffusion japonaise et de notre journal, tous, à Haneda, ont accueilli le professeur, vêtu d'un complet sobre.

Malgré son âge de soixante-huit ans, celui-ci ne montra pas le moindre signe de fatigue après ce long voyage et serra tendrement les mains de Mmes Yasukawa et Hara. Si le professeur se rend au Japon à la sollicitation de notre journal et grâce aux efforts déployés par Mmes Hara et Yasukawa, il est avant tout chargé d'une mission officielle en tant qu'ambassadeur culturel du Gouvernement français. Nous avons reçu l'an passé la visite, effectuée à titre personnel, de son compatriote l'académicien René Grousset, déjà familier de notre pays<sup>882</sup>.

---

<sup>878</sup> 18 h 30 au lieu de 16 h 50 : BOAC, *Timetable* n° 28, 1<sup>er</sup> juillet 1950, p. 21.

<sup>879</sup> *Sun Press* et le *Mainichi*, en particulier, font paraître les clichés pris sur le tarmac.

<sup>880</sup> Normalien, diplômé en japonais de l'École des langues orientales, ancien journaliste au *Monde*, le futur ambassadeur de France en Finlande et au Portugal (où il s'éteint en 1985, à 64 ans), est un spécialiste des problèmes militaires, qui a publié *L'Indochine et la guerre*, puis *La paix en Extrême-Orient* (Paris, éditions du Chêne, 1945). Nommé à Tokyo en septembre 1947, Jacques Chazelle se charge en particulier des affaires culturelles : MIYASHITA (Yuichiro), « La présence culturelle de la France au Japon et la collection Matsukata », *Relations internationales*, vol. 134, n° 2 (2008), p. 37-53. *Le Monde*, notice nécrologique, 28 décembre 1985.

<sup>881</sup> D'après les textes, les intérêts français au Japon pendant la gouvernance américaine sont représentés, rappelons-le, par une « mission française de liaison auprès du Commandement supérieur allié en Extrême-Orient » que dirige le ministre plénipotentiaire Maurice Dejean (1899-1982). Au sens plein du mot, « l'ambassade » de France au Japon ne fut donc réinstallée qu'au moment où le pays recouvra son indépendance, en 1952. Archives diplomatiques du ministère des Affaires étrangères, « Mission militaire française au Japon, série 3 », cote 697 PO / 3 / 1-45.

<sup>882</sup> *La Croix*, 18 décembre 1949, p. 3 : « M. René Grousset, de retour d'un voyage au Japon, a fait part de ses impressions à ses confrères. Il a insisté sur le prestige qu'exerce, dans ce pays, la langue française et sur l'influence de

*Ma première grande émotion, dit le professeur Lazare-Lévy en posant le pied sur la terre du Japon, est d'avoir pu revoir Urimaru Nobeji, Chieko Hara et Kazuko Yasukawa, qui sont mes élèves et d'excellents musiciens. C'est un grand plaisir pour moi que d'avoir l'occasion de faire la connaissance du peuple japonais qui aime la musique. Je ferai de mon mieux<sup>883</sup> ».*

Les Lazare-Lévy sont logés au sud de la ville, à l'hôtel *Gajoen*<sup>884</sup>, à proximité immédiate de la résidence du Premier ministre Shigeru Yoshida<sup>885</sup>. Bordé par la rivière Meguro, célèbre pour son escalier monumental, le raffinement de ses intérieurs traditionnels de laques peints, l'établissement, désormais classé, est sis au centre d'un jardin dans l'arrondissement des ambassades et des universités.

Le mercredi est réservé à l'installation des Français dans leurs quartiers ainsi qu'aux répétitions des programmes à deux pianos, qui se tiennent avec Kazuko Yasukawa au domicile de Chieko Hara<sup>886</sup>. Le 12 octobre, au matin, Lazare-Lévy accorde son premier entretien en direct au micro de la NHK<sup>887</sup>. Une conférence de presse suivie d'une réception officielle sont organisées l'après-midi même au *Korin Kaku*, au palais de Son Altesse Impériale le prince Takamatsu<sup>888</sup>. Choisi à dessein, l'immense complexe de Takanawa<sup>889</sup> se prête particulièrement à cette cérémonie protocolaire, puisque son parc, à partir de 1930, abrita le siège de l'ambassade de France qui fut détruit pendant les bombardements du printemps 1945. Le frère cadet du *Mikado* est aussi le président d'honneur de la Société franco-japonaise : en 1930, Gaston

---

notre culture et de notre civilisation ». Historien spécialiste des civilisations orientales, de leurs expressions artistique et religieuse, René Grousset (1885-1952), secrétaire général du *Journal asiatique*, enseigne successivement aux écoles du Louvre, des Langues orientales et des Sciences politiques. Conservateur en chef du Musée Guimet, puis directeur du Musée Cernuschi (1933), il laisse plusieurs études sur le Japon (1929-1951), une monumentale *Histoire des croisades et du royaume franc de Jérusalem*, un *Tableau du VII<sup>e</sup> s. bouddhique*, des ouvrages sur la Chine, les philosophies japonaises et indiennes (1923). En 1949, Grousset était l'hôte, à Tokyo, de son ancien élève Vadime Elisséeff (1918-2002), directeur de la Maison franco-japonaise (1949-51), qui lui succédera à la tête du Musée Cernuschi. POUILLON (François), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Institut d'études de l'Islam et des sociétés du monde musulman (EHESS), Paris, Karthala, 2012, p. 377.

<sup>883</sup> « Le professeur Lazare-Lévy est arrivé hier soir », *Mainichi Shimbun*, 11 octobre 1950.

<sup>884</sup> *Gajoen Kanko*, 1 chome 8-1 [numérotation actuelle], Shimo-Meguro, Meguro-ku.

<sup>885</sup> Le prince Yasuhiko Asaka (1887-1981), oncle de l'empereur Hirohito, diplômé de l'École militaire de Saint-Cyr, la fit édifier pour lui à son retour d'Europe en 1933. Entièrement décoré par Henri Rapin (1873-1939), l'un des artisans principaux de l'Exposition de 1925, ce bâtiment Art déco héberge le Musée d'art métropolitain Teien de Tokyo depuis 1983, après avoir été utilisé comme résidence des hôtes de l'Etat.

<sup>886</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy, mardi 11 octobre 1950.

<sup>887</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy. L'intervention n'a pas été conservée sur bandes. Le pianiste a été photographié aux côtés de Chieko Hara, qui fit office de traductrice.

<sup>888</sup> Capitaine de vaisseau dans la marine impériale, Nobuhito Takamatsu (1905-1987) s'opposa tant à l'invasion de la Mandchourie (septembre 1931) qu'à la déclaration de la guerre sino-japonaise (juillet 1937). Favorable à la négociation d'une paix séparée avec les alliés après la bataille de Midway, devenu un adversaire résolu de l'Empereur, son aîné, qu'il ne parvint pas à rallier à ses vues, il chercha sans succès à évincer le Premier ministre Tojo Hideki après la défaite navale de Saipan (été 1944). Ce point de l'histoire familiale, nationale et internationale a été traité dans KATZ (Stan S.), *The Art of Peace : The Illustrated Biography of Prince Iyesato Tokugawa*, New York, Horizon Productions Publications, 2019.

<sup>889</sup> La princesse Kikuko (1911-2004) y vécut jusqu'à son décès. La demeure impériale est aujourd'hui habitée par l'Empereur honoraire Akihito.

Doumergue l'avait convié à assister aux célébrations du 14 juillet aux côtés d'André Tardieu, d'Aristide Briand, du maréchal Pétain et du général Weygand<sup>890</sup>. L'année suivante, pendant son voyage de noces, le prince Takamatsu avait tenu à visiter les châteaux de la Loire, le port de Saint-Malo, la foire de Lyon, l'arsenal de Brest, le Mont Saint-Michel et la cathédrale de Chartres<sup>891</sup>. Féru d'opéra<sup>892</sup>, très favorable à l'implantation comme à l'essor du catholicisme dans son pays<sup>893</sup>, ce mécène influent dirige l'Association des beaux-arts nippons depuis près d'un quart-de-siècle.

En présence de Teijiro Kurosaki, patron du groupe *Mainichi*, les Lazare-Lévy rencontrent l'interprète et le photographe qui les accompagneront à chacun de leurs déplacements. Traité avec les égards dus à sa fonction, l'ambassadeur musical de la République est entouré des membres qui composent sa mission diplomatique, d'une cohésion remarquable : outre Chieko Hara (35 ans), Kazuko Yasukawa (28 ans) et Urimaru Nobeji, Seiichi Motono, Yoshie Fujiwara et Motonari Iguchi<sup>894</sup>. Aujourd'hui méconnu en Europe, où il s'est certes moins prodigué que ses consœurs et amies, Urimaru Nobeji (1910-1966), qui a été l'élève de Lazare-Lévy à l'École normale de musique, menait alors une carrière suffisamment importante pour mériter d'être cité dans un article de l'*Enciclopedia universal espagnole*<sup>895</sup>. Fonctionnaire chargé des questions pédagogiques au ministère de l'Éducation, le pianiste évolue entre la scène et l'institution<sup>896</sup>.

Ancien consul ayant représenté son pays à l'assemblée de la Société des Nations, en particulier face à la Chine après la mise en place du Mandchoukouo<sup>897</sup>, ancien secrétaire à l'ambassade du Japon près Sa Majesté le roi des Belges<sup>898</sup>, puis premier secrétaire à Vichy, sous l'Occupation, de Son Excellence Sotomatsu Kato<sup>899</sup>, le vicomte Motono est un homme

---

<sup>890</sup> *Le Journal*, 15 juillet 1930, p. 6. Le prince impérial avait déjà été convié en 1929 aux festivités de l'Élysée.

<sup>891</sup> *Le Petit Parisien*, 19 mars 1931, p. 3. « Le prince du Japon visite les châteaux de la Loire », *L'Intransigeant*, 19 mars 1931, p. 3. « Un échange de télégrammes entre M. Doumergue et le prince Takamatsu », *Le Journal*, 21 mars 1931, p. 4.

<sup>892</sup> « Le prince Takamatsu se réjouit d'avoir été pour la 3<sup>e</sup> fois l'hôte de Paris », *Paris-Soir*, 9 mars 1931, p. 1-3.

<sup>893</sup> « Le christianisme au Japon », *La Croix*, 1<sup>er</sup> février 1950, p. 1-2. « Le catholicisme en marche au Japon », *Le Semeur*, 26 février 1950, p. 2.

<sup>894</sup> S'y adjoignaient « M. et Mme Ri-Kon » (des amis de l'art, des industriels, des banquiers ?), que nous ne sommes pas parvenus à identifier. « La réception officielle de M. et Mme Lazare-Lévy à *Korin Kaku* », *Mainichi Shimbun*, 13 octobre 1950.

<sup>895</sup> *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, Espasa-Calpe, supplément annuel, 1935, p. 204.

<sup>896</sup> GOVERNMENT PRINTING BUREAU, *Official Gazette*, 8 mars 1947, n° 280, p. 6 : « Nobeji Urimaru, appointed educational official of Ministry of Education, graded 2<sup>nd</sup> class » (nomination du 12 février 1947). La translittération de son nom en latin s'effectue parfois en Katsuhisa Nobechi.

<sup>897</sup> *Journal officiel de la Société des nations*, « Actes de la session extraordinaire de l'assemblée convoquée en vertu de l'article 15 du Pacte à la demande du gouvernement chinois », Genève, 1933, p. 11.

<sup>898</sup> *Journal officiel de la République française*, 24 octobre 1936, p. 11 089.

<sup>899</sup> *Journal officiel de l'Etat Français*, 20 mai 1941, p. 2122 : « Réception de M. Sotomatsu Kato, ambassadeur du Japon : M. le maréchal Pétain, chef de l'Etat, a reçu hier, en audience officielle, au pavillon Sévigné, Son Excellence M. Sotomatsu Kato, qui lui a remis les lettres l'accréditant en qualité d'ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire



politique d'expérience, habile manœuvrier, sur lequel le Quai d'Orsay aura voulu s'appuyer. Rompu aux usages des chancelleries ainsi qu'à l'art subtil de la négociation, il a fait son droit à Lyon comme avant lui son père Ichiro qui, de 1916 à 1918, fut le ministre des Affaires étrangères de l'empereur Taisho<sup>900</sup>. En tant que chargé d'affaires à la *Bank of Japan*, il fut amené à traiter avec le président de la Compagnie industrielle des téléphones, qui se trouve être, par extraordinaire, l'un des amis les plus chers des Lazare-Lévy : Jacques Debré<sup>901</sup>. Fin lettré, Seiichi Motono travaille à la traduction du plus grand succès littéraire de l'année : *L'enfant d'Hiroshima*, écoulé à 300 000 exemplaires, que le réalisateur Keisuke Kinoshita est en train d'adapter pour le cinéma<sup>902</sup>.

Né à Osaka d'une mère japonaise et d'un négociant écossais<sup>903</sup>, Yoshie Fujiwara (1898-1976) est un ténor de réputation internationale, polyglotte, ancien étudiant en philosophie, très au fait des enjeux de propagande et sensible à la soif dont la société japonaise, par elle-même ou sous l'influence de l'autorité américaine, témoigne toujours davantage à l'endroit des formes d'expression artistiques de la civilisation occidentale. Eduqué à Milan dans la pure tradition du *squillo* et du *bel canto*, membre de l'Opéra impérial de Tokyo, il a débuté à l'Opéra-comique en 1931, dans *La Bohème*, après avoir triomphé à Londres, à l'Académie philharmonique de Rome, à Washington, Pékin, Shanghai, Hong Kong et Chicago, à l'Opéra Gallo de New York ainsi qu'à Los Angeles et Philadelphie<sup>904</sup>. Georges Mussy, du *Figaro*, le qualifie alors de « chanteur prestigieux au sommet de sa carrière lyrique, qui fait songer par le physique et la

---

du Japon en France. L'ambassadeur a été reçu avec le cérémonial d'usage. Les honneurs militaires lui ont été rendus à son arrivée et à son départ ».

<sup>900</sup> YAMATA (Kiku), « Les publications en français au Japon. Communication au congrès des écrivains étrangers de langue française », *France-Japon*, n° 15 (janvier-février 1936), p. 136 : « Le français, langue diplomatique, a pris depuis dix ans une grande extension dans la diplomatie nipponne elle-même. L'usage désormais établi du séjour de jeunes attachés à Paris prépare mieux qu'autrefois leur future carrière. Je ne compte pas les ambassadeurs qui furent étudiants de droit à Lyon et qui nous donnèrent un vicomte Motono, ministre des Affaires étrangères, qui préférerait d'abord rédiger ses rapports en français, quitte à les traduire en japonais. Je parlerai des enfants de diplomates nippons qui, tout naturellement aujourd'hui, écrivent en français : Seiichi Motono [est] publié par les Bibliophiles français [...] ».

<sup>901</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy, note personnelle. Né à Sedan la même année que Marguerite Lazare-Lévy, Jacques Debré (1885-1969), fils du grand-rabbin de Neuilly Simon Debré (1854-1939), est le frère cadet de Robert (1882-1978), le fondateur de la pédiatrie. Son neveu, le mathématicien Laurent Schwartz (1915-2002), fils du chirurgien Anselme Schwartz et de Claire Debré (1888-1972), vient de se voir attribuer la première médaille Fields française en récompense à ses travaux sur la théorie des distributions (août 1950). C'est à Neuilly que les Lazare-Lévy ont vécu jusqu'au début des années 1920. Leur fils Léon était un camarade de classe d'Olivier Debré, le frère du futur Premier ministre Michel Debré (1912-1966). Laurent Schwartz était un ami d'enfance des cousins Myriam David et Philippe Lazare-Lévy.

<sup>902</sup> *L'enfant d'Hiroshima* [*Shonenki*], d'Isoko et Ichiro Hatano, 1<sup>re</sup> édition française : Paris, Les Editions du temps, 1959. Voir VIGNAL (Noémie), « L'enfant et la guerre », *La France nouvelle*, 29 octobre 1959, p. 17-18. En 1950, Kinoshita (1912-1998) tourne le premier film en couleur de l'histoire du cinéma japonais, *Carmen revient au pays*.

<sup>903</sup> Une *geisha* nommée Kinu Sakata ; un employé de la *Holme Ringer & Co.*, Neil Brodie Reid (1870-1920).

<sup>904</sup> *The Chicago Tribune and The Daily News*, 3 octobre 1931, p. 10 [Rodolfo]. *Le Ménestrel*, 29 janvier 1926, p. 54 ; 25 mai 1928, p. 237 (Londres, Æolian Hall) ; 20 février 1931, p. 87 (Rome). « Yosie Fujiwara Is Generously Applauded at Gallo Theatre », *The New York Times*, 19 mars 1928, p. 20. *Le Gaulois*, 24 mai 1927, p. 4. *Le Journal des débats*, 23 juin 1931, p. 4.

voix à Tito Schipa<sup>905</sup> ». Dans la presse de gauche, avant même que de l'avoir entendu, Huguette Godin (la journaliste engagée compte parmi les premiers signataire du manifeste que Comité d'action antifasciste et de vigilance publiera aux lendemains du 6 février 1934<sup>906</sup>) voit en ce « jeune Japonais doublement paré de la culture classique propre à sa vieille race et de notre moderne culture occidentale » un « ambassadeur [appelé] à combler une lacune, car nous n'avons pas la gratitude qu'ils mériteraient envers nos amis d'Extrême-Orient qui contribuent à diffuser dans leur pays notre musique et notre civilisation<sup>907</sup> ». En 1936, à l'instigation du consul général du Japon, Fujiwara a chanté *Madame Butterfly* au Grand-Théâtre de Genève devant les membres de la SDN : le rôle-titre était tenu par sa compatriote Isang Tapales<sup>908</sup>. Sur les ondes de la Suisse-Romande, il a dit « les poèmes et les chants de son pays<sup>909</sup> ». Fêté à Prague en 1937<sup>910</sup>, Fujiwara a été honoré à Paris par la Société franco-japonaise et le Comité franco-japonais lors d'une grande soirée de gala donné à l'hôtel Georges-V<sup>911</sup>. Son nom, celui d'un clan légendaire, y est un sésame. Acteur de cinéma (le *Furusato* de Kenji Mizoguchi n'est qu'une transcription romanesque de sa propre vie), il a tourné dans sept films depuis 1930, enregistré de très nombreux disques pour *Columbia* et la *Victor Company*, de *La donna è mobile* (avec l'orchestre de la Scala<sup>912</sup>) aux *Bateliers de la Volga*<sup>913</sup>, en plus d'un répertoire folklorique qui l'a rendu populaire dans toutes les couches de la société<sup>914</sup> : les Japonais le nomment « notre ténor ». Depuis la fin de la guerre, le succès de sa propre troupe est éclatant : fondée en 1934, la toute première compagnie d'opéra du Japon (de nos jours, la plus ancienne encore en activité) est à présent dirigée par Manfred Gurlitt, l'ancien chef d'orchestre invité du *Wiener Staatsoper*, également directeur artistique de la Philharmonie de Tokyo. L'ex-assistant de Karl Muck à

---

<sup>905</sup> *Le Figaro*, 27 juin 1931, p. 8.

<sup>906</sup> Son nom apparaît sur le tract fondateur du 5 mars, que rédigeant Paul Langevin, Paul Rivet et Alain. RACINE-FURLAUD (Nicole), « Le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes (1934-1939). Antifascisme et pacifisme », *Le Mouvement social*, n° 101 (octobre - décembre 1977), p. 87-113.

<sup>907</sup> « Quelques instants avec Yosie Fujiwara, premier ténor japonais, qui va débiter à Paris », *Le Quotidien*, 14 juin 1931, p. 4 : « Ce premier concert en France donné après une seconde tournée en Amérique et en Angleterre ne sera donc pas seulement un régal d'art : il nous apportera en même temps une précieuse leçon, et nous montrera comment, en dehors et au-dessus des relations diplomatiques, des relations internationales du plus haut et du plus noble intérêt, peuvent se nouer, dans la préoccupation désintéressée de la beauté ».

<sup>908</sup> *Le Ménestrel*, 6 novembre 1936, p. 309.

<sup>909</sup> *Le Figaro*, 2 novembre 1936, p. 8.

<sup>910</sup> *Le Ménestrel*, 5 février 1937, p. 52.

<sup>911</sup> *Excelsior*, 5 mai 1938, p. 8.

<sup>912</sup> *Victor Talking Machine Co of Japan*, cat. 13095-A (1652), novembre 1930.

<sup>913</sup> *Columbia* 35006-B, octobre 1927.

<sup>914</sup> Sa version d'*Oki-no kamome* (*Chant des pêcheurs*) fut publiée sur le premier 78 tours de technologie électrique du Japon (*Victor Talking Machine Co of Japan*, 1175-A, enr. 26 octobre 1925).

Bayreuth a émigré en mai 1939<sup>915</sup>. Montée par la *Fujiwara Cie*, sa production de *La Traviata* a été représentée plus de 400 fois.

Le dernier membre de la mission Lazare-Lévy est un pianiste au cursus impeccable. Elève de Leonid Kochanski à l'Académie de musique de Tokyo, sa ville natale, Motonari Iguchi (1908-1983) a lui-même enseigné très tôt à l'université des Arts (1934-1946). En 1949, pour commémorer le centenaire de la mort de Chopin, il a révisé l'œuvre entier du compositeur polonais à la demande de la Shunjusha. Au prix d'un effort éditorial sans précédent, envisagé d'emblée sur le long terme, la même maison finira par publier ses partitions annotées et doigtées de toutes les *Sonates* de Haydn, Mozart et Beethoven, des *Inventions*, des *Toccatas*, des *Suites* françaises et anglaises et du *Clavier bien tempéré*, de l'œuvre entier de Liszt, de la majeure partie des pièces de Scarlatti, Haendel, Weber, Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Tchaïkovski, mais surtout, de la totalité des pages de Ravel et de Debussy dont il est l'un des plus fervents défenseurs dans l'archipel<sup>916</sup>. Riche de milliers de pages et de dizaines de volumes (auxquels se superposent des cahiers d'études de Czerny), cette somme de travail et d'érudition pianistiques s'impose comme le premier, comme le plus fier monument qu'un interprète nippon aura jamais élevé à la gloire de la musique savante occidentale. Avec l'Orchestre symphonique de Tokyo placé sous la direction d'Hideo Saito<sup>917</sup>, Iguchi a gravé la première interprétation japonaise du *Concerto* en mi bémol de Beethoven, œuvre « impériale » s'il en est. En 1950, cet homme jeune encore, primé par le *Mainichi*, est considéré comme le virtuose et le pédagogue le plus prometteur du pays : il sera élu en 1954 à la présidence de l'université musicale Toho<sup>918</sup>.

---

<sup>915</sup> Après invalidation de sa carte du parti nazi, délivrée le 1<sup>er</sup> mai 1933, l'enquête généalogique ayant montré que sa grand-mère paternelle était juive. Ancien *GeneralMusikDirektor* à Essen, Augsburg et Brême, répétiteur au *Staatsoper Unter den Linden* de Berlin, auteur de huit opéras, Manfred Gurlitt (Berlin, 1890 - Tokyo, 1972) produisit ou dirigea les premières représentations au Japon d'*Eugène Onéguine* (1949), *Falstaff* (1951), *Otello*, *La Flûte enchantée* (1953), *Werther*, *L'Enlèvement au sérail*, *Le Chevalier à la rose*, *Les Maîtres-chanteurs de Nüremberg* et *Salomé*. GALLIANO (Luciana), « Manfred Gurlitt and the Japanese Operatic Scene, 1939-1972 », *Japan Review, Journal of the International Research Center for Japanese Studies*, n° 18 (2006), p. 215-248. LEVI (Erik), « Opera in the Nazi Period », dans John LONDON, éd., *Theatre Under the Nazis*, Manchester University Press, 2000, p. 136-180.

<sup>916</sup> KASABA (Eiko), « La musique de Debussy au Japon », *Cahiers Debussy*, n° 10 (1986), p. 34. En tant qu'introducteur essentiel de l'œuvre de Debussy dans son pays, Iguchi est cité entre « Chieko Hara » et « Kazuko Yasukawa, née Kusama », avant « le compositeur et pianiste Yoritsune Matsudaira, les cantatrices Ayako Ota, née Ogino (1898-1944), Yoshiko Satô (1903-1982) et Yoshiko Furusawa ». Réalisée par Pierre Boulez et Eiko Kasaba, l'édition définitive du *Martyre de Saint-Sébastien* a paru en 2009 dans le cadre des *Œuvres complètes de Claude Debussy* (Paris, Durand-Salabert-Eschig).

<sup>917</sup> Violoncelliste formé par Julius Klengel à Leipzig et Emanuel Feuermann à Berlin, élève du chef d'orchestre Joseph Rosenstock, Saito (1902-1974) fut le maître de Seiji Ozawa.

<sup>918</sup> *Le Guide du concert et du disque*, 23 novembre 1956, p. 360. Le 24 novembre, à la salle Gaveau, Iguchi jouait l'*Op. 110*, le 6<sup>e</sup> *Nocturne* de Fauré, *Poissons d'or*, *Alborada del gracioso*, la *Sonatine* [1946] de Tomojiro Ikenouchi, la 4<sup>e</sup> *Ballade*, la *Mazurka* op. 50 n° 3 et la *Polonaise* « Héroïque » de Chopin. En 1962, Iguchi représenta son pays lors de la première édition du concours Van Cliburn, aux Etats-Unis. Victime d'un accident

Quelques-uns des propos que Lazare-Lévy tient au cours de la conférence de presse filtrent dans les colonnes du *Shimbun*, trop brièvement transcrits : il s'agit pour ainsi dire d'une première prise de contact avec ses auditeurs potentiels. L'ancien disciple d'Albert Lavignac et d'André Gedalge, qui ne pratique que le langage tonal<sup>919</sup>, dont les camarades de classe au Conservatoire ont été Maurice Ravel et Georges Enesco, y apparaît sous un jour conservateur qui n'est certes pas celui du passéisme ou de la réaction, mais qu'explique une conception toute sensitive de l'écriture musicale. Il est plaisant de lire que celui qui a fait découvrir Bach à John Cage<sup>920</sup> ne s'intéresse nullement à l'œuvre de Boulez ou de ses épigones, pas plus qu'il ne semble écouter Schaeffer, Varèse ou interpréter Jolivet :

[Vous m'interrogez] « Sur la situation actuelle de la musique européenne : celle-ci est encore sous l'influence écrasante de Schönberg. La musique sérielle y triomphe. Mais l'on distingue, là-bas, Paul Hindemith, Béla Bartók et Benjamin Britten parmi les grands compositeurs reconnus de l'après-guerre. En France, l'époque est, disons, celle d'Arthur Honegger et de Francis Poulenc. Dans la nouvelle génération, Olivier Messiaen est un musicien d'espoir.

A Paris, où les activités musicales n'ont pas été interrompues pendant la guerre, le prix des places, en raison de l'inflation, est quatre-vingts fois plus élevé qu'il y a dix ans. Il est très difficile d'organiser un concert : la somme nécessaire est deux cent fois supérieure à celle qui était autrefois requise pour ce faire.

Les cours d'interprétation se sont multipliés depuis les années 1930 : on ne peut nier que cela a exercé de bonnes (comme de mauvaises) influences. Je crois qu'il vaut mieux jouer la musique plutôt que d'en trop parler. Certains ouvrages sont construits cérébralement. Mais je crois toujours que l'art doit s'accompagner d'émotion. Je ne puis penser autrement.

---

vasculaire cérébral, il fonda, hémiplégique, la Société des interprètes japonais (1965). La liste de ses élèves est considérable. *Mon piano, ma vie*, son autobiographie (1977), n'a pas été traduite en Occident.

<sup>919</sup> Le second *Quatuor* à cordes (1956) de Lazare-Lévy, par exemple, est écrit dans le style classique le plus rigoureux, sans que l'hommage à Mozart n'y prenne toutefois l'apparence d'un pastiche. Les membres du quatuor Quattrocchi – Robert Quattrocchi, Charles-Edouard Serpinet, violons, Marcel Quattrocchi, alto, Léon Quattrocchi, violoncelle – l'ont enregistré le 24 mai 1956 pour la Radiodiffusion française (INA, notice PHD89035148, diffusé le 31).

<sup>920</sup> KOSTELANETZ (Richard), éd., *John Cage, Writer : Previously Uncollected Pieces*, Newark [N. J.], Limelight Editions, 2004, p. 29, allocution prononcée durant la *National Inter-Collegiate Arts Conference*, « The Creative Arts in Contemporary Society », Vassar College (Poughkeepsie), 28 février 1948 : « [...] Je fus prié, lors d'une soirée chez la Baronne d'Estournelles de Constant, de jouer du piano. La Baronne trouva mon jeu très mauvais mais, d'une manière ou d'une autre, musical. Elle offrit de me faire donner des leçons par Lazare-Lévy, professeur au Conservatoire. Pour commencer, il m'enseignait une *Sonate* de Beethoven et me recommanda fortement d'assister à des concerts, particulièrement de la musique de Bach. Je n'étais jamais allé au concert avant et voici que je m'y rendais à tous les soirs. Une fois, j'ai entendu de la musique moderne de Scriabine et de Stravinsky. J'avais également vu de la peinture moderne à Paris. Ma réaction à la peinture et la musique modernes fut immédiate et enthousiaste, mais peu modeste : je décidai que si d'autres personnes pouvaient accomplir de telles choses, j'y parviendrais également [...] ». KUHN (Laura), éd., *The Selected Letters of John Cage*, Middleton [CT], Wesleyan University Press, 2016 : à Peter Yates, 1<sup>er</sup> février 1966, p. 366.

Oui, j'ai rencontré mademoiselle [Kiyoko] Tanaka, qui est venue étudier en France en qualité de boursière du Gouvernement japonais. J'ai écouté son jeu. Je crois qu'elle a suffisamment de talent pour devenir une pianiste de premier ordre<sup>921</sup> ».

Les phrases initiales font songer à ce *Witz* qu'Arnold Schœnberg, deux ans plus tôt, lançait à Los Angeles à Darius Milhaud : « Revenant de France », rapporte ce dernier, « je lui disais qu'il existait maintenant chez nous, depuis la guerre, une école dodécaphonique assez florissante, mais de principes très stricts du point de vue de la méthode sérielle. *Ach so !*, s'écria [Schœnberg], très intéressé. Et est-ce qu'ils mettent aussi de la musique, là-dedans ?<sup>922</sup> ». A Genève, en octobre 1949, Lazare-Lévy avait exposé plus clairement ses vues au pianiste Georges Bernand :

« Si un compositeur a quelque chose à dire, il est toujours intéressant, quelle que soit la technique employée. Mais ce qui me paraît grave aujourd'hui, c'est qu'avec les procédés actuels, avec cette musique atonale, cette musique sérielle, il est, je crois, plus facile qu'autrefois de *fabriquer* de la musique, et c'est pourquoi bien des œuvres contemporaines se ressemblent. Il ne pouvait en être autrement. Aujourd'hui, on se refuse, avec ce système, à *moduler*<sup>923</sup>. Je suis peut-être un philistin, un ignorant, c'est très possible, mais j'avoue ne pas comprendre le genre de plaisir que semblent éprouver certains auditeurs. Je n'ai rien d'un réactionnaire : je considère Stravinsky comme un homme de génie, je trouve qu'Alban Berg est un homme prodigieusement intéressant, j'en dirais de même de Bartók, de Hindemith, d'Honegger, mais à côté de ces grands créateurs, il est une foule de petits musiciens qui, probablement, n'auraient rien pu écrire... s'ils avaient été tout simplement influencés par Massenet<sup>924</sup> ».

Le caractère, la direction empruntée par la musique de son temps semblent avoir beaucoup préoccupé le pianiste français, qui révélait en somme, au seuil de sa mission de

---

<sup>921</sup> « Conférence de presse du professeur Lazare-Lévy au *Korin Kaku* », *Mainichi Shimbun*, 13 octobre 1950.

<sup>922</sup> MILHAUD (Darius), *Entretien avec Claude Rostand*, Paris, Belfond, 1992, p. 129-130. Milhaud cite ensuite cette mise en garde que Schœnberg rédige deux mois avant sa mort, en mai 1951 : « Etant donné que le fait de composer avec les douze sons a suscité tant d'intérêt chez la plupart des compositeurs avancés de notre époque, mais cela sur une base de fausse expression et d'erreur, je voudrais [...] mettre en garde les commençants afin qu'ils ne débutent pas avec cette technique, qui est d'une immense difficulté, avant d'avoir acquis la possibilité de traiter toutes les formes musicales avec logique et cohérence dans toutes les variétés de leurs genres ».

<sup>923</sup> Echo lointain, peut-être, du mot qu'eut Florent Schmitt (camarade de Ravel et de Lazare-Lévy dans la classe de Gedalge) en allumant une cigarette dans les couloirs de l'Opéra, au soir de la création du *Boléro* : « Je ne pars pas, j'attends que ça module ! ». SCHMITT (Florent), « Les concerts », *Le Temps*, 20 janvier 1934, p. 3 ; 13 mars 1937, p. 3 ; 21 janvier 1939, p. 3.

<sup>924</sup> « Lazare-Lévy s'entretient avec Georges Bernand », *op. cit.*, Radio-Genève, 1<sup>er</sup> octobre 1949.

propagande, ses valeurs et les limites de son horizon esthétique<sup>925</sup>. Sur le Blüthner du Palais, « pendant une heure, le professeur Lazare-Lévy fit [alors] entendre son art suprême pour la première fois au Japon » : morceaux pour clavecin de Couperin, *Fantasiestücke* de Schumann, pièces de Chabrier, de Lazare-Lévy, *Polonaise* « Héroïque » de Chopin<sup>926</sup>.

Après une journée de voyage en train, la tournée peut officiellement débiter, le samedi 14 octobre, dans la région du Kansai<sup>927</sup>. *Le Mainichi* informe aussitôt ses lecteurs, qui se charge d'en tenir scrupuleusement le journal de bord, photographies à l'appui : soixante ans avant la consécration des modes de diffusion instantanée que l'ère informatique allait faire éclore, le quotidien le plus ancien du Japon (1872) inventait donc là une forme de communication et de liaison inédites avec la population. La modernité, sinon l'indiscrétion relative – la naïve « transparence » – du procédé ne laissent cependant pas d'étonner, considérant les us et l'étiquette de l'époque :

« Le professeur Lazare-Lévy, qui est arrivé le 10 octobre à Haneda, s'occupe sans prendre de repos de la préparation de ses récitals, qui commenceront à Osaka le 14 octobre. Il nous semblait que ce vieil artiste était un peu fatigué de son long voyage, mais dès qu'il s'assied derrière le piano, il change d'aspect et rajeunit complètement. Mesdames Hara et Yasukawa sont toutes oreilles pour écouter la musique de leur Maître après un si grand intervalle de temps et se montrent soulagées de le retrouver égal à lui-même<sup>928</sup> ».

---

<sup>925</sup> Centro de Archivo y documentación de la Fundación Albéniz (Madrid), fonds Arthur Rubinstein, item 1343, lettre de Lazare-Lévy à Arthur Rubinstein, 4 août 1953 : « 4 rue Marbeau, Passy 30 96. Cher ami, [...] Je ne résiste pas au plaisir (le mot est trop faible) de vous exprimer ma satisfaction en lisant dans le quotidien *Combat* des extraits de ce que vous avez dit à la radio. Une phrase, surtout, me plaît, car elle exprime de façon frappante et mieux que je ne pourrais le faire ma propre pensée : 'Stravinsky et Picasso ont peut-être traduit le chaos de notre époque, mais il n'en sont pas sortis' or c'est là tout, ou presque tout le drame musical actuel. Comment certains musiciens peuvent-ils croire qu'après trois siècles de musique expressive celle-ci puisse devenir un simple jeu de l'esprit ? Comment peuvent-ils imaginer que les hommes seraient peu à peu privés de toute sensibilité, imperméables à ce qu'ils appellent dédaigneusement l'émotion ? Que serait Bach sans les qualités émotives de sa musique ? Un simple constructeur. Et Mozart sans sa grâce enjouée, sans la grave perfection de sa mélodie ? Beethoven sans humanité ? Chopin sans sa fierté et sa douleur ? etc. etc. Une remarque de mon cher maître André Gedalge est restée gravée en moi : Bach s'exprime dans une fugue comme Chopin dans un nocturne. La plupart des œuvres contemporaines m'ennuient et m'exaspèrent à tel point que je finirais par ne plus en écouter – trop décevantes. Que ces messieurs le veuillent ou non, la foule continue à vibrer en écoutant Beethoven et Schumann. Monsieur Cocteau s'en moque ? Moi de lui ! En voilà assez, cher ami. Oh !, non, j'oubliais que vous serez bientôt mon voisin [Rubinstein loge au 22, square de l'avenue-Foch. Debussy vécut au n° 24 après son mariage avec Emma Bardac]. J'espère pouvoir vous rencontrer souvent. Très affectueusement vôtre, L-L. ».

<sup>926</sup> « La réception officielle de M. et Mme Lazare-Lévy », *Mainichi Shimbun*, 13 octobre 1950. Nous reproduisons plus bas l'article que le *Chugai-Evening* a consacré à ce « moment musical ».

<sup>927</sup> Nous ignorons où les Lazare-Lévy sont logés.

<sup>928</sup> « Le professeur Lazare-Lévy et ses disciples », *Mainichi Shimbun*, 14 octobre 1950 [le titre répond au cliché d'illustration : « Le Maître », souriant, est assis, la main droite posée sur le clavier ; les « disciples » se tiennent debout, respectueusement en retrait au dernier plan].

Exaltation de la « valeur travail », parangon de vertu nationale ; vertus régénératives, pouvoir de *transfiguration* (schoenbergienne ?) de l'art sur l'individu ; importance et beauté de la transmission de maître à disciple au sein d'une société aristocratique qui valorise considérablement la succession de type dynastique<sup>929</sup> – à la cour, en ville, sur les scènes du théâtre *nô*<sup>930</sup> – et dont l'étagement en hiérarchies sociales définitives ne connaît aucun équivalent en dehors de l'Asie ; promesse discrète de récitals de qualité : tout est dit.

Sous les drapeaux entrelacés de la France et du Japon, « sous les auspices de la Mission française, le patronage de la Maison franco-japonaise et grâce à l'organisation du journal *Mainichi* », Lazare-Lévy donne son premier concert à Osaka, au théâtre Kitano : Bach, Mozart, Chopin, Debussy. Dans une intention pédagogique évidente, les derniers morceaux sont partagés avec chacune de ses « élèves » – ces modèles de la nouvelle génération, si favorablement connues dans l'archipel depuis l'obtention de leur prix<sup>931</sup>. Les confrères avec lesquels Lazare-Lévy s'est produit pour la dernière fois à deux pianos sur une scène parisienne, hors configuration concertante, sont Alfredo Casella et Alfred Cortot : c'était aussi loin qu'en

---

<sup>929</sup> Ce modèle d'organisation strictement familial, dit *iemoto*, gage de stabilité sociale, régit en fait la totalité des arts traditionnels japonais, l'*ikebana* (arrangement floral), le théâtre *nô*, le *chanoyu* (voir *infra*) et le jeu de *go*. Cf. KITANO (Koichi), *Hierarchical structure of the Iemoto System : Its Effect on Social Stability*, thèse pour l'obtention du diplôme de *Master of Arts*, university de Hawaii à Manoa, 1970. Continuateur de Kitano, Kevin Garfield Olafsson a étudié les répercussions de l'*iemoto seido* dans le domaine de la transmission inter-générationnelle, de maître à disciple, de la musique traditionnelle nipponne (*shamisen*, *shakuhachi* et *koto*) dans : *Iemoto System, A Psycho-Cultural Phenomenon in Practice and Its Effect on Musical Transmission in Japan*, mémoire de *Master of Arts in Music*, university de Hawaii à Manoa, 2007.

<sup>930</sup> Depuis plus de quatre siècles, cette forme d'expression théâtrale née à la cour est le privilège exclusif de cinq familles constituées « en écoles » qui en transmettent la tradition de pères en fils : l'école Kanze, l'école Hoshō, l'école Komparu, l'école Kongo et l'école Kita, chacune se distinguant des autres sur un point particulier relatif à l'interprétation (fidélité au jeu ancien, variantes textuelles, mimiques). MIGEOT (François), « Présentation du théâtre *nô* », *Coulisses*, n° 4 (1991), p. 52-65. Un maître tel que Nakamura Kanzaburo XVIII (1955-2012), par exemple, est le 18<sup>e</sup> acteur kabuki de la lignée Ichikawa qu'établit Nakamura Kanzaburo I (1598-1658), le fondateur du théâtre *Nakamura-za* d'Edo (1624).

<sup>931</sup> Pour une description du paysage musical japonais de l'entre-deux-guerres, se reporter notamment aux mémoires de Shuichi Kato : KATO (Shuichi), *A Sheep's Song, A Writer's Reminiscences of Japan and the World*, traduit par Chia-Ning Chang, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 122-123 : « [...] I was beginning to develop [at University] a great fascination pour piano music, influenced less by Professor Katayama, a piano enthusiast, than by two classmates. They were the ones who initiated me into the music of the Romantics. Often two or three of us would go to the concerts by Leonid Kreutzer, Hara Chieko and Iguchi Motonari. I remember how excited we were over Kusama Kazuko's (later Yasukawa Kazuko) stunningly innovative style in her first concert performances immediately after her return from France [...] ».

Figure de la vie intellectuelle japonaise, conservateur du Musée de Kyoto pour la Paix mondiale, idéologiquement proche du communisme, Kato (1919-2008), qui pratiquait le chinois, le français, l'italien, l'allemand et l'anglais, fut le chef de la rubrique culturelle de l'*Asahi Shimbun* de 1980 à sa mort. Hématologue diplômé de l'université impériale de Tokyo, il s'était joint aux équipes médicales bi-nationales qui avaient pris en charge les populations irradiées d'Hiroshima en 1945. Fondateur du cercle *Littérature moderne* (1942), grand connaisseur de la poésie de Rimbaud, boursier de recherche en médecine nucléaire à l'Institut Pasteur, il se lia d'amitié avec Jean-Paul Sartre en 1951 et renonça à exercer la médecine après avoir participé à un congrès littéraire en Afrique, en 1958. Rédacteur en chef de l'*Encyclopédie du Japon* (1971-1984), professeur aux universités de Berlin et de Yale, il laisse plusieurs essais ainsi qu'une histoire monumentale de la littérature japonaise (traduction française : Paris, Fayard, 1986-1990).

1904, à la salle Erard (pour créer la transcription d'*Islamey*, de Balakirev, que signait son camarade<sup>932</sup>), et en 1930, dans l'écrin de l'École normale de musique<sup>933</sup>. Le même type de programme, constitué d'œuvres différentes, est répété dans la même enceinte le lendemain 15 octobre. Le soir, une réunion est organisée au Club du Kansai avec les notabilités d'Osaka<sup>934</sup>.

Pour rendre compte de la première apparition publique de Lazare-Lévy, le *Mainichi* dépêche un envoyé spécial dans la cité maritime. Une plume éminente : titulaire de la chaire de littérature française à l'université du Kansai, introducteur de la pensée de Jean-Paul Sartre et, par son intermédiaire, du roman de William Faulkner au Japon<sup>935</sup>, Takehiko Ibuki (1901-1982) est également le chef de l'équipe qui a entrepris la transposition très méritoire de la *Recherche du temps perdu* dans sa langue<sup>936</sup>. Lieu d'une première rencontre, sinon d'un *malentendu* « entre les peuples et les univers » (mais ne faut-il point voyager pour froter et limer sa cervelle contre celle d'autrui ?<sup>937</sup>), l'article qu'Ibuki finit par faire imprimer, huit jours après le concert, est insolite premièrement parce qu'il s'avère dépourvu de la moindre appréciation substantielle qui soit de nature artistique ou musicale, à telle enseigne que nous pouvons l'insérer sans crainte de contrarier l'organisation thématique de notre récit. On espérait lire le commentaire circonstancié d'un critique, or sous le rapport factuel de l'auteur (qui trahit une éducation *sui generis*, dont se devine l'ossature morale, l'affectivité, le patriotisme – celui d'un sujet façonné au commencement du siècle par la rhétorique et la doctrine de l'Empire<sup>938</sup>, ainsi qu'une pointe de suffisance sociale) perce également une dénonciation subtile, rarissime, des troupes armées d'occupation et des membres de l'administration américaines ; de leur légitimité, de leur pouvoir, de leur présence même autant que de leur « culture », jugée vulgaire, propre à flatter la masse abusée. Elliptique, le texte n'indique pas comment le dialogue qui s'engage entre un

---

<sup>932</sup> Mardi 19 janvier 1904. Le 31 mai 1900, dans la salle Pleyel de la rue Rochechouart, Lazare-Lévy (18 ans) et Casella (16 ans et 7 mois) avaient interprété les *Préludes* de Liszt.

<sup>933</sup> Lundi 30 juin 1930, *Variations* pour deux pianos, deux violoncelles et cor de Schumann (Lazare-Lévy, Alfred Cortot ; Diran Alexanian, Maurice Eisenberg ; Maurice Van Bocxstaele). Le 28 juin 1925, aux Invalides, dans le théâtre de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels, Wanda Landowska, Alfred Cortot et Lazare-Lévy jouent le triple *Concerto* de Bach. Le 16 janvier 1933, à l'École normale, Isidore Philipp, Alfred Cortot et Lazare-Lévy donnent le *Concertino* pour trois pianos et orchestre de Philipp (lors du même concert, Cortot dirige Francis Poulenc dans *Le Bal masqué*). Il est vrai que le 28 juin 1931, Lazare-Lévy avait créé, aux côtés de l'auteur, la *Maloniana* pour deux pianos de son élève Kostia Konstantinoff, évoqué plus haut.

<sup>934</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy.

<sup>935</sup> HOKENSON (Jan Walsh), *Japan, France, and East-West Aesthetics : French Literature (1867-2000)*, Madison, Teaneck [N. J.], Fairleigh Dickinson University Press, 2004, p. 336. MCHANEY (Thomas L.), éd., *Faulkner Studies in Japan*, textes réunis par Ono Kiyoyuki et Ohashi Kenzaburo, Athens, The University of Georgia Press, 2008, p. 4.

<sup>936</sup> PROUST (Marcel), *A la recherche du temps perdu*, traduit par Takehiko Ibuki, Toyota Ichihara, Ryoichi Ikushima, Kyuichiro Inoué, Shinichiro Nakamura, Ryuzo Yodono, Tokyo, Shinchosha, 1953-1955, 13 volumes. Voir « Traduire la *Recherche* », *Revue d'études proustiennes*, n° 1 (2015), p. 665-755.

<sup>937</sup> MONTAIGNE, *Les Essais*, livre I (édition de Bordeaux, 1595).

<sup>938</sup> Voir l'excellente étude de cas de Pierre LAVELLE, « Au centre de l'ultra-nationalisme japonais : Ôkawa Shûmei (1886-1957) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 39-2 (1992), p. 222-237.



interprète intègre, si prompt à incriminer ses oreilles, non ses doigts, pour faire excuser quelque « imperfection » cependant qu’il croit s’adresser à un professionnel de l’évaluation pianistique, lequel voit en lui un messager ailé de la Ville Lumière... aura dévié au point d’en arriver là :

« Alors que le va-et-vient des généraux et des hauts fonctionnaires américains est incessant et que la foule acclame passionnément un Bob Hope en provenance de Hollywood<sup>939</sup> à Haneda, l’aérodrome de Tokyo<sup>940</sup>, le professeur Lazare-Lévy, grand pianiste et ambassadeur culturel de la France, s’est rendu au Théâtre Kitano d’Osaka comme sur des pattes de colombe.

Sous nos étendards déployés, français et japonais, il a fait montre d’un jeu brillant. Le public, qui avait empli toute la salle, fut tout à fait enchanté de son académisme, au sens le plus élevé, le plus beau du terme. Deux mille auditeurs ravis par deux heures de programme : lorsqu’il ira à Kyoto, puis à Tokyo, le professeur, par sa musique, charmera encore des milliers et des milliers de nouveaux auditeurs. Ce sont là de grandes occasions. Ce sont là de grands événements.

Quand je lui rendis visite en coulisses pour lui présenter mes hommages, il me dit qu’il souffrait encore un peu des oreilles, d’une douleur causée par son voyage en avion, et puis : “*La vitalité japonaise*”, remarqua-t-il, “*est surprenante. Je m’en suis beaucoup étonné au premier abord*”. “*La France souffre*”, dit Mme Lazare-Lévy en coupant la parole à son mari<sup>941</sup> : “*Là-bas, il y a encore des traces de l’Occupation allemande*”. “*En particulier*”, ajouta le professeur, “*des traces spirituelles...*” Tout à coup, il m’empoigna avec violence : mon frêle bras gauche faillit

---

<sup>939</sup> Relevez l’emploi de l’article indéfini. Boxeur professionnel, danseur, chanteur, acteur de théâtre et de cinéma, comique de scène, présentateur fétiche de la cérémonie des Oscars (1939-1977), auteur de quatorze livres, partenaire de golf de onze présidents américains, Sir Leslie « Bob » Hope (1903-2003) était né dans le comté de Londres, quoiqu’il fût élevé à Cleveland. Pendant un demi-siècle (1941-1991), dans le cadre de l’USO, l’organisation fournissant des services de loisirs aux troupes de l’armée américaine, Hope, incarnation du *showman* à l’américaine, accomplit 57 tournées de « soutien moral » sur divers théâtres d’opérations : en Sicile aux côtés du général Patton, pendant la Guerre de Corée, au Vietnam, en Afghanistan, au Liban ou en Irak au cours de la première Guerre du Golfe. En témoignage de reconnaissance, Hope reçut la médaille de la Liberté des mains de Lyndon Johnson et 54 doctorats *honoris causa* décernés par les universités du pays. Unique civil de l’histoire américaine à avoir été décoré de l’Ordre de l’épée de l’*U. S. Air Force*, il fut élevé par un acte du Congrès à la qualité d’ancien combattant. Un aéroport californien, une chapelle de la basilique du sanctuaire national de l’Immaculée Conception, à Washington et un navire cargo de la *Navy* portent aujourd’hui son nom. ZOGLIN (Richard), *Hope : Entertainer of the Century*, New York, Simon & Schuster, 2014.

<sup>940</sup> Inoffensive en apparence, l’expression, une déclaration nationaliste authentique, dissimule un ressentiment certain. Sur ordre de MacArthur, l’aérodrome de Tokyo (inauguré en 1931), renommé *Haneda Army Air Force Base* et désigné comme « point d’entrée » du Japon, fut placé le 12 septembre 1945 à disposition du Commandement suprême des puissances alliées, qui en agrandit les infrastructures et en allongea plusieurs pistes (le 30 août, c’est sur la base aéronavale d’Atsugi que s’était posé le C-47 du général, venu procéder à la signature des actes de capitulation du Japon). Exploitée comme base de transport militaire et civil (dès 1947, par la *Panamerican*, puis par quelques compagnies alliées), la *Haneda AFB* servit notamment d’escale sur la route de San Francisco, de centre de soin ou de rapatriement des blessés de la Guerre de Corée. Les lignes intérieures japonaises n’y entamèrent leurs premières rotations qu’en 1951. Au moment où s’exprime Ibuki, il n’existe donc pas, à proprement parler, « d’aéroport Haneda de Tokyo ». Le premier terminal de la *Japan Airlines* fut construit en 1953, la présence américaine se maintenant sur le site au-delà du terme de l’occupation, jusqu’en 1958. SCHALLER (Michael), *The American Occupation of Japan : the Origins of the Cold War in Asia*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1985, chapitre 3.

<sup>941</sup> S’il semble exclu que Marguerite Lazare-Lévy se soit immiscée d’autorité dans la conversation au point d’interrompre son mari, c’est-à-dire de lui « couper » littéralement la parole, plutôt que de compléter ses dires avec aménité, l’expression demeure révélatrice, chez l’auteur, d’une conception des rapports humains, du rôle « traditionnel » de l’épouse et d’un état de pensée.

craquer sous l'effet de la force qui avait puissamment fait jaillir des touches les accords de Saint-Saëns<sup>942</sup>. Et sa voix vigoureuse résonna dans mes oreilles : « *Le monde est divisé en deux. Un monde divisé, c'est impossible ! S'il y avait quinze pays dans le monde, je pourrais le comprendre. Mais, à présent, il n'y a que les deux blocs. Si on laisse ce monde aller plus loin... Je crois, j'espère en la réalisation d'un seul pays, d'un pays mondial* ». Pour un tel musicien, le monde actuel doit retentir à la façon d'une dissonance insupportable. En jetant son regard aigu sur moi, il reprit la parole : « *Autrefois, le Japon avait combattu l'Allemagne avec la France*<sup>943</sup>. *Mais pourquoi s'est-il lié à l'Allemagne pendant la Guerre ? Je ne le comprends pas* ». Cela aussi lui était une dissonance, une source de désaccord.

Sa phrase achevée, il s'assit, comme exténué de fatigue. Stupéfait, ne pouvant prononcer un mot, je quittai le théâtre en murmurant seulement « *au revoir* ». A dire vrai, je ne m'attendais pas à ce qu'il exprimât son intérêt pour la situation mondiale, ni à entendre de sa bouche une critique aussi implacable du Japon<sup>944</sup>. Pour bien accueillir ce musicien distingué, ce maître éminent, il nous est interdit de renouveler pareille dissonance<sup>945</sup>. Demain il fera jour<sup>946</sup>, demain il fera clair<sup>947</sup> ».

Le lundi 16 octobre, Lazare-Lévy offre un récital à l'Institut franco-japonais de Kyoto : ses premiers concerts de mission au Japon sont immédiatement confirmés dans le cadre diplomatique que nous avons décrit. En journée, lui sont proposés ses premiers moments de détente et d'évasion. C'est donc bien par le cœur historique et spirituel du pays, épargné durant la guerre, que le pianiste aborde donc la découverte du Japon : semé de centaines de temples, le plan hippodamien de ses origines semble avoir été comme fraîchement enfoui sous l'asphalte de la ville moderne, cernée de monts. L'ancien domaine impérial, au nord, y dessine un rectangle de plusieurs dizaines d'hectares de superficie. Dans le Val noir, à l'est, prêcha le saint moine Hōnen qui créa la première école indépendante du bouddhisme japonais dit de la *Terre pure* : édifié en 1234 par son disciple alpha, précédé de la porte la plus élevée du pays, le

---

<sup>942</sup> Ceux des *Variations sur un thème de Beethoven*, jouées en duo avec Kazuko Yasukawa qui n'est pas mentionnée davantage que Chieko Hara.

<sup>943</sup> Voir *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 53 (décembre 2016) : « 1914-1918, une guerre mondiale ? La perspective japonaise », notamment SHINICHI (Yamamuro), « La Première Guerre mondiale au sein de l'histoire de l'Asie orientale » (traduit par Franck Michelin), p. 13-51 ; VIE (Michel), « Le Japon pendant la Première Guerre mondiale : fonctionnement de l'Etat et politique extérieure », p. 53-76.

<sup>944</sup> *Comme l'âme descharge ses passions sur des objets faux, quand les vrais luy defaillent !*

<sup>945</sup> L'article d'Ibuki parut délibérément une semaine après le concert d'Osaka, la veille du premier « cours de maître » que Lazare-Lévy devait dispenser à de Tokyo, ville où il n'avait pas encore donné de récital à titre officiel : voilà qui explique cette mise en garde étrange en forme de *mea culpa*, somme toute élégante. Dans la même édition du dimanche, le *Mainichi* publia le texte de la conférence que le pianiste s'appretait à prononcer à l'université des Arts, dans une traduction réalisée par Yû Ishikawa.

<sup>946</sup> Allusion probable, par-delà la citation proverbiale, au drame éponyme de Montherlant (1948) où un avocat collaborationniste ayant défendu des Allemands « par politesse » encourage son fils illégitime, en juin 1944, à s'engager (« mais sans qu'il ne coure de risque ») dans la Résistance afin que le « lustre » de cette lutte héroïque lui permette d'échapper à l'épuration et à la radiation du barreau qui le menacent. D'une manière indirecte, le plan vil et lâche de maître Carrion tue le jeune Gilles, que l'amour et les exhortations de sa mère ne parviennent à sauver.

<sup>947</sup> Takehiko Ibuki, « En écoutant Lazare-Lévy », *Mainichi Shimbun*, 22 octobre 1950.

monastère du *Chion-in* abrite sa sépulture, une salle aux milles nattes<sup>948</sup> et l'*ogane* la plus massive du pays<sup>949</sup>.

Un artisan de Kyoto, M. Tatonmura, ouvre d'abord aux Lazare-Lévy les portes de sa demeure en bois du XVIII<sup>e</sup> siècle, et de sa filature située dans le quartier de Kamigyo que domine le sanctuaire *Kitano Tenmangū*, l'un des bâtiments du culte les plus sacrés de la cour. Vieux d'un millénaire, le tissage localement ancré du *Nishijin-ori* dit les très riches heures de l'ancienne *Heian-kyo*, la « capitale tranquille et paisible » que Tokyo supplanta en 1868. Ces pièces en brocart de soie, comparables aux étoffes finement ouvragées de la dynastie Ming, servent avant tout à la confection de l'*obi*, la ceinture sans boucle ni fermoir incrustée de motifs exubérants, colorée jusqu'à la saturation, dont se sanglent les Japonais. Le ruban soutient le pantalon traditionnel *hakama* ou complète en jurant avec lui le *kimono* que l'on voit aux adeptes des arts martiaux. Sa longueur (jusqu'à six mètres), sa largeur, son port, sa teinte, son nœud, sa matière répondent à une nomenclature rigoureuse et se prêtent à une infinité de combinaisons.

La splendeur des « jardins en circuit » japonais se révèlent aux Français à l'ermitage de Katsura<sup>950</sup>, un domaine de villégiature impériale élaboré au XVI<sup>e</sup> siècle, planté de pavillons archaïsants surgis du *Dit du Genji*<sup>951</sup>, bordé par la rivière éponyme ; univers clos d'une complexité insoupçonnable que l'étude exhaustive, les relevés admiratifs de Bruno Taut (1880-1938), une douzaine d'années auparavant, avaient signalé au monde « de l'Ouest » et tiré de l'oubli. Nous aurions tort de verser dans le reportage en nous attardant ici plus que de raison à la description de faits *a priori* secondaires ou de lieux dont la peinture doit être réservée aux guides spécialisés. S'il nous était toutefois permis de céder à un accès de lyrisme, nous soulignerions avec Taut que Katsura fournit un modèle achevé d'architecture fonctionnelle et

---

<sup>948</sup> L'ABBE PREVOST, *Histoire Générale des Voyages, ou Nouvelle Collection de toutes les relations de Voyages par Mer et par Terre qui ont été publiées jusqu'à présent dans les différentes langues de toutes les nations connues etc.*, tome X, à Paris, chez Didot, avec approbation et privilège du Roi, 1752, p. 525 : « Chaque appartement a son nom. Celui qu'on appelle la salle des *mille nattes* sert uniquement aux grandes audiences ; on l'appelle ainsi parce que les Japonais estiment la grandeur d'un appartement par le nombre des nattes, ou demi-toises carrées, que peut en contenir la superficie ».

<sup>949</sup> Lourde de 74 tonnes, cette cloche bouddhique nécessite l'intervention de 25 moines.

<sup>950</sup> ISOZAKI (Arata), OSAMU (Sato), *Katsura : ermitage et jardins, un moment de perfection*, Fribourg [Suisse], Office du livre, 1986.

<sup>951</sup> *Le Dit du Genji*, traduction de René Sieffert, Verdier, Lagrasse, 2011. Brossée au XI<sup>e</sup> siècle par une aristocrate, Murasaki Shikibu, à destination d'un public de femmes, la fresque fondatrice de la culture nipponne, longue de plusieurs milliers de pages, probablement inspirée de la vie du régent Fujiwara no Michinaga (966-1028), s'attache à décrire le destin politique et personnel du *Genji*. Fils de l'empereur et d'une favorite morte en couches, ce prince de sang mêlé qui ne saurait accéder au trône est réduit dans le palais de son propre père à l'état de sujet. Critique des mœurs de la cour de *Heian* (794-1192) dont il peint le goût, le faste, le climat, la décadence morale, ce « roman véridique » considéré comme la première œuvre psychologique universelle met en scène des centaines de personnages, sinon d'archétypes (le séducteur, la femme bafouée, la courtisane, le jaloux, l'aventurier). Cf. STRUVE (Daniel), TERADA (Sumie), « Le Roman du *Genji* et la société aristocratique du Japon ancien », *Médiévales*, n° 72 (printemps 2017), p. 5-20 et, dans la même publication, TERADA (Sumie), « La fonction narrative de la poésie dans le Japon ancien : le cheminement vers le Roman du *Genji* », p. 109-124.

de parcours fléché : « Car quels que soient les angles sous lesquels on le considère », tranche l'urbaniste de la République de Weimar, « l'intégration de chacune de ses parties à l'ensemble est parfaite. Il était question [pour la maison impériale] de créer un refuge permettant de mener une vie peu différente, tout bien pesé, de la vie quotidienne, [mais il s'agissait d'abord, et plus profondément,] de développer un style du plus haut niveau de raffinement et d'exprimer clairement une philosophie de l'existence. L'ermitage de Katsura se présente comme un céleste [*bimmlisch*] vêtement sans couture, tant les fils variés qui le tissent et le composent sont indissociablement enchevêtrés<sup>952</sup> » – métaphore on ne peut mieux appropriée au sujet.

Au reste, la délimitation des pelouses, des bassins, des parterres, des espaces nobles et de vie, la succession de galeries, des coursives, d'atmosphères ; les gradins, les ponts, les îles, les portiques, les porches imposant de courber la tête, ces maisons couvertes de chaume ou caparaçonnées de tuiles en céramique, aux charpentes exactement conçues – voyez ces liens de faîtages, ces lattis, ces pannes, ces voliges, ces entrants, ces enrayures, ces arbalétriers, ces chevrons d'une exactitude millimétrique, leurs plafonds posés sur solives apparentes (*sauf* dans les pièces de réception de l'empereur, dont le plafond est à caissons laqués) ; les écrans plus ou moins opaques, les cloisons coulissantes recouvertes de papier de riz blanc séparant l'habitat des simples antichambres, dictant de continuels effets de lumière et d'obscurité, la qualité des ferrures, l'emploi des essences rares dans les aménagements intérieurs et les placages décoratifs – ébène, bois de rose, chêne blanc, mûrier chinois, hêtre, camélia, cèdre, orme, bibacier – le traitement réservé aux veines du bois, unifiées par l'aplat d'huiles en patinant le ton, le soin apporté à la disposition de chaque objet, leurs significations cachées, ces découpes géométriques, ces alcôves, ces décors piqués d'orchidées, de pivoines, de chrysanthèmes et de pruniers en fleurs où s'animent des oiseaux, des figurines d'une minutie confondante ; la scansion lumineuse des lanternes sur le sable, la fonction assignée aux jardins, leurs haies d'arbres noirs, l'arôme s'exhalant des aiguilles de pin, les parfums des pousses constellant l'herbe sauvage de milliers de points volatiles, les ramures des cycas, le rouge fauve, l'écarlate, le carmin, le vermeil, l'incarnat, les jaunes, et l'ocre et l'orange et la pourpre dont s'enflamment les érables en automne<sup>953</sup>, l'inépuisable diversité des nuances de vert, de bleu, l'agencement calculé des pierres taillées, des galets, des bordures jointives, l'incrustation des astres dans

---

<sup>952</sup> TAUT (Bruno), *La Maison japonaise et ses habitants* [*Das japanische Haus und sein Leben*, 1937], traduit par Daniel Wieczorek, Paris, éditions du Linteau, 2014, p. 305-320. GROPIUS (Walter), TANGE (Kenzo), ISHIMOTO (Yasuhiro), *Katsura : Tradition and Creation in Japanese Architecture*, New Haven, Yale University Press, Tokyo, Zokeisha, 1960.

<sup>953</sup> Le changement de coloration des feuilles en cette saison est appelé *koyo* (« feuille rouge »), quand la pratique consistant spécifiquement à « chasser les feuilles rouges » pour en apprécier la beauté est nommée *momijigari*. FAURE (Eric), *Les Fêtes traditionnelles à Kyoto*, Paris, L'Harmattan, 2003.

l'onyx des réservoirs, cette indéniable réussite d'impressionnisme musical, enfin, qui participe de l'estompement général des reliefs, des sensations et des contours : les bruits de la nature vivante (piaillage des merles, stridences d'insecte, croassement du crapaud), la poésie liquide des jeux d'eau, les notes grêles, irisées ou mates, ou tendres ou scintillantes que rend l'égouttement patient des toits sur le sol, la danse de la pluie sur les mousses et les cours de graviers, le tintement des cupules de cuivre, des gongs, des carillons à vent : tout – oui, tout concourt à ce que l'hôte étranger, un artiste doué de raison, de jugement et de sensibilité saisisse là les linéaments fondamentaux de la civilisation japonaise au cours d'une promenade contemplative arrachée au *diktat* de l'horaire, au rythme occidental du train, aux crépitements de joie d'un public conquis dans une salle de concerts.

Incidentement, nous touchons à l'essentiel de notre recherche doctorale : à la confrontation des systèmes, des pratiques et des mentalités, au choc des cultures, des cosmogonies, des perceptions et des mythes ; aux racines, aux généalogies, à la conscience des êtres et de leur imaginaire, de leurs croyances, de leurs dépôts sédimentaires et de leurs modes d'expression. « Un Hindou, un Chinois et un Japonais, considérant, dans trois ou quatre estampes différentes, les costumes militaires du temps d'Henri IV, de Louis XIV, de Louis XV, et du temps actuel, n'y verroient que de très-légères variétés d'un habit taillé d'après les mêmes principes », affirmait, bien conscient du problème, La Martinière, voilà deux siècles, dans « ce qu'il [était] possible d'offrir de plus neuf et de plus authentique sur l'état du Japon<sup>954</sup> ». L'évocation, d'ailleurs, des « captivants mirages de l'eau<sup>955</sup> » dans les jardins de Kyoto nous remet soudain en mémoire ces correspondances fugaces que Jankélévitch établit à l'endroit de Ravel, Debussy et Fauré : Claude de France « épie la respiration des vagues et le bruissement de l'écume. Il a écouté les eaux marines, eaux bavardes, fraîches comme l'hiver, rieuses comme les ondins. Même les vents furieux d'outremer, chez lui, se déchirent en lanières comme des lambeaux de vapeur après l'orage. Il cède cependant aussi à la fascination hypnotique des eaux dormantes où tremblent des moires, des reflet huileux et des opales. Dans le jardin baroque de Ravel, les grandes eaux, [à l'opposé], deviennent poussière, poudre d'argent et d'étain : les gerbes diaprées s'y éparpillent au soleil et luisent comme des toiles d'araignées ». Pour le philosophe, Ravel et Debussy sont des

---

<sup>954</sup> BRETON DE LA MARTINIÈRE (Jean-Baptiste Joseph), *Le Japon, ou, mœurs, usages et costumes des habitans de cet empire, d'après les relations récentes de Krusenstern, Langsdorf, Totzing etc, et ce que les voyageurs précédens offrent de plus avéré, suivi de la relation du voyage et de la captivité du capitaine russe Golownin*, Paris, A. Nepveu, libraire, 1818. Fondateur de la *Gazette des tribunaux*, introducteur de la sténographie judiciaire en France, plume du *Moniteur officiel*, Breton (1777-1852) était également interprète-traducteur officiel près des tribunaux, en anglais, allemand, espagnol, italien et flamand.

<sup>955</sup> Dit Alfred Cortot de l'*Ondine* de Ravel, dans *La musique française de piano*, 2<sup>e</sup> série [1932], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1981, p. 275.

« maîtres fontainiers, les maîtres de la féerie liquide : l'eau ne leur est pas un principe de continuité, contrairement à Fauré, mais le bouchon de cristal qui disperse la lumière ». Comparant les *Jeux d'eau à la villa d'Este*, les *Jeux d'eau* ravéliens et le *Jet d'eau* de Baudelaire, traduit par Debussy, Jankélévitch remarque que Liszt a surtout vu des giboulées, des cascades, de grandes rafales romantiques « où les descendants de Couperin ont noté le bruit égal de la pluie<sup>956</sup> ». Juste et brève, l'observation a le mérite d'unir, sans qu'il n'y paraisse, l'œil et l'oreille, la matière et l'esprit, l'art et la manière, le souffle et la technique en ce qu'elle décrit, chez le créateur, ce processus hautement individualisé d'appréhension, d'assimilation, de décantation, puis de sublimation du réel dont l'œuvre est le couronnement et le fruit. Nous verrons plus bas comment les Japonais eux-mêmes ont usé d'un vocabulaire technique, d'analogies, de métaphores, d'images et de comparaisons pour rendre compte d'une rencontre et d'un apport culturels, des concerts et des classes de maître de Lazare-Lévy.

Le 17 octobre, afin d'en mieux pénétrer le mystère, le pianiste et son épouse, accompagnés de Chieko Hara, sont conduits de nouveau – une seconde fois – dans les jardins de Katsura, qu'ils laissent derrière eux en remontant la vallée qu'arrêtent les contreforts du mont Atago. Lazare-Lévy traverse ensuite les rayons et les ombres de la bamboueraie d'Arashiyama, dont les spécimens géants culminent à plusieurs dizaines de mètres. Il s'agit symboliquement de se gorger de jeunesse et paix. Accrochée aux pieds de la *Montagne de la tempête*, la forêt légendaire est réputée contrer les esprits maléfiques. Associé à la droiture et à la robustesse, à la croissance humble et résolue, à la souplesse mais aussi à la fertilité, à la descendance (en raison de ses rejets), le bambou s'élançant vers le ciel, métaphore du maître, est également « porteur de la joie ». En *tenmasen*, le groupe descend alors les gorges de la rivière Hozu, propulsé à la perche et à l'aviron de godille depuis le pont Togetsukyo<sup>957</sup>.

A midi, Lazare-Lévy est formellement invité à honorer la cérémonie du thé au domicile de Junichiro Tanizaki, qui l'a écouté la veille à l'Institut franco-japonais<sup>958</sup>. A 64 ans, l'écrivain atteint au faîte de sa course. Auteur d'une œuvre considérable tissée de romans, d'essais, de nouvelles, d'articles, de récits, de scénarios, de poèmes en prose et de pièces de théâtre, unanimement salué par ses pairs pour la vigueur et la variété de son style, « Tanizaki le grand »

---

<sup>956</sup> JANKELEVITCH (Vladimir), *Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 1974, *passim*.

<sup>957</sup> Le « Pont qui traverse la lune » est représenté sur la première des 69 estampes qu'Hiroshige a réunies sous le titre de *Vues des sites célèbres des soixante et quelques provinces du Japon* (1853-1856). Embarcation à fond plat, de taille raisonnable, utilisée pour la pêche ou le transport de marchandises, le *tenmasen* doit son nom au cheveau de trait de l'ère d'Edo. Les rondins nécessaires à la construction des châteaux de Fushimi et d'Osaka, des temples *Tenryu-ji* et *Rinsen-ji* ont été flottés sur la rivière Hozu depuis la région boisée de Tamba. BROOKS (Douglas), *Japanese Wooden Boatbuilding*, Monroe [CT], Floating World Editions, 2015.

<sup>958</sup> *Mainichi Shimbun*, 17 octobre 1950 : « In addition, Junichiro Tanizaki, his wife, and his daughter attended a piano recital held at the Japan-French *Kaikan* in Kyoto at 6 p. m. on October 16 ».



Kyoto, 17 octobre 1950

Junichiro Tanizaki, son épouse et ses filles convient les Lazare-Lévy à la cérémonie du thé  
© *Mainichi Shimbun* - Arch. LL.

a même traduit le *Dit du Genji* en japonais moderne<sup>959</sup>. Reconnaisant sa « contribution exceptionnelle » à la préservation comme au rayonnement du système de valeurs de l'archipel, l'Empereur l'a admis en novembre 1949 dans l'ordre du Mérite culturel, que surclasse seul l'ordre du Trésor sacré. Assorti d'une rente à vie, son insigne d'or et d'émail blanc se porte en sautoir, qui lie la fleur et les feuilles de l'oranger à un large cordon de soie mauve. Son disque central, sur la poitrine, arbore le *magatama*, l'un des trois objets présentés au souverain lors de la cérémonie d'intronisation impériale. Daté du VII<sup>e</sup> siècle, ce joyau archéologique, une perle de jade oblongue, illustre la bienveillance et la faculté d'apprendre<sup>960</sup>. Entré dans le cercle très restreint des *bunka korosha*<sup>961</sup>, quoique libre, et en bonne santé (il commencera de dicter ses textes en 1953 et perdra définitivement l'usage de sa main droite en 1958), Tanizaki refuse l'embaumement institutionnel. Ni l'homme ni l'artiste ne sont encore obsédés par la vieillesse, le déclin, l'anéantissement<sup>962</sup>. En publiant ses souvenirs d'enfance<sup>963</sup>, il opérera un premier retour sur lui-même, mais ne jettera ses derniers feux qu'avec *La Clef*, dont le thème fait aussitôt scandale, puis le *Journal d'un vieux fou*, paru en 1961<sup>964</sup> : à cette date, l'Académie suédoise a déjà retenu sa candidature trois fois pour l'attribution du prix Nobel<sup>965</sup>.

La rencontre qui se noue ce 17 octobre 1950 entre Lazare-Lévy et Junichiro Tanizaki relève de la tectonique des plaques à de nombreux égards. Aucun témoin n'est admis dans le *chashitsu*, ou cabane de thé personnelle de l'écrivain ; personne, en dehors de ses convives, n'a été autorisé à franchir le seuil de sa propriété. Se tenant respectueusement à distance derrière les marches de pierre menant à la porte d'entrée (ouverte sur une jungle de cryptomères), l'indiscret photographe du *Mainichi* immortalise à la dérobée les protagonistes du rendez-vous de l'Est et de l'Ouest, le plan moyen adopté conférant un je-ne-sais-quoi d'entomologique à cette scène d'intérêt ethnographique.

---

<sup>959</sup> MASAYUKI (Ninomiya), « Tanizaki Junichiro », dans Jean-Jacques ORIGAS, dir., *Dictionnaire de littérature japonaise*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadriges », 2000, p. 307.

<sup>960</sup> Les autres items du Trésor impérial sont l'épée *Kusanagi-no-Tsurugi*, conservée au sanctuaire Atsuta de Nagoya (représentant la valeur, la faculté de partager) et le miroir de bronze *Yata-no-Kagami*, conservé dans le sanctuaire d'Ise (symbolisant la sagesse et la capacité d'entendement). HABU (Junko), *Ancient Jomon of Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 150-157.

<sup>961</sup> Moins d'une dizaine de récipiendaires par an dans les domaines combinés des sciences et des arts.

<sup>962</sup> Après avoir supervisé lui-même la sculpture de sa pierre tombale, frappée d'un symbole zen, Tanizaki exigea d'être enterré dans l'enceinte du temple du saint moine Hōnen.

<sup>963</sup> Egrenés dans le *Bungei Shunju*, entre avril 1955 et mars 1956, puis réunis dans le volume *Childhood Years : A Memoir*, traduit par Paul McCarthy, Michigan Monograph Series in Japanese Studies, n° 83, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017.

<sup>964</sup> *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 19 (lettre « T »), Tokyo, Librairie Kinokuniya, 1993, p. 53-54.

<sup>965</sup> Elle le sera à sept reprises entre 1958 et 1964. Le premier prix Nobel attribué à un écrivain japonais échet finalement à Yasunari Kawabata (1899-1972) en 1968. « Tanizaki Was Nobel Finalist in 1960 », *The Daily Yomuri*, 14 janvier 2013 ; « Four Japanese Were Nominees for the 1964 Literature Nobel Prize : Documents », *The Japan Times*, 3 janvier 2015.



Revêtus de *kimonos* d'apparat à manches de soie longues, chaussés des *tabi* traditionnelles, de sandales à semelles de bois à dents hautes<sup>966</sup>, Emiko, Ayoko, les filles de Tanizaki, son épouse Matsuko et lui-même encadrent les Lazare-Lévy. Issue de l'ancienne aristocratie du Kansai, Matsuko Nezu a entremêlé sur son *furisode* une demi-douzaine de motifs évoquant la Kyoto de l'époque d'Heian. Le *miedasuki*, par exemple, répète des diamants sur un fond rayé de diagonales : il figure la tranquillité, la stabilité de la cité impériale. Rehaussés de feuilles de châtaigne, les hexagones de son *Kikko hanabishi* imitent les écailles de tortue, gage de bonne augure et de longévité, que les samouraï assemblaient jadis pour souder leurs armures. Ce signal d'hospitalité s'adresse à ses invités<sup>967</sup>. En costume de ville, le pianiste français, cravate et chemise blanche, fait face à l'objectif au centre de l'image. L'écrivain, à droite, tourné de trois-quarts, porte la veste longue matelassée sans ceinture, ou *haori*, par-dessus son habit noir de cérémonie.

Pour le spectateur occidental qui la contemplerait sans en savoir les secrets, le fonctionnement de la cérémonie du thé paraît simple, sinon prosaïque : « Un petit nombre d'amis se réunissent, passent quelques heures à partager un repas et à boire du thé, goûtant ainsi un bref instant de répit au milieu d'une vie quotidienne trépidante [...]. Après avoir traversé un jardin planté d'arbres et de buissons, ils pénètrent dans l'espace paisible et intime de la chambre de thé, abritée de toute lumière vive. Dans l'alcôve d'honneur, un rouleau est suspendu, qu'orne le plus souvent une parole *zen* [...]. Quelques fleurs sont sobrement disposées dans un vase. Au sein de cette atmosphère sereine évoquant celle d'une hutte isolée [...], hôtes et convives se rassemblent, communient les uns avec les autres, mais aussi avec chaque détail de leur environnement, sur un mode direct<sup>968</sup> ».

Il n'est certes pas question de décrire le rituel, codifié à l'extrême<sup>969</sup>, de la cérémonie du thé, ni d'étudier la grammaire, le vocabulaire – étapes, variantes, décoctions, vêtements, ustensiles – de ce pan du patrimoine japonais dont les rameaux touchent à la scénographie culinaire, à la taille des végétaux, aux techniques de composition florale, aux règles du *feng-shui*, à l'encens, à l'architecture autant qu'à la calligraphie<sup>970</sup>. Quintessence de l'art national, nourri

---

<sup>966</sup> Les *geta*, qui s'opposent aux *zori*, d'usage courant, dont la semelle est plate. En coton blanc, les chaussettes *tabi* se nouent par l'arrière : elles séparent le hallux des autres orteils.

<sup>967</sup> Nous exprimons nos plus vifs remerciements à l'équipe de *Japanese Architecture and Art Net Users System* qui en a permis l'identification. Sous l'égide de la Fondation artistique Kajima, JAANUS a répertorié 8 000 termes techniques relatifs à l'architecture, aux jardins et à l'histoire de l'art du Japon, du I<sup>er</sup> siècle à la fin de l'ère d'Edo.

<sup>968</sup> SEN SOSHITSU XV, préface à l'édition française de : OKAKURA (Kakuzo), *The Book of Tea* (« Le Livre du thé »), New York, Londres, G. P. Putnam's Sons, 1906, traduit par Corinne Atlan et Zéno Bianu, Arles, éditions Philippe Picquier, 2017, p. i.

<sup>969</sup> Jusqu'au nombre de gorgées exigées (deux et demi) pour son absorption.

<sup>970</sup> SHIMIZU (Christine), dir., *Les Arts de la cérémonie du thé, patrimoine national du Japon*, Dijon, Editions Faton, 1996.

des préceptes conjugués du confucianisme, du taoïsme et du bouddhisme, le *chado*, ou « voie du thé » telle qu'on la désigne en réalité, répond bien plutôt à une philosophie, ses gardiens étant préparés dès l'enfance à en posséder les aspects formels et spirituels.

Importé de Chine, peut-être par le maître zen Myoan Eisai (1141-1215), le *matcha* servit d'abord de boisson médicinale. Les moines l'ingéraient pour se maintenir en éveil pendant la méditation. Soucieuse de se distinguer par l'adoption d'une pratique neuve, auréolée de prestige, qui ne l'aurait pas rabaissée vis-vis-vis de la noblesse de cour (réputée experte dans la maîtrise de tous les arts traditionnels), la classe des vassaux guerriers du shogunat s'approprièrent le breuvage au XIII<sup>e</sup> siècle, posant les fondations du *chanoyu*, ou cérémonie du thé. En l'espace de trois siècles et au gré des bouleversements qui affectèrent le pouvoir et l'archipel, définitivement unifié en 1598, une science de la consommation du thé se fit jour, en opposition directe aux méthodes et à la manière frustes des samouraï qui ne broyaient les feuilles vertes au pilon que pour monter à l'assaut.

Fils de samouraï, Sen no Rikyu avait reçu l'enseignement des moines *zen* au temple *Daitoku-ji*, au nord de Kyoto, avant qu'il ne se reconnaisse le disciple de Takeno Joo (1502-1555). Héritier d'une richissime famille de marchands, prêtre et poète, ce dernier s'était imprégné de l'esthétisme du mouvement *wabi*, caractérisé par la recherche de la pureté élémentaire du geste et le refus de l'ostentation. Concept phare de la culture nipponne, le *wabi* (pendant du *sabi* antagoniste), disposition spéciale de l'esprit, *Weltanschauung*, si l'on ose dire, revendique, prône ou vise le dépouillement, la contrainte, la solitude et la mélancolie, l'imperfection et l'asymétrie, le sentiment de plénitude et de modestie que les créatures devraient éprouver devant l'immensité de la nature, la force des éléments et du temps qui usent, patinent, burinent et viennent à bout de chaque chose. Sous cette influence, Sen no Rikyu s'initia à la noble manière de boire le thé, qu'il dépouilla peu à peu de ses accessoires chinois surchargés pour leur préférer la nudité du mobilier rustique et des bols en céramique. Pendant quarante ans, Sen no Rikyu raffina sa doctrine, axée sur l'harmonie (*wa*), le respect (*kei*), la pureté (*sei*) et la tranquillité (*jaku*). En 1580, il fut nommé maître de thé du conseiller en chef de l'Empereur : à la cour, il figea le protocole du *chanoyu*.

L'abolition du shogunat, le renouvellement, la disparition des structures et des « cadres sociaux de la mémoire », la translation de la capitale militaire à Edo, le déclassement de Kyoto (incendiée en 1692), puis la révolution de Meiji entraînèrent cependant une conséquence inattendue : trésor et vestige, la cérémonie du thé devint le refuge silencieux, le conservatoire de l'esthétisme et du style des siècles passés ; la cristallisation d'idéaux ancestraux que les

maîtres du thé s'employèrent obstinément à préserver<sup>971</sup> – phénomène aussi fascinant dans son genre que la perpétuation d'une « école de piano ». C'est ainsi que la *voie* du thé, car il faut insister sur ce cheminement, devint le réceptacle des coutumes, une synthèse des arts du Japon, or une telle pratique « implique une compréhension aiguë des objets les plus ordinaires de l'existence quotidienne. Et la géométrie éthique qui [a] fonde nous rappelle continûment la place que nous occupons dans la trame infinie de l'univers<sup>972</sup> », écrit le descendant de Sen no Rikyu.

Hanso poursuit : « Dans un passage combien marquant, qui éclaire d'un jour nouveau la pratique du *chanoyu*, Okakura<sup>973</sup> déclare que la voie du thé soutient le véritable esprit démocratique de l'Extrême-Orient en ce qu'elle fait de chacun de ses adeptes un aristocrate du goût<sup>974</sup>. Usant de l'anglais afin de transmettre aux Occidentaux l'esprit et l'atmosphère mêmes du *chanoyu*<sup>975</sup>, Okakura rédigea *Le Livre du thé* en 1906, à une époque où ses compatriotes semblaient animés d'une volonté contraire, à savoir occidentaliser le moindre aspect de la vie japonaise. Son livre parut au moment historique où le Japon, suscitant l'étonnement du monde entier, triomphait de la Russie. [...] [Il fit preuve] de courage et de discernement. C'est par le truchement de telles vertus qu'Okakura s'opposa à l'abandon de la culture nipponne traditionnelle. A ses yeux, le *chanoyu* constituait un fait

---

<sup>971</sup> Né à Sakai (province d'Osaka), en 1522, mort à Kyoto en 1591, Sen no Rikyu fut à l'origine des trois écoles ou trois « maisons Sen » (*san-Senke*) qui sont encore à l'heure actuelle les dépositaires de la tradition authentique du *chado* dont il dicta les principes : l'*omotesenke*, l'*urasenke* et la *mushakojisenke*. La division en trois branches résulte du partage auquel son petit-fils dut procéder pour transmettre l'héritage familial : *omotesenke* signifie la « porte de devant » ; *urasenke*, la « porte de derrière », quand *mushanokojisenke* désigne la « propriété dans la rue ». Conformément aux règles du système *iemoto*, chacun des chefs de ces lignées reçoit un nom héréditaire en dépôt, qu'il doit honorer sans faillir jusqu'à la mort : Sosa pour l'*omotesenke*, Soshitsu pour l'*urasenke*, Soshu pour la *mushakojisenke*. Né Hanso Soshitsu le 19 avril 1923, Trésor national vivant, Sen Shoshitsu XV, que nous avons cité plus haut, est son successeur direct à la quinzième génération. *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 17 (lettres « R-S »), Tokyo, Librairie Kinokuniya, 1991, p. 168.

<sup>972</sup> SEN SOSHITSU XV, *The Japanese Way of Tea : From Its Origins in China to Sen Rikyu*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1998, p. 117-176.

<sup>973</sup> Elevé dans une famille illustre de samouraï de Fukui, Okakura (1862-1913), né Okakura Kazuko, dit Okakura Tenshin, grandit à Yokohama, port cosmopolite de négoce où il apprend tôt l'anglais, langue dans laquelle il rédigera ses ouvrages majeurs, y compris les études sur l'art traditionnel de son pays. Etudiant, puis assistant-interprète, à l'université impériale de Tokyo, de l'Américain Ernest Fenollosa (1853-1908, fils du pianiste andalou Manuel F. del Pino, professeur d'économie politique et fin connaisseur du patrimoine japonais), Okakura est l'un des principaux fondateurs, en 1889, de l'Ecole des beaux-arts de Tokyo et le créateur de l'Institut des beaux-arts du Japon (1898). Inspirateur d'une loi portant sur la préservation des temples shinto et bouddhiques, il voyage en Chine, en Inde, en Europe et aux Etats-Unis où il devient conseiller puis conservateur au Musée de Boston (1905-1910). Représentatif des conflits entre Orient et Occident, tradition et modernité qui s'incarnent et s'exacerbent sous l'ère Meiji, Okakura écrit à Londres, peu avant la guerre russo-japonaise, que « l'Asie est une » (*Les Idéaux de l'Orient*). Premier chantre du panasianisme, ennemi déclaré des puissances étrangères, il plaide dans *L'Eveil du Japon* (1905) pour une invasion du continent européen, « la gloire de l'Occident colonial n'étant rien d'autre que l'humiliation de l'Asie ». *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 16 (lettres « N-R »), Tokyo, Librairie Kinokuniya, 1990, p. 62-63. BHARUCHA (Rustom), *Another Asia : Rabindranath Tagore and Okakura Tenshin*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

<sup>974</sup> OKAKURA (Kakuzo), *The Book of Tea*, New York, Londres, G. P. Putnam's Sons, 1906, p. 4 : « It represents the true spirit of Eastern democracy [*sic*] by making all its votaries aristocrats in taste ».

<sup>975</sup> Au plan socio-historique, il convient plutôt de voir, dans cet usage, une subversion, un retournement à ses dépens de la langue de « l'ennemi ».

de civilisation que le Japon, parallèlement à sa puissance militaire et à son progrès industriel fulgurant, devait défendre avec acharnement<sup>976</sup> ».

Que l'héritier de la lignée *urasenke* maquille la rouerie politique, occulte la vision sociétale, purement aristocratique, et le nationalisme d'essence raciale d'Okakura<sup>977</sup> en présentant son manifeste, une arme de guerre, comme l'innocent manuel de sauvetage d'une discipline en péril, eût-elle été transmuée en un mode de vie authentique, n'étonnera guère<sup>978</sup>, mais ces questions nous ramènent fort à-propos dans la hutte du jardin de Tanizaki où fument deux « tasses d'humanité<sup>979</sup> ».

Sen no Rikyu a concentré l'essence de la voie du thé dans l'*haïku* « *ichi-go, ichi-e*<sup>980</sup> », le propre du *chado* étant qu'on ne saurait le reproduire : chaque rendez-vous est vécu « dans la saveur du moment présent », or l'attrait de l'entrevue qui est ménagée entre Lazare-Lévy et Junichiro Tanizaki dès le troisième jour de la tournée de l'ambassadeur français réside expressément dans la confrontation des mondes qu'ils incarnent ou dont ils sont censés être l'émanation.

Personnalité flamboyante et tourmentée (« l'être est en lutte au royaume des passions »), travailleur boulimique, anticonformiste et solitaire, fervent de Baudelaire et d'Edgar Allan Poe, l'écrivain est pétri des contradictions nationales et individuelles qui l'ont façonné. Enfant gâté d'une riche famille d'imprimeurs-typographes, il voit le jour à Tokyo l'année où le premier panneau publicitaire est exposé dans les rues de la métropole, en pleine transition<sup>981</sup> (quelques jours après sa naissance, le 24 juillet 1886, la mort brutale de son frère le promeut malgré lui au rang d'aîné). Son grand-père avait su tirer parti de l'effondrement du prix des terrains causés

---

<sup>976</sup> SEN SOSHITSU XV, *Le Livre du thé, op. cit.*, p. ii sq. Sen Shoshitsu XV compare le courage d'Okakura à celui de son aïeul. « Trente-deux ans plus tard [1938], le *chanoyu* fut confronté à l'une de ses plus redoutables épreuves, une décision prise par le gouvernement de Meiji en vue de le classer parmi les arts de 'représentation'. Heureusement, grâce aux demandes répétées de Gengensai, mon ancêtre de quatre générations, la voie du thé échappa de justesse à cette estampille officielle ».

<sup>977</sup> HOTTA (Eri), *Pan-Asianism and Japan's War 1931-1945*, New York, Palgrave MacMillan, 2007, p. 43.

<sup>978</sup> Sen Shoshitsu est membre du comité représentatif du *Nippon Kaigi*, qui réclame le « retour aux fondamentaux de l'Empire » : restauration de la monarchie et du statut divin de l'Empereur, éducation patriotique, abolition de l'article 9 imposant la renonciation au droit de déclarer la guerre, révision des livres scolaires, refondation de la vision de l'histoire nationale reposant sur la « version erronée » résultant des décisions du Tribunal militaire international pour l'Extrême-Orient prises lors du Procès de Tokyo. Formé pendant la guerre à l'aviation de combat, Sen Shoshitsu XV fut volontairement écarté par l'appareil d'Etat, pour préserver sa lignée, des contingents où se recrutaient les pilotes *kamikaze*.

<sup>979</sup> « A Cup of Humanity » est le titre du chapitre introductif de l'ouvrage d'Okakura : « La bouilloire chante bien, car on a pris soin de disposer, au fond, des morceaux de fer de façon à produire une mélodie particulière, où l'on décèle les échos, assourdis par les nuages, d'une cataracte, ou d'une mer lointaine se brisant contre les rochers ». Le thé se prépare et se boit dans un bol nommé *chawan*.

<sup>980</sup> Littéralement : « une occasion, une entrevue ».

<sup>981</sup> MOERAN (Brian), *A Japanese Advertising Agency : An Anthropology of Media and Markets*, Londres, New York, Routledge, 1996.

par la guerre civile et la restauration de l'empereur Meiji<sup>982</sup>. Modeste employé dans une fabrique de bouilloires, Kyuemon Tanizaki avait surtout pressenti que les grossistes en céréales et les producteurs de riz, dont l'activité se voyait stimulée par le capitalisme naissant, seraient obligés d'entériner rapidement les fluctuations des cours, de diffuser et d'afficher leurs prix, service qu'aucun journal n'était en mesure de leur procurer : actualisée chaque jour, la « feuille Tanizaki » était ainsi née. Les presses périssent cependant à la disparition du patriarcat, et le séisme de 1894 abat la demeure parentale. Junichiro connaît alors une pauvreté qui l'oblige bientôt, en l'échange du gîte et du couvert, à servir de répétiteur à des camarades de classe que la catastrophe n'a pas déclassés<sup>983</sup>. « Meilleur élève jamais sorti du meilleur lycée de Tokyo<sup>984</sup> », le jeune homme, admis à l'université, doit renoncer à poursuivre ses études, faute de moyens. La publication d'une seule nouvelle, en novembre 1910, le fait certes accéder aussitôt à la gloire<sup>985</sup>, mais son destin se comprend avant tout comme celui d'une génération.

Des grands artistes nippons nés sous l'ère Meiji, Junichiro Tanizaki est certainement celui qui aura marqué l'émerveillement le plus fort, le tropisme le plus prononcé pour l'Occident<sup>986</sup>, celui qui ressentit le plus douloureusement les affres du tiraillement causé par la mutation du pays ; qui exprime la perméabilité la plus vive aux problématiques identitaires du déracinement, de la préservation des traditions, de la disparition des paysages, de l'acculturation, de la survie des espèces et du choc des civilisations<sup>987</sup>. Au contraire d'Okakura, à la différence de son vénéré maître Natsume Soseki<sup>988</sup>, Tanizaki ne connaît pourtant pas l'Occident : il n'a voyagé en dehors du territoire japonais qu'à deux reprises – et pour se rendre en Chine, en 1918 et en 1926. Bien qu'il ait fait l'expérience physique de l'altérité, Tanizaki ne

---

<sup>982</sup> Entre janvier 1868 et mai 1869, les clans ralliés à l'empereur affrontèrent les troupes du gouvernement militaire d'Edo dont la défaite, lors de la bataille d'Hakodate, entraîna la disparition définitive du shogunat et le transfert de la capitale impériale à Edo, rebaptisée Tokyo (« capitale de l'Est »).

<sup>983</sup> TANIZAKI (Junichiro), *Childhood Years : A Memoir, op. cit.*, p. 14-20.

<sup>984</sup> HISAAKI (Yamanouchi), *The Search for Authenticity in Modern Japanese Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, p. 108.

<sup>985</sup> Inquiétante et cruelle, perverse et raffinée, la quête singulière du *Tatouage* (Paris, Gallimard, 1966) paraît dans la toute jeune revue littéraire *Shinshicho*.

<sup>986</sup> TSURUTA (Kinya), « Images of Westerners in Tanizaki Junichiro and Nakazato Tsuneko », dans Sukehiro HIRAKAWA, Meng HUA, édés., *Images of Westerners in Chinese and Japanese Literature*, actes du 15<sup>e</sup> Congrès international de l'association de littérature comparée, Leyde, 16-22 août 1997, *Studies in Comparative Literature*, n° 34 (2000), p. 151-161. MORTON (Leigh), *The Alien Within : Representations of the Exotic in Twentieth-Century Japanese Literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2009, en particulier le chapitre 4, « The Gothic Novel : Izumi Kyoka, Tanizaki Junichiro », p. 97-125.

<sup>987</sup> Les questionnements relatifs à la construction de l'identité, au désir d'imitation, au façonnement du Moi (et du « Moi déviant ») chez Tanizaki, dans son œuvre ou dans la vie, ont été magistralement traités dans POLLACK (David), *Reading Against Culture : Ideology and Narrative in the Japanese Novel*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 1992, notamment p. 40 *sq.*, p. 67-88.

<sup>988</sup> Soseki (1867-1916), professeur d'anglais à l'université de Tokyo, plume de l'*Asahi Shimbun*, introducteur de la littérature anglo-saxonne et française au Japon, auteur de *Je suis un chat* (1905).

possède donc, de l'Ouest, qu'une vue indirecte, fantasmée, qui ne l'en a pas moins écrasé de complexes<sup>989</sup> ou abreuvé de préjugés<sup>990</sup>.

Dans le même temps, chassé de Tokyo par un autre tremblement de terre, l'écrivain a connu la dureté de l'exil intérieur. La langue employée dans la région du Kansai a peu en commun avec celle que l'on pratique dans la capitale : les dialectes d'Osaka, de Kyoto en diffèrent diamétralement par l'accent, l'intonation et le vocabulaire (« We have really everything in common with America nowadays except, of course, language », raille Oscar Wilde dans le *Fantôme de Canterville*) : paralysé, Tanizaki doit embaucher un assistant pour pouvoir écrire et traduire, mais cet homme qu'enjôlent les sonorités du français s'acharne à apprendre, et finit par haïr le sabir bureaucratique hérité du gouvernement d'Edo : son épouse Matsuko parle l'idiome d'Osaka<sup>991</sup>. Or son œuvre se ressent de cette somme d'impressions. Les personnages que Tanizaki met en scène dans *Le Goût des orties* (1928), la plus autobiographique de ses fictions<sup>992</sup>, peuvent schématiquement s'aligner sur une grille socio-culturelle et géographique révélatrice, que l'on superposera aux cartes ferroviaires et pianistiques que nous avons tracées plus haut : dépositaires de la « mentalité traditionnelle », O-Hisa et le « vieil homme » vivent logiquement à Kyoto ; héros du roman, Kanamé est un « Japonais occidentalisé » sans attaches, divorcé, écartelé entre l'avenir et le passé. Il végète à Osaka dans une sorte d'entre-deux, d'ambiguïté morale que les marionnettes du théâtre *bunraku* représentent ; Louise, à Kobe, est l'archétype de l'étrangère, « mi-Russe, mi-Coréenne » ; Misako, enfin, est associée au jazz, au « Japon inauthentique », c'est-à-dire à Tokyo. L'auteur situe le folklore paysan et les « racines pures » du Japon sur l'île d'Awaji, entre les îles de Honshu et de Shikoku, dans la mer intérieure de Seto ; Awaji étant la patrie des maîtres de

---

<sup>989</sup> TANIZAKI (Junichiro), *Eloge de l'ombre*, traduit par René Sieffert, Verdier, Lagrasse, 2011, p. 67 : « Aussi blanche que soit une Japonaise, il y a sur sa blancheur comme un léger voile. Ces femmes-là ont beau, pour ne pas être en reste avec les Occidentales, s'enduire d'un blanc épais le dos, les bras, les aisselles, bref toutes les parties du corps exposées à la vue, elles n'en parviennent pas pour autant à effacer le pigment obscur tapi au fond de leur peau. On le devine *malgré tout* comme l'on devine un excrément au fond d'une eau limpide lorsqu'on la regarde de très haut. C'est une ombre noirâtre, à l'aspect douteux, c'est une couche de poussière qui se niche dans la fourche des doigts, au contour du nez, autour du cou, au creux du dos [...]. Les Occidentaux, les Blancs de pure race, au contraire, sont d'un blanc frais sans mélange, du sommet du crâne au bout des doigts. Que l'un d'entre nous se trouve mêlé à eux, et c'est là comme une tâche sur une feuille de papier ». MAJIMA (Ayu), « Skin Color Melancholy in Modern Japan : Male Elites' Racial Experiences Abroad, 1880s-1950s », dans Rotem KOWNER, Walter DEMEL, édés., *Race and Racism in Modern East Asia : Western and Eastern Constructions*, Leyde, Boston, Brill, 2013, p. 402 [in Part 2 : *East Asian Race Theories, Racial Policies and Racism*, p. 391-410].

<sup>990</sup> Le dogme obsessionnel de la pureté du sang fut consubstantiel au pouvoir des *shoguns* Tokugawa (1603-1867). INDERMUHLE (Christian), « Tanizaki ou l'époque opaque », *Groupe de la Riponne : Europes intempêtes*, Paris, Van Dieren éditeur, 2006, p. 70.

<sup>991</sup> MIYOSHI (Masao), *Off Center : Power and Culture Relations Between Japan and the United States*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1994, en particulier « The Lure of the West : Tanizaki Junichiro », p. 135-137.

<sup>992</sup> Première édition française : Gallimard-NRF, 1959. Le titre original se traduit mot à mot par : « Les insectes mangeurs de poivre d'eau le mangent volontiers » – à chacun ses goûts.

parfum qui rassemblent les épices, les résines brutes, les huiles et les éclats de bois odorant pour confectionner les batons et les cônes que l'on brûle aux vasques des temples.

En 1933, Tanizaki a fixé les constantes de la conception japonaise du Beau dans un petit livre comme l'on épingle un papillon sous un cadre de verre. Traité d'esthétique, pièce d'histoire comparée des civilisations, son *Eloge de l'ombre* enclot le *Zeitgeist* et les mentalités de l'archipel, que l'auteur aborde par petites touches, avec une désinvolture feinte, en partant d'un constat : à l'éclatante lumière que prise notre monde, cette aveuglante clarté que Pascal conteste à Descartes<sup>993</sup>, le Japon oppose une prédilection pour les ténèbres, l'opaque, l'incertain. L'abîme culturel séparant l'Europe du Japon, l'Orient de l'Occident n'a jamais paru si béant qu'au cours de ces quelques pages qui disent « les déboires que l'amateur d'architecture traditionnelle désirent faire construire une demeure de vrai style japonais se prépare avec le gaz, l'eau, l'électricité, les calorifères », avant que « l'œil flâneur et bridé » de Tanizaki ne s'attache successivement aux pierres précieuses, aux jades<sup>994</sup>, au cristal, aux feuilles de papier, à l'encre, aux pinceaux, à l'or des laques, au corps des femmes, aux objets de la vie courante, à la cuisine, aux jardins, aux *shoji*, aux *fusuma*<sup>995</sup>, aux étoffes des moines, aux races, au cinéma, aux lieux d'aisance et au maquillage des acteurs de théâtre :

« [...] Pourquoi cette propension à rechercher le beau dans l'obscur se manifeste-t-elle avec tant de force chez les Orientaux seulement ? L'Occident lui aussi, il n'y a pas si longtemps, ignorait l'électricité, le gaz, le pétrole, mais pour autant que je sache, il n'a jamais pourtant éprouvé la tentation de se délecter de l'ombre. Les couleurs que nous aimons, nous, pour les objets d'usage quotidien, sont des stratifications d'ombre : celles qu'ils préfèrent, eux, sont les couleurs qui condensent en elles tous les rayons du soleil. Sur l'argent et le cuivre, nous apprécions la patine ; eux la tiennent pour malpropre et antihygiénique, et ne sont contents que si le métal brille à force d'être astiqué. Dans les pièces d'habitation, ils évitent autant qu'ils le peuvent les recoins, et blanchissent le plafond

---

<sup>993</sup> JANKELEVITCH (Vladimir), *Le Nocturne, Le Romantisme allemand*, textes et études publiés sous la direction d'Albert Béguin, Paris, Cahiers du Sud, 1949, p. 1 : « Pascal, apostrophant Descartes, s'écrie, non sans cynisme : *Qu'on ne nous reproche donc point le manque de clarté, puisque nous en faisons profession*. La philosophie de Descartes commence avec l'évidence la plus aiguë, et celle de Pascal, au contraire, dans les ténèbres de la nuit, *depuis environ dix heures et demie du soir jusques environ minuit et demi*, comme il est écrit dans le *Mémorial*. Le romantisme allemand, lui aussi, déteste la grande lumière cartésienne. La couleur elle-même perd sa substantialité, ce quelque chose d'opaque, de spécifique et d'absolu qu'elle avait encore dans la classique *Farbenlehre* de Goethe. La nuit, plaisante Hegel, tous les chats sont gris : les couleurs deviennent fusibles et transparentes comme des âmes ; dans leur diffluence infinie elles renoncent au quant-à-soi des couleurs du prisme ; elles tourbillonnent à perdre haleine, deviennent vapeur, brouillard et fantasmagorie, jusqu'au moment où leurs teintes légères se résorbent dans la nuit propice ».

<sup>994</sup> TANIZAKI (Junichiro), *Eloge de l'ombre*, *op. cit.*, p. 31 : « ... cette pierre que l'on nomme le jade : ne fallait-il pas, en effet, être des Extrême-Orientaux comme nous-mêmes, pour trouver un attrait à ces blocs de pierre étrangement troubles, qui emprisonnent dans les tréfonds de leur masse des lueurs fuyantes et paresseuses, comme si en eux s'était coagulé un air plusieurs fois centenaire ? ».

<sup>995</sup> Dans l'habitat traditionnel japonais, les *shoji* (assemblés de papier translucide monté sur une trame en bois) et les *fusuma* (écrans opaques munis d'une poignée) désignent deux types de portes ou de parois sur rails, dont le coulissement permet la séparation ou la modification de l'espace.

et les murs qui les entourent. Jusque dans le dessin des jardins, là où nous ménageons des bosquets ombreux, ils étalent de vastes pelouses plates [...].

Un coffret, un plateau de table basse, une étagère de laque brillante à dessin de poudre d'or, peuvent paraître tapageurs, criards, voire vulgaires, mais faites une expérience : plongez l'espace qui les entoure dans une noire obscurité, puis substituez à la lumière solaire ou électrique la lueur d'une unique lampe à huile ou d'une chandelle et vous verrez aussitôt ces objets tapageurs prendre de la profondeur, de la sobriété et de la densité. Lorsque les artisans d'autrefois enduisaient de laque ces objets, lorsqu'ils y traçaient des dessins à la poudre d'or, ils avaient nécessairement en tête l'image de quelque chambre ténébreuse et visaient donc, sans nul doute, l'effet à obtenir dans une lumière indigente ; s'ils usaient de dorures à profusion, on peut présumer qu'ils tenaient compte de la manière dont elles se détacheraient sur l'obscurité ambiante, et de la mesure dans laquelle elles réfléchiraient la lumière des lampes. Car un laque décoré à la poudre d'or n'est pas fait pour être embrassé d'un seul coup d'œil dans un endroit illuminé, mais pour être deviné dans un lieu obscur, dans une lueur diffuse qui, par instants, en révèle l'un ou l'autre détail, de telle sorte que, la majeure partie de son décor somptueux constamment caché dans l'ombre, il suscite des résonances inexprimables [...]. Nous nous complaisons dans cette clarté ténue, faite de lumière extérieure d'apparence incertaine, cramponnée à la surface des murs de couleur crépusculaire et qui conserve à grand-peine un dernier reste de vie<sup>996</sup> ».

Tanizaki poursuit : « Si nous avions nous-mêmes inventé le phonographe ou la radio, il est probable qu'ils seraient conçus de manière à mettre en valeur les qualités propres à notre voix et à notre musique. Dans son principe, en effet, notre musique est caractérisée par une certaine retenue, par l'importance qu'elle accorde à l'ambiance, si bien que, enregistrée puis amplifiée par des haut-parleurs, elle perd une bonne moitié de son charme. Dans l'art oratoire, nous évitons les éclats de voix, nous cultivons l'ellipse, et surtout nous attachons une importance extrême aux pauses ; or, dans la reproduction mécanique du discours, la pause est totalement détruite. Et c'est ainsi que, pour avoir accueilli ces appareils, nous avons été amenés à dénaturer nos arts. Tandis que les Occidentaux, s'agissant par définition d'appareils inventés et mis au point par eux et pour eux, les ont évidemment dès le départ adaptés ou soumis aux leurs. On peut estimer que, de ce simple fait, nous avons subi de réels dommages<sup>997</sup> ».

Sous ces multiples rapports, Tanizaki s'impose comme un interlocuteur rêvé, comme le compagnon idéal pour partager un bol de thé, dans le respect des coutumes ancestrales, avec cet interprète venu d'Europe pour révéler des pages de Bach, de Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin et Debussy à un public dont il ne connaît ni les habitudes, ni les réflexes, ni les références. L'écrivain est bien celui que Lazare-Lévy devait rencontrer d'emblée. A titre personnel, celui-ci est un grand amateur de piano, « le seul » medium « qu'il savoure dans

---

<sup>996</sup> TANIZAKI (Junichiro), *op. cit.*, p. 37, 45, 64.

<sup>997</sup> TANIZAKI (Junichiro), *op. cit.*, p. 29. Prophétique, Tanizaki annonce : « Bien plus tard, mais tout de même, à force d'avancer à petites étapes, rien ne dit qu'un jour nous n'aurons pas inventé les instruments d'une civilisation avancée, l'équivalent de nos tramways, de nos avions, de notre radio ».



l'expression de la musique occidentale<sup>998</sup> », témoigne son épouse. Au surplus, Tanizaki, d'une tiédeur politique paradoxale, fut l'un des artistes japonais « les moins belliqueux pendant la période de la guerre<sup>999</sup> » : il se « contente » d'ailleurs d'être le rapporteur, non l'auteur, d'une des rares pointes antisémites entachant sa production<sup>1000</sup>. Pendant la cérémonie dont elle régale ses hôtes étrangers, Matsuko Tanizaki interprète elle-même plusieurs airs au *koto* : en forme dite de « dragon tapi », cette longue cithare à cordes pincées, qui se pratique à genoux, était l'instrument de musique le plus raffiné de la cour impériale de Kyoto<sup>1001</sup>. Le pianiste français prend note mentalement : il en restituera certaines mélodies au micro de Radio-Genève, en juin 1951<sup>1002</sup>.

Le soir du mardi 17 octobre, Lazare-Lévy donne un récital au *Minamiza* dont la tradition *kabuki*, la plus ancienne du pays, remonte à 1610. Réédifié en 1929 dans le goût Momoyama du XVI<sup>e</sup> siècle, le théâtre compte un peu plus de 1 000 places<sup>1003</sup> : étrange écrin, étrange symbole, en vérité, puisque l'autorité américaine a interdit toute représentation culturelle de cet ordre. En queue de pie, le pianiste signe ses premiers autographes dans la rue<sup>1004</sup>. Le lendemain, respectant l'alternance établie entre jours de concerts et jours de visites, répétitions et prestations, les Lazare-Lévy découvrent Nara. A une heure de train de Kyoto, cette halte spirituelle leur dévoile le Japon chinois des origines, le foyer du bouddhisme et de l'artisanat : pagodes à auvent et à nombre impairs de niveaux, tour zen du *To-in-Do*, jardin des prêtres du *Yoshiki-En*, idoles en bois sculpté, complexes religieux du *Yakushi-ji*, du *Kôfuku-ji* et du *Todai-ji Naia*, qui forment trois des « Sept grands temples » de *Nanto*, la « capitale du Sud » du VIII<sup>e</sup>

<sup>998</sup> CHAMBERS (Anthony H.), *Remembering Tanizaki Junichiro and Matsuko : Diary Entries, Interview Notes, and Letters, 1954-1989*, Michigan Monograph Series in Japanese Studies, n° 82, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017, p. 63. ITO (Ken Kenneth), *Tanizaki's Vision of the West*, thèse de doctorat en littérature, Yale University, New Haven, 1985, que prolonge *Visions of Desire : Tanizaki's Fictional Worlds*, Stanford, Stanford University Press, 1991, p. 61, 82-86.

<sup>999</sup> Dans *Reading Against Culture* (*op. cit.*, p. 82), David POLLACK observe qu'« Il est difficile de le condamner comme l'on pourrait prononcer sans hésiter la condamnation d'un auteur tel que le Norvégien pro-nazi Knut Hamsun [Prix Nobel, 1920, soutien indéfectible de Vidkun Quisling], par exemple, dont l'envoûtant *Éveil de la glèbe* s'impose [de toute façon] comme la contrepartie naturelle de son antipathie contre les juifs [...] ». La censure retarda la publication de *Sasame Yuki*, considéré comme inapte à exciter la fibre patriotique de l'Empire en guerre.

<sup>1000</sup> TANIZAKI (Junichiro), *Eloge de l'ombre*, *op. cit.*, p. 73-74 : racontant à Tanizaki un épisode de la visite au Japon qu'il avait lui-même organisée pour Albert et Elsa Einstein (novembre 1922), le directeur de la revue *Kaizo*, Sanehiko Yamamoto, croit comprendre que le physicien « s'arrête au détail d'un poteau électrique portant une lampe allumée en plein jour », [un gaspillage d'électricité, d'après lui], « parce qu'il est juif ». Sur ce point, voir LONG (Marguerita) [*sic*], *This Perversion Called Love : Reading Tanizaki, Feminist Theory, and Freud*, Stanford, Stanford University Press, 2009, p. 22.

<sup>1001</sup> Pianiste amateur, Matsuko Nezu « aimait particulièrement jouer Chopin » : CHAMBERS (Anthony H.), *Remembering Tanizaki Junichiro and Matsuko*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>1002</sup> Archives de la Radio suisse romande, cote MC 51-174, « Mon voyage au Japon, causerie », 3 juin 1951.

<sup>1003</sup> Considéré comme un ferment de nationalisme, le *kabuki* est interdit pendant l'occupation militaire américaine. Cf. LEITER (Samuel L.), *Rising from the Flames : The Rebirth of Theater in Occupied Japan, 1945-1952*, Plymouth, Lexington Books, 2009, p. 91-105, notamment sur le rôle que Fabion Bowers joua dans sa préservation.

<sup>1004</sup> Le *Mainichi* du 18 octobre publie une grande photographie, sur deux pages, de ce moment volé.

siècle dont le plan fut calqué sur celui de Chang'an, la cité de la paix éternelle des dynasties Ming et Tang ; déjeuner servi par des *geishas* sur *tatamis* en paille de riz.

Poursuivant leur route vers l'est (une foule les accompagne à la gare pour saluer leur départ du Kansai), le pianiste et ses anciennes élèves présentent un premier programme le jeudi 19 octobre dans la salle de réunion municipale de Nagoya, d'une jauge de 1 400 auditeurs, dont la construction fut entamée en 1927 à la faveur de la nouvelle ère impériale<sup>1005</sup>. Le vendredi 20, en matinée, l'envoyé français est reçu par le doyen de l'université Nanzan, le père Alois Pache (1903-1969), un missionnaire allemand de la Société du verbe divin<sup>1006</sup>. Dans l'amphithéâtre où d'immenses rouleaux de soie ont été déployés à son effigie, Lazare-Lévy joue avec Chieko Hara et Kazuko Yasukawa. A l'issue de la prestation, qui est suivie d'un échange avec la jeunesse étudiante, le chef d'orchestre et compositeur Naotada Yamamoto lui fait don du manuscrit de ses *Quatre poèmes pour piano*, écrits en 1930<sup>1007</sup>. Les photographies qui ont été prises sur la scène improvisée et sur le perron de l'établissement sont consultables aujourd'hui sur le site officiel de l'institution<sup>1008</sup>. Le soir, les trois interprètes offrent un second programme de concert au *Nagoya Kokaido*. Dans son agenda, Marguerite Lazare-Lévy note sous la date des 21 et 22 octobre : « Retour à Tokyo, repos ».

En six jours à peine, guidés à dessein dans les dédales spirituels, historiques et mythologiques du pays, dépaysés à tout point de vue, les Lazare-Lévy ont commencé de se familiariser avec les paysages, le public, les installations, les modes de transport, de vie et de pensée du Japon. Ils ne quitteront pas la capitale pendant les 20 jours qui s'annoncent : le moment-clé de la tournée est venu. Le 22 octobre, comme nous l'écrivions, le script de la conférence sur « l'universalité du langage musical » et la « fièvre interprétative » que Lazare-Lévy doit prononcer le lendemain paraît dans les colonnes du *Mainichi*, traduit par Yû Ishikawa, professeur à l'Institut de Kyoto<sup>1009</sup>. Expression la plus aboutie de l'échange diplomatique,

---

<sup>1005</sup> Nous remercions *Kotobuki Seating* (est. Tokyo, 1914), maître d'œuvre de la restauration de nombreuses salles de concerts japonaises, pour la communication de ces informations. Hirohito a succédé à son père le 25 décembre 1926.

<sup>1006</sup> LINCOLN (Bruce), *Apples and Oranges, Explorations In, On, and With Comparison*, Chicago, The University of Chicago Press, 2018, p. 213 (ce titre incompréhensible cache en fait un discours de la méthode centré sur l'histoire comparatiste des religions). La congrégation cléricale *Societas Verbi Divini* a été fondée en 1875 par le prêtre allemand Arnold Janssen (1837-1909, canonisé en 2003).

<sup>1007</sup> Arch. LL. : « Dédigé à Monsieur Lazare Levi, François » [sic]. Formé par Nobuko Koda (piano), Hidemaro Konoye (direction) et Kosaku Yamada (composition), Yamamoto (1904-1965) a poursuivi ses études au Conservatoire de Leipzig, d'où il est sorti diplômé en 1927 : il débute la même année au pupitre du *Shinkokyogakudan*. Nommé professeur à Tokyo en 1929, il s'installe à Nagoya où il est aussi, en 1950, critique musical pour l'*Asahi Shimbun*. Son poème symphonique *Seishun Jidai* et sa *Fantaisie japonaise* ont été primés. Catholique, il lègue une *Ave maria* et une *Passion*.

<sup>1008</sup> Cf. <https://www.nanzan-u.ac.jp/Menu/history/kouryu.html>.

<sup>1009</sup> Nous le reproduisons dans la partie consacrée aux *Cours d'exécution musicale* de Lazare-Lévy.

intellectuel et artistique que sa mission a pour but d’instaurer entre les deux nations, le cycle de « cours de maître » que le professeur au Conservatoire dispense à l’université des Arts, près du parc Ueno, débute le lundi 23 octobre et s’étend sur trois jours. Serti dans un bâtiment long de 80 mètres édifié en 1890 dans le style néo-parisien, l’auditorium de l’école, ou *Sogakudo*, accueille plus de 300 personnes, dispose d’un orgue et de plusieurs pianos à queue<sup>1010</sup>. Les meilleurs éléments du pays ont été sélectionnés pour être entendus par le « Grand invité ». La presse se fait discrètement l’écho de cette activité pédagogique intense, dont elle suit pourtant le mouvement avec attention :

« Conférence publique à l’université des Arts de Tokyo :

« A quatorze heures, hier, 23 octobre, le professeur Lazare-Lévy a donné un cours public dans la salle des Beaux-Arts de Tokyo. Devant l’affluence, une centaine de chaises a dû être disposée sur la scène. Après avoir prononcé un discours sur les excès de l’interprétation (mesdames Kazuko Yasukawa et Chieko Hara ont transmis ses paroles dans notre langue), le Grand maître a ensuite auditionné six élèves de nos classes de piano, qu’il a conseillés soigneusement tant au plan de l’exécution que du sentiment<sup>1011</sup> ».

L’un d’eux en particulier, qui joue la *Sonate funèbre* de Chopin, fait excellente impression au pianiste français. Né en 1932 dans les régions montagneuses du sud de Nara, Mamoru Yanagawa, un lycéen de Gojo, a remporté le premier prix du concours co-organisé par le *Mainichi Shimbun* et la radio NHK en 1949. Lui prédisant une belle carrière, Lazare-Lévy l’exhorte à persévérer : « Vous devez ambitionner de devenir un concertiste de l’étoffe de Vladimir Horowitz d’ici 4 ou 5 ans : préparez un concours international, vous y serez reconnu, et bâtissez-vous le répertoire le plus étendu. Je vous aiderai autant qu’il m’est possible de le faire », rappellera le *Mainichi*, près de 70 ans plus tard, en publiant un cliché des deux hommes que le photographe avait saisi le 24 octobre 1950 au *Sogakudo*<sup>1012</sup>.

Une délégation d’étudiants de l’université du Kansai a voyagé jusqu’à Tokyo pour suivre les *masterclasses* de Lazare-Lévy, qui inscrit ce mot sur leur livre d’or :

---

<sup>1010</sup> COALDRAKE (William Howard), *Architecture and Authority in Japan*, Londres, New York, Routledge, 2002, p. 238-242. LAGARDE-FOUQUET (Annie), « Yamaguchi Hanroku (1858-1900), promo 1879, architecte et urbaniste japonais », *Centraliens*, n° 628 (août-septembre 2013), p. 54-56. Jugeant 312 places, le *Sogakudo* est la première salle de concert à avoir été bâtie à Tokyo dans le style européen. Importé d’Angleterre en 1920 par Yoritada Tokugawa, offert à l’école de musique en 1928, son orgue Abbott-Smith à traction pneumatique compte 1 379 tuyaux, trois claviers et 26 jeux. Un de ses Blüthner de l’époque a été conservé : il est équipé du système Aliquot (chaque note des trois octaves supérieures du clavier est pourvue d’une quatrième corde, libre, qui entre en vibrations par résonance sympathique lorsque sont frappées ses voisines, de même hauteur). Debussy possédait un piano de ce type (1905-1918), qui est aujourd’hui conservé au Musée Labenche de Brive-la-Gaillarde.

<sup>1011</sup> *Mainichi Shimbun*, 24 octobre 1950.

<sup>1012</sup> « Mamoru Yanagawa, doyen de nos maîtres du piano, annonce sa prochaine saison à Tokyo », *The Mainichi-Japan Daily News*, 31 octobre 2018. Voir également l’édition du 27 septembre 2016.

« Pour les élèves de l'université du Kansai. On n'a jamais fini d'apprendre et c'est fort heureux. L'illustre pianiste français Francis Planté [1839-1934] qui, à l'âge de quatre-vingt-dix ans, jouait encore merveilleusement, se plaisait à dire qu'il se sentirait élève jusqu'à sa mort. Il convient donc de se montrer toujours modeste : c'est la condition même du progrès.

Lazare-Lévy, Tokyo, 25 octobre 1950<sup>1013</sup> »

Dans l'intervalle, le pianiste rencontre le chef d'orchestre Hisatada Otaka<sup>1014</sup>, cale une première matinée de répétitions avec sa phalange ainsi qu'un « entretien pour une revue<sup>1015</sup> ». En conviant Mme Lazare-Lévy à déjeuner avec elle le 25 octobre, Mme Chazelle, la femme du secrétaire de l'« ambassade », fait honneur aux traditions mondaines, gastronomiques et diplomatiques de la Patrie : il s'agit de devancer, entre épouses, la rencontre officielle du 28<sup>1016</sup>.

Distribuées en ville par le *Mainichi*, des milliers de petites brochures annoncent les événements à venir dans le langage type des promoteurs et des agences artistiques : « L'ambassadeur du gouvernement français, le plus haut sommet du piano national... Lazare-Lévy, de Paris... est à Tokyo à l'invitation du *Shimbun* ! ». Appliqué sur le drapeau tricolore, un portrait du pianiste occupe les deux-tiers de la couverture. Le dépliant, rédigé uniquement en japonais, retrace les étapes de sa carrière, cite le témoignage de ses élèves (« Un maître qui nous est cher »), des extraits de critiques parues dans la presse internationale et détaille l'agenda de la tournée<sup>1017</sup>. C'est donc avec orchestre que celui-ci va paraître pour la première fois dans une salle de concerts de la métropole.

---

<sup>1013</sup> La note manuscrite est imprimée au centre d'une double-page dans *The Kansai University Bulletin*, Osaka, n° 235 (15 novembre 1950), p. 12. Un portrait de Lazare-Lévy au piano en orne la couverture. Sur l'amitié ayant uni Planté et Lazare-Lévy, voir KASSAP-RIEFENSTHAL (Roseline), *Francis Planté, un siècle de piano, op. cit.*, p. 149, 360, 389-390, 414, 430, 433, 436, 439, 445, 449, 454-455.

<sup>1014</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : lundi 23 octobre, en soirée. Adolescent, Hisatada Otaka (Tokyo, 26 septembre 1911 - 16 février 1951) reçoit sa formation première à Vienne. Entre 1932 et 1934, il étudie le contrepoint et la composition dans sa ville natale (1932-1934) auprès de Klaus Pringsheim Sr. (1883-1972), mentionné plus haut. De retour à Vienne, Otaka travaille jusqu'en 1938 à l'*Akademie für Musik und darstellende Kunst Komposition* sous la direction de Joseph Marx (1882-1964) et de Felix Weingartner (1863-1942). Favorisé par la signature du pacte anti-Komintern (1936), puis du Pacte tripartite (1940), il dirige alors les *Wiener Philharmoniker*, les orchestres philharmoniques de Budapest et de Berlin. De 1942 à sa mort, il est titulaire des grandes formations japonaises : philharmonie nationale (ONHK) et Orchestre symphonique de Tokyo. Son œuvre compte plusieurs poèmes symphoniques, des concertos pour flûte, violoncelle, un trio avec piano, deux quatuors à cordes.

<sup>1015</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : mardi 24 octobre, 10 h 30 (les deux autres séances de répétition sont programmées le jeudi 26 et le vendredi 27, à la même heure). Nous ignorons le motif et la destination de l'interview, qui a lieu « à 17 h ».

<sup>1016</sup> « L'endo-cuisine que l'homme partage avec ses intimes ; l'exo-cuisine qu'il pratique dans le but de tisser un lien », distinguera Claude Lévi-Strauss dans *Le Cru et le cuit* (Paris, Plon, 1964).

<sup>1017</sup> Arch. LL. 21 x 14 cm, 6 pages.

Le jeudi 26 octobre à 18 h, au *Hibiya Kokaido*, Lazare-Lévy est le soliste invité de la 320<sup>e</sup> soirée d'abonnement de la Philharmonie nationale du Japon<sup>1018</sup>. L'affiche précise, s'il en était besoin, que la manifestation, « qui s'insère dans le cadre régulier de la saison, est radiodiffusée en direct grâce aux bons soins de la NHK ». Elevé en 1929 par Koichi Sato, l'immeuble Hibiya est un gratte-ciel néo-gothique en briques rouges, haut de dix étages, où les agences de presse Kyodo et Jiji ont leur siège, dans le quartier de Chiyoda : sa salle de concerts, la plus grande de Tokyo, totalise 2074 places assises<sup>1019</sup>. Le pianiste a choisi d'interpréter le *Concerto* de Schumann, qu'il avait joué lors de ses débuts avec orchestre en novembre 1902 (lors de ce même concert du dimanche, qui se terminait par l'audition de la symphonie chorale de Beethoven, Edouard Colonne avait également donné la première audition de la 3<sup>e</sup> *Symphonie* de Brahms au Théâtre du Châtelet<sup>1020</sup>). Ce choix d'œuvre – d'une œuvre romantique allemande – est également judicieux dans le contexte que nous avons décrit plus haut, quand bien même le chef d'orchestre, comme tel est le cas, posséderait une expérience certaine du répertoire français. Introduit par la *Trinità Sinfonica* (1948), joviale et rythmée, de Yasushi Akutagawa (1925-1989)<sup>1021</sup>, le programme d'Otaka, qui se referme avec la 4<sup>e</sup> *Symphonie* de Tchaïkovski, est réitéré le jour suivant. Peu suspect de complaisance vis-à-vis de l'étranger, le *Chugai Shogyo Shimpō*, organe de la droite financière, en rend compte en ces termes dans son édition du soir<sup>1022</sup> :

« L'Orchestre philharmonique du Japon a donné, les 26 et 27 octobre, sous la direction de M. Hisatada Otaka, deux concerts publics à la salle Hibiya. Son programme comprenait le *Concerto* et la 4<sup>e</sup> *Symphonie* de Tchaïkovski et les *Trois pièces symphoniques* de Yasushi Akutagawa. Pour les débuts du professeur Lazare-Lévy à Tokyo, la salle était comble. Sa technique est sans défaut. Son interprétation, sobre et classique, ses timbres magnifiques sont dignes de sa réputation, qui est mondiale. Les sonorités que le professeur

<sup>1018</sup> Fondée par Kazuo Yamada et Hidemaro Konoye en 1926, renommée Orchestre de la NHK le 1<sup>er</sup> août 1951.

<sup>1019</sup> *An Administrative Perspective of Tokyo* (Tokyo, Shogai Kankobu Gaijika, p. 164) évalue cette capacité à 2 336 places en 1972.

<sup>1020</sup> Cf. *infra*, note 8, p. 7.

<sup>1021</sup> L'œuvre appartient au même univers stylistique que la 5<sup>e</sup> *Symphonie* de Georges Antheil.

<sup>1022</sup> Titre de la presse économique et financière, le *Chugai Bukka Shimpō* (« Le Progrès commercial ») été créé par l'un des entrepreneurs les plus influents de l'ère Meiji, le baron Masuda Takashi (1848-1938), ancien maître de la Monnaie du Japon, président du conglomérat Mitsui (1876), actif dans la banque, le *trading* de matières premières, l'agro-alimentaire, le transport maritime, l'industrie chimique, sidérurgique et minière, l'assurance, l'armement et l'immobilier, de nos jours l'électronique et les services, dont la capitalisation représente des dizaines de milliards d'euros. Retiré des affaires en 1913, grand amateur d'art, Takahashi consacra les 25 années qui lui restaient à vivre... à parfaire sa pratique de la cérémonie du thé. Remanié à la faveur de nombreuses fusions et acquisitions, le *Chugai* est devenu le *Nihon Keizai Shimbun*, ou *Nikkei*, qui a donné son nom à l'indice boursier national. GUTH (Christine M. E.), *Art, Tea and Industry : Masuda Takashi and the Mitsui Circle*, Princeton [N. J.], Princeton University Press, 1993. MURAI (Noriko), « Okakura's Way of Tea : Representing Chanoyu in Early Twentieth-Century America », *Review of Japanese Culture and Society. Beyond Tenshin : Okakura Kakuzo's Multiple Legacies*, vol. 24 (décembre 2012), p. 70-93.

a tirées du clavier nous ont fait ressentir la pure beauté de la musique. Il va sans dire qu'une telle exécution ne trouve aucun équivalent dans le Japon d'aujourd'hui<sup>1023</sup> ».

Le 28 octobre, en fin de matinée, Son Excellence Maurice Dejean reçoit Lazare-Lévy à la Mission française de liaison auprès du Commandement supérieur allié en Extrême-Orient. Nommé au printemps à la succession du général Pechkoff, Dejean a été successivement directeur politique de la France Libre, à Londres, commissaire national aux Affaires étrangères du général de Gaulle, directeur général des affaires politiques du Quai d'Orsay (octobre 1944 - décembre 1945), puis membre du quorum chargé de représenter la France durant la première assemblée générale des Nations-Unies<sup>1024</sup>. Déterminé à contrer la poussée communiste dont il craint l'irrésistible propagation en Europe occidentale<sup>1025</sup>, le diplomate a vécu le « coup de Prague » alors qu'il était ambassadeur de France en Tchécoslovaquie<sup>1026</sup>. Dans le triple contexte de la décolonisation, de la guerre froide et de la Guerre de Corée, le futur commissaire général de l'Indochine française (juillet 1953 - avril 1954) se soucie particulièrement de la qualité des relations franco-japonaises, qu'empoisonnent encore de lourdes problématiques économiques et militaires : question des réparations de guerre<sup>1027</sup>, conséquences de la collaboration vichysto-asiatique, de l'invasion des colonies et des protectorats français par la marine impériale, du massacre ou de la torture des troupes françaises (décapités de Dong Dang, notamment<sup>1028</sup>), du soutien nippon apporté aux nationalistes cambodgiens, laotiens, vietnamiens, de l'envoi du corps expéditionnaire en Extrême-Orient... Maurice Dejean, de fait, « accorde une importance cruciale à la présence d'un conseiller culturel<sup>1029</sup> » à Tokyo ainsi qu'à la réalisation d'une politique énergique en la matière : il sera le principal artisan de la conclusion de l'accord culturel franco-japonais du 12 mai 1953.

---

<sup>1023</sup> « Professor Lazare-Lévy and The Nippon Philharmonic Orchestra », *Chugai-Evening*, 29 octobre 1950.

<sup>1024</sup> *Journal officiel de la République française*, 23 octobre 1946, p. 8976.

<sup>1025</sup> GOMART (Thomas), *Double détente : les relations franco-soviétiques de 1958 à 1964*, université Paris I-Panthéon-Sorbonne, coll. « Internationales » n° 72, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 41-42, reprenant notamment LIENART (Thiébaud), *Maurice Dejean : diplomate de la France Libre*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'université Paris I-Sorbonne, sous la direction de René Girault, 1993.

<sup>1026</sup> Entre juillet 1946 et septembre 1949. Cf. *Journal officiel de la République française*, 27 septembre 1949, p. 9602.

<sup>1027</sup> MIYASHITA (Yuichiro), « Pechkoff et le Japon, 1946-1949 », *Relations internationales*, vol. 158, n° 2 (2014), p. 59-74.

<sup>1028</sup> ZELLER (Guillaume), *Les cages de la Kempeitai : Les Français sous la terreur japonaise en Indochine (mars-août 1945)*, Paris, Taillandier, 2019. La *Kempeitai* est une force de police politique, judiciaire et en partie secrète (comme la *Gestapo*) de l'armée impériale. MICHELIN (Franck), « La rencontre de deux destins. L'expansion vers le sud du Japon et l'Indochine française en juin 1940 », *Ebisu, Etudes japonaises*, n°30 (2003), p. 5-31.

<sup>1029</sup> SIRINELLI (Jean-François), SOUTOU (Georges-Henri), dir., *Culture et Guerre froide*, actes du colloque du Paris (20-21 octobre 2005), Paris, Presses universitaires de l'université Paris-Sorbonne, 2008, p. 43.

En octobre 1950, le ministre plénipotentiaire et son secrétaire Jacques Chazelle viennent d'ailleurs d'exprimer une position qui les place en porte-à-faux vis-à-vis de l'Etat et de ses institutions : persuadé que « celle-ci », par son « caractère », « contribuerait à renforcer l'influence culturelle de la France au Japon », Dejean se dit favorable à ce que la collection de toiles de maîtres français de l'industriel Kojiro Matsukata, que les Domaines de la Seine ont mise sous séquestre en 1944 au titre des biens ennemis et dont une partie a déjà été vendue par adjudication, soit intégralement rapatriée au Japon où elle servirait à la création d'un musée. L'ambassadeur a même conclu un « accord officieux » dans ce but avec le ministre des Finances Ikea Hayato...<sup>1030</sup> C'est donc sous son autorité, quelques jours plus tard, que Lazare-Lévy fait le point sur sa propre mission culturelle, qui entre dans une phase décisive<sup>1031</sup>. Trois récitals venant s'ajouter aux deux soirées d'abonnement de la Philharmonie ont été programmés d'affilée au *Hibiya Kokaido* « sous les auspices de la Mission française au Japon, le patronage de la Maison franco-japonaise et grâce à l'organisation du journal *Mainichi* ». La manœuvre est ambitieuse : s'il lui est arrivé de se produire plusieurs fois sur la même grande scène à intervalles rapprochés, seul ou aux côtés de partenaires prestigieux<sup>1032</sup>, le pianiste n'a cependant jamais honoré cinq prestations *solo* consécutives à la salle Erard, à la salle Pleyel ou la salle Gaveau. Du 28 au 30 octobre, chaque jour, l'émissaire du Gouvernement se pliera au même cérémonial diplomatique : réunion et déjeuner de travail à l'ambassade (nommons-la ainsi) ; récital en soirée. Le Quai d'Orsay suit le dossier de près<sup>1033</sup>.

---

<sup>1030</sup> Si les enfants de Matsukata, décédé en juin 1950, se disent favorables à la signature d'un tel compromis, qui aurait pour eux l'avantage de ne pas disperser leur « héritage » (dont ils contestent la saisine, quand le Gouvernement provisoire de la République française juge valide la déclaration de guerre du 8 décembre 1941 de la France Libre au Japon), le chef de l'administration des Musées de France au ministère, Georges Salles, également directeur du Musée du Louvre, estime tout au contraire que cet ensemble d'une valeur artistique et marchande inestimable – 308 tableaux, 62 sculptures – « n'est pas un outil diplomatique, mais une part du patrimoine national ». Après quinze ans de vives tensions, l'accord final sur la question sera entériné au Quai d'Orsay le 23 janvier 1959 par Maurice Couve de Murville et André Malraux. MIYASHITA (Yuichiro), « La présence culturelle de la France au Japon et la collection Matsukata », *Relations internationales*, vol. 134, n° 2 (2008), p. 37-53.

<sup>1031</sup> Le Centre d'archives diplomatiques de Nantes n'a pas donné suite à notre demande de consultation des fonds du Service culturel [1922-1994, 343 items] de la « Mission française de liaison auprès du Commandement supérieur allié en Extrême-Orient » : Ministère des Affaires étrangères, Tokyo (légation puis ambassade), cote 698 PO / 1.

<sup>1032</sup> Au cours du premier semestre 1905, par exemple, Lazare-Lévy donne un concert le 4 février, salle Erard, avec le concours de Louis Arens, une première séance de sonates avec Nestor Lejeune le 8 mars à la salle Æolian (Haendel, Bach, Veracini, Locatelli) ; une autre le 22, toujours à la salle Æolian (le cycle est organisé de façon chronologique) ; deux récitals, salle Erard, les 24 et 25 mars ; trois autres séances de sonates, salle Æolian, le 29 mars, le 5 et le 8 avril (Schumann, Magnard, Lekeu) ; puis un concert le 1<sup>er</sup> mai, salle Erard, avec le concours de Félicia Litvinne : *Paris musical et dramatique*, n° 3, février 1905, p. 9 sq.

<sup>1033</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy. Maurice Dejean est un ancien cadre des Services spéciaux du renseignement militaire français, affilié au colonel Louis Rivet, comme le confirme Claude Faure dans *Aux services de la République : du BCRA à la DGSE*, Paris, Arthème-Fayard, 2004, chapitre 2.

Le samedi 28, Lazare-Lévy joue Liszt, Beethoven, Schumann et Chopin. Le *Chugai* commente sobrement :

« C'est dans une salle comble que Lazare-Lévy a donné son premier récital à Tokyo. L'auditoire a été profondément ému par sa musique.

Après la *Polonaise* "Héroïque" de Chopin, les applaudissements enthousiastes éclatèrent avec une telle force que le virtuose ne put se retirer de l'estrade qu'après plus de cinq minutes. Il dut ensuite donner plusieurs *bis*<sup>1034</sup> ».

Pour sa part, le *Mainichi*, comme à l'accoutumée, dissocie l'information de la critique artistique à proprement parler :

« Le professeur Lazare-Lévy a donné hier soir son premier récital à Tokyo, au *Hibiya Kokaido*. Le programme de la soirée a commencé par les *Variations sur un thème chromatique de Jean-Sébastien Bach*, de Franz Liszt, en présence du prince et de la princesse Takamatsu, de l'ambassadeur de France au Japon, du doyen de l'université des Arts de Tokyo, et de milliers d'auditeurs. Interprétées par le grand maître aux cheveux blancs, les *Variations* de Liszt ont séduit d'emblée toute la salle comble. Après la *Polonaise* "Héroïque" de Chopin, les acclamations de l'assistance ont retenu le professeur, debout sur la scène, pendant plus de cinq minutes. Après l'avoir remercié en personne à l'issue de sa prestation, Son Altesse Impériale le prince Takamatsu fit part aux journalistes de son émotion : *J'avais entendu dire que les mains de Lazare-Lévy étaient "les mains du siècle" : je suis absolument conquis par leurs mouvements magnifiques*<sup>1035</sup> ».

Kazuko Yasukawa envoie ses enfants (Chizuko en tête, 5 ans) porter des fleurs à son maître, sur le plateau. Depuis l'arrière-scène, le photographe du *Shimbun* immortalise l'ovation que le public réserve « au premier pianiste d'envergure internationale venu donner son premier récital dans la plus grande salle de Tokyo ». Le *reporter* saisit aussi le prince Takamatsu, ses nièces les princesses Yorinomiya et Suganomiya<sup>1036</sup> et Maurice Dejean, qui viennent féliciter Lazare-Lévy dans les coulisses. Le succès est acquis : une dynamique s'enclenche, qui oblige à bouleverser l'agenda. A l'issue de ces cinq jours, la demande des auditeurs est telle, que le pianiste français doit offrir une prestation supplémentaire le 31 octobre<sup>1037</sup>. Mais c'est également à ce stade que la mission de l'ambassadeur Lazare-Lévy prend son tour le plus politique.

---

<sup>1034</sup> *Chugai-Evening*, 29 octobre 1950.

<sup>1035</sup> *Mainichi Shimbun*, 29 octobre 1950.

<sup>1036</sup> Née en 1939, Takako, princesse Suga, est le dernier enfant d'Hirohito. En épousant Hisanaga Shimazu en 1960, elle renonça à ses titres.

<sup>1037</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy. Nous n'avons pu en établir le programme.



Le lendemain, mercredi 1<sup>er</sup> novembre, après une matinée de repos et une répétition prévue à 15 h chez Chieko Hara, Lazare-Lévy est convoqué dans les studios de la NHK par son président-directeur-général, Tetsuro Furukaki (1900-1987). Poète dans l'âme et francophile de cœur<sup>1038</sup>, ancien élu à la Chambre des pairs de la Diète japonaise, ancien membre du comité de recherche sur la guerre qu'avait instauré le Premier ministre Kijuro Shidehara (1946), l'homme pèse d'un poids monumental dans la société civile : le président du *British Council*, Reginald Close, a brossé un saisissant portrait (1952) de cet hôte fastueux, « grand seigneur féodal, samouraï en son bureau palatial<sup>1039</sup> », avare de gestes comme de paroles, maître absolu de lui-même et d'une intelligence redoutable. Né à Kagoshima, à l'extrême sud de l'archipel, sur la pointe où saint François Xavier débarqua en 1549, Furukaki reçoit une bourse pour aller étudier en Europe alors qu'il n'est encore qu'au lycée. Aidé par Genzo Shimadzu, capitaine de l'empire industriel éponyme<sup>1040</sup>, il s'inscrit à la Faculté de droit de Lyon<sup>1041</sup>. Sa thèse de doctorat traite les problèmes des mandats internationaux de la Société des Nations<sup>1042</sup>, où il est engagé l'année de sa soutenance, au sein du département de l'Information – l'une des onze sections qui composent le Secrétariat permanent : chargé de préparer l'ordre du jour du Conseil et de l'Assemblée dont les langues officielles sont le français, l'anglais et l'espagnol, celui-ci n'emploie que cinq Japonais<sup>1043</sup>. Aussi bien, le premier Secrétaire général de la SDN, James Eric Drummond (1876-1951), ne tarde pas à relever les « éminentes qualités » de perspicacité, d'entendement et de « critique constructive » de Furukaki, auquel il confie la rédaction d'un rapport confidentiel sur le Japon<sup>1044</sup>. Non seulement le juriste formé dans la capitale des Gaules

<sup>1038</sup> Furukaki publiera notamment *Paris de mon cœur*, illustré par Bernard Buffet, Paris, Editions J. Foret, 1961 ; *Paris-Tokio, Toute ma terre*, Paris, Editions R. Julliard, 1964.

<sup>1039</sup> PEARS (Peter), *The Travel Diaries of Peter Pears, 1936-1978*, edited by Philip Reed, Woodbridge, The Boydell Press, The Benjamin Britten-Peter Pears Foundation, 1995, p. 57.

<sup>1040</sup> Créé en 1875, aujourd'hui spécialisé dans l'instrumentation analytique et physique, le diagnostic médical et l'aéronautique : présent dans 73 pays, le groupe réalise 80 milliards de dollars de chiffre d'affaire. Le directeur adjoint de son centre de recherche, Koichi Tanaka, a reçu le prix Nobel de chimie en 2002. A l'âge de 15 ans, Shimadzu inventa un générateur électrostatique à induction. Intéressé par les travaux de Röntgen, « l'Edison japonais » mit ensuite au point la première machine de radiographie médicale du Japon, puis se lança dans la production de batteries de stockage domestique.

<sup>1041</sup> « Le bimillénaire de Lyon », *Revue Air France*, n° 23 (été 1958), p. 53 : « S. E. Tetsuro Furukaki, ambassadeur du Japon à Paris, nous a remis à cette occasion un message d'amitié à l'intention de la capitale internationale de la soie, où il fut longtemps étudiant ».

<sup>1042</sup> FURUKAKI (Tetsuro), *Les mandats internationaux de la Société des Nations*, thèse pour le doctorat de l'université, section de droit politique, Lyon, Librairie Paul Phily, 8, place Bellecour, 1923, 230 p.

<sup>1043</sup> BURKMAN (Thomas W.), *Japan and the League of Nations : Empire and World Order, 1914-1938*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2008, p. 118-119. A titre de comparaison, le Secrétariat permanent de la SDN compte cent quarante-trois Britanniques, cent vingt-six Suisses et cent Français en 1928.

<sup>1044</sup> MACFADYEN (David), DAVIES (Michael D. V.), NORAH CARR (Marilyn), BURLEY (John), *Eric Drummond and His Legacies : The League of Nations and the Beginnings of Global Governance*, Londres, Palgrave MacMillan, 2019, p. 121, 321 : archives de la SDN, réunion directoriale, circulaire secrète n° 13, « Tetsuro Furukaki : Rapport de mon séjour au Japon, décembre 1926 - janvier 1927 (24 mars 1927) ».

n'hésite pas à y dénoncer « l'ethnocentrisme de la Société », mais encore y exprime-t-il très clairement deux des griefs que l'empereur Hirohito identifiera lui-même comme les causes directes de sa participation à la Seconde Guerre mondiale<sup>1045</sup> : « l'humiliation » que les Puissances, à Paris, infligèrent à son pays en rejetant la proposition japonaise sur l'égalité des races pendant la Conférence de la paix (1919)<sup>1046</sup> ; le sentiment de discrimination qu'engendra l'adoption, au Congrès, de la loi d'immigration Johnson-Reed dont l'*Asian Exclusion Act* et le *National Origins Act*, combinés aux dispositions fédérales existantes sur la citoyenneté, barrèrent spécifiquement l'accès du territoire américain aux ressortissants nippons<sup>1047</sup>. A Genève, Furukaki se lie aussi à John D. Rockefeller III, dont l'engagement ultérieur vis-à-vis du Japon ne sera jamais défaillant<sup>1048</sup>.

Démissionnaire, il séjourne un temps à Londres, à Paris, puis rentre à Tokyo où il est nommé rédacteur en chef... de l'*Asahi Shimbun*, au poste de Taketora Ogata, promu au nombre des directeurs exécutifs (1929)<sup>1049</sup>. Au début des années 1930, nous l'avons déjà dit, le *Journal*

---

<sup>1045</sup> SHIMAZU (Naoko), *Japan, Race and Equality : The Racial Equality Proposal of 1919*, Londres, New York, Routledge, 2004 [1998], p. 180, citant les monologues enregistrés les 18, 20, 22 mars et le 8 avril 1946 par Shuichi Inada, transcrits dans *Bungei shunju*, vol. 12 (décembre 1990), p. 94-145 et vol. 13 (janvier 1991), p. 94-147.

<sup>1046</sup> Soumise à la commission chargée de rédiger la charte de la future SDN (la délégation japonaise était menée par l'ancien Premier ministre Saionji Kinmochi), cette revendication victimaire particulièrement subtile visait en réalité à admettre le Japon au sein du concert des nations (coloniales !) « non blanches mais de même valeur ». En agitant le chiffon du racisme et de la domination occidentale, il s'agissait de saper l'ordre franco-anglais, d'exiger un « accès égal aux marchés et aux ressources naturelles des zones colonisées », sans quoi le Japon, « petit pays sans ressources, n'aurait d'autre choix », menaçait-il, que de « détruire ce *statu quo* pour espérer survivre, exactement comme l'Allemagne » (Fumimaro Konoye, 15 décembre 1918). Aprement combattue, acceptée à la majorité des voix le 11 avril 1919, sans consensus, la proposition fut enterrée par Woodrow Wilson. Entré en guerre en août 1914 du côté de l'Entente, le Japon, après un siège de deux mois, avait repris le port de Qingdao (Tsingtau) aux Allemands : ses prétentions territoriales sur les îles micronésiennes et plus encore, sur la région du Shandong, seront cependant satisfaites au détriment de la Chine qui réagit par le Mouvement du 4 mai et refusa de signer le Traité de Versailles. SHIMAZU (Naoko), *op. cit.*, p. 13-116, 175.

<sup>1047</sup> « An Act to Limit the Immigration of Aliens into the United States, and for Other Purposes, May 26, 1924, Pub. L. 68-139 » : KURASHIGE (Lon), *Two Faces of Exclusion : The Untold History of Anti-Asian Racism in the United States*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2016. NGAI (Mae M.), « The Architecture of Race in American Immigration Law : A Reexamination of the Immigration Act of 1924 », *The Journal of American History*, vol. 86, n° 1 (juin 1999), p. 67-92.

<sup>1048</sup> PERRY (John Curtis), « Private Philanthropy and Foreign Affairs : The Case of John D. Rockefeller III and Japan », *Asian Perspective*, vol. 8, n° 2 (automne-hiver 1984), p. 268-284.

<sup>1049</sup> Pour compléter notre historique de l'*Asahi*, Ogata (1888-1956) en deviendra le vice-président en 1943, alors qu'il est un membre influent, dès 1940, de l'« Association de soutien à l'autorité impériale » (*Taisei Yokusankai*), la structure de type nazi que met en place le Premier ministre Fumimaro Konoye pour instaurer un parti unique, promouvoir son « Nouvel ordre » (*Shintaisei*), asservir la presse, appeler à la « guerre sainte totale » (*seisen*) contre la Chine et renforcer le « mouvement national de mobilisation spirituelle » (*kokumin seishin sodoin undo*). Chef de la société secrète ultranationaliste de l'Océan noir (*genyosha*), nommé en 1944 ministre d'Etat dans le gouvernement de Kuniaki Koiso (un général issu d'une lignée de samouraïs, gouverneur de la Corée, créateur des unités de *kamikaze* ; criminel de guerre mort en captivité), Taketora Ogata devient également chef du Renseignement et vice-président du *Taisei Yokusankai*. Condamné par le Commandement suprême des forces alliées pendant les « purges » de 1946, tenu à l'écart de toute fonction publique, il est élu en 1952 à la Chambre des représentants de la Diète et nommé Secrétaire général du cabinet Yoshida. Elu chef du parti libéral, il meurt en 1956 au moment où il s'apprête à devenir Premier ministre. Mis à disposition dans le cadre des *Nazi & Japanese Imperial Government War Crimes Disclosure Acts* (P. L. 105-246 et P. L. 106-567), 900 dossiers relatifs à Ogata sont consultables sur le site de la CIA, en vertu du *Freedom of Information Act*. WOLFEREN (Karel van), *The*

*du Soleil-Levant* n'est certes pas ce bulletin pacifiste de centre gauche, volontiers pro-soviétique qu'il (re)deviendra après la défaite au gré d'un effarant, mais classique reniement de lui-même<sup>1050</sup>.

Doué du sens du risque et de la communication, Furukaki, dont le profil est (décidément) celui d'un agent infiltré<sup>1051</sup>, acquiert à des fins soi-disant « promotionnelles », au moment de la signature du pacte anti-Komintern<sup>1052</sup>, l'un des trois seuls prototypes existants du Mitsubishi *Karigane*, ou « oie sauvage ». De conception entièrement japonaise (une première dans l'histoire nationale), ce petit aéronef de reconnaissance militaire, d'une envergure de 12 mètres, en alliage léger, est propulsé par un moteur à hélice de 600 chevaux lui conférant un rayon d'action de 2 400 km et une vitesse maximale de 480 km.h<sup>-1</sup><sup>1053</sup>. Pour l'*Asahi*, qui sert ainsi de prête-nom au *Rikugunsho*<sup>1054</sup>, il s'agit officiellement de participer au *raid* le plus prestigieux du monde aéronautique, de tenter d'établir une « liaison record » entre le Japon et la France ou l'Angleterre : à Paris, le ministère de l'Air a effectivement promis une récompense de 300 000 francs à qui réalisera la traversée de Paris à Tokyo, *via* Hanoï, en moins de 100 heures<sup>1055</sup>. Le 15 novembre 1936, aux commandes de son Caudron Simoun, sans assistance aucune, le

---

*Enigma of Japanese Power. People and Politics in a Stateless Nation*, Londres, MacMillan, 1989, p. 351 sq. ; CHAPMAN (John W. M.), *Ultranationalism in German-Japanese Relations, 1930-1945 : From Wenneker to Sasakawa*, Folkestone [Kent], Global Oriental, 2011, p. 275.

<sup>1050</sup> MERRILL (John Calhoun), FISHER (Harold A.), *The World's Great Dailies : Profiles of Fifty Newspapers*, New York, Kastings House, 1980, p. 59-67.

<sup>1051</sup> A cet égard, l'examen des registres de passagers embarquant pour les Etats-Unis s'avère riche de surprises. Lorsqu'il transite *via* Hawaii, en 1932, pour se rendre en Californie au départ de Yokohama, Tetsuro Furukaki déclare être « journaliste, marié, habitant de Tokyo et natif d'Hioki » (laquelle fait face à l'océan dans la même préfecture, mais à l'opposé de la baie de Kagoshima où il a vu le jour). Parmi ses contacts en Amérique, il nomme Ikai Shirakawa, correspondant du *New York Times* et ancienne plume de l'*Asahi Shimbun*. En 1936, alors qu'il en est le rédacteur en chef à Tokyo, Furukaki (qui voyage cette fois de Southampton à New York avec son épouse Matsuko et leur fille de 7 ans) affirme être un « publiciste, né à Kagoshima, domicilié au 3, Whitehall Court, à Londres » – l'adresse de l'*Authors' Club* que fréquentèrent Oscar Wilde et Arthur Conan Doyle ; celle encore, depuis 1904, du *Farmer's Club*, le cercle privé de sociabilité des membres de la *Royal Agricultural Society of England*. L'immeuble, il est vrai, abrita le *Secret Intelligence Service* jusqu'en 1919... Ces menus arrangements avec la vérité en dissimulent probablement d'autres. U. S. NATIONAL ARCHIVES AND RECORDS ADMINISTRATION (NARA), roll 120, vol. 240, micro film 007501123, *Hawaii, Honolulu Passenger Lists, 1900-1953*, « List or Manifest of Alien Passengers for the U. S. Immigration Officer at Port of Arrival », *S. S. Tatsuta Maru*, en partance de Yokohama (arr. 11 février 1932) ; NARA, roll 004875589, vol. 12688-12689, *New York, New York Passenger and Crew Lists, 1909, 1925-1957*, « List or Manifest of Alien Passengers for the U. S. Immigration Officer at Port of Arrival », *S. S. Normandie*, en partance de Southampton, 4 novembre 1936. FINZI (John Charles), *Oscar Wilde and His Literary Circle : A Catalog of Manuscripts and Letters in the William Andrews Clark Memorial Library*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1957, p. 18. Viscount LYMINGTON, « The Place of Agriculture in Home Defence », *Journal of the Farmers's Club* (novembre 1936), p. 77-93.

<sup>1052</sup> Signé le 25 novembre 1936 entre Ribbentrop et l'ambassadeur Kintomo Mushanokoji. L'Italie, la Hongrie et l'Espagne y adhéreront à leur tour en novembre 1937, février et mars 1939.

<sup>1053</sup> CHAMBERS (Mark), *Wings of the Rising Sun : Uncovering the Secrets of Japanese Fighters and Bombers of World War II*, Oxford, Osprey, 2018, p. 222-225. Dans sa version militaire, le Mitsubishi Ki-15 est équipé d'une mitrailleuse de 7 mm et transporte 250 kg de bombes.

<sup>1054</sup> Le cabinet impérial de la guerre.

<sup>1055</sup> *Match*, 24 novembre 1936, p. 3. « Sur les routes du ciel : le raid Tokio-Londres des aviateurs japonais », *Excelsior*, 2 avril 1937, p. 6.

Français André Japy (1904-1974) est parvenu à gagner le Japon au terme de 78 heures, mais il a percuté un paroi rocheuse dans la brume en amorçant sa descente vers Fukuoka, 1 000 kilomètres avant d'atteindre Tokyo<sup>1056</sup>.

Matriculé J-BAAI, baptisé *Kamikaze* (« souffle divin ») par le prince Hirashikuni, le monoplane à aile basse que Furukaki « sponsorise » – qui croirait à cette fable ? – est confié au pilote Masaaki Inuma (1912-1941) et à son navigateur Kenji Tsukagoshi (1900-1943). Ses ailes, son fuselage sont frappés de l'*hinomaru*, le drapeau de guerre de l'armée impériale, soleil rouge rayonnant sur fond blanc. Partis de l'aérodrome de Tokyo-Tachikawa le 6 avril 1937, à 14 h 12, les aviateurs se posent le 9 à Londres-Croydon, à 15 h 30, après 94 heures et 17 minutes de vol de jour par vent contraire : l'exploit est homologué aussitôt par la Fédération internationale de Lausanne. Interviewé par le correspondant du *Journal*, Tetsuro Furukaki déclare sans ciller depuis son bureau : « Nous sommes évidemment très contents de cette réussite, qui prouve l'excellence de l'avion japonais, et nous voudrions que cela serve au rapprochement du peuple nippon avec les nations européennes, et en premier lieu avec la France. Nous venons de recevoir un message d'André Japy de Saïgon, exprimant sa cordiale admiration ; nous en sommes particulièrement touchés. Les sentiments amicaux de l'*Asahi* pour la France sont illustrés du fait que les pilotes modifièrent l'itinéraire choisi, pour passer par Paris. Nous espérons que le raid du *Kamikaze* servira à l'établissement d'une route aérienne Tokio-Saïgon<sup>1057</sup> ».

Au Bourget même, Inuma reconnaît « devoir beaucoup à Japy, qui nous a donné de précieux conseils et toutes ses cartes, les autres cartes ayant servi à [notre] préparation ayant été établies à Paris avec beaucoup de précision. Je remercie l'Office national météorologique, à l'organisation parfaite, [...], [qui] nous a donné des indications si précises que notre départ put être

---

<sup>1056</sup> « Un échec qui vaut un succès. De la France au Japon en trois jours », *Les Ailes*, 26 novembre 1936, p. 15 : « C'est un miracle qu'il en réchappe. [Japy] est retrouvé inanimé près de son avion détruit [les chirurgiens l'opèrent à Fukuoka]. Il n'en a pas moins réalisé une très brillante performance, allant de Paris [Le Bourget] à Hanoï [via Damas, Karachi, Allahabad] dans le temps record véritablement extraordinaire de 2 jours 2 heures, et de Paris à Hong-Kong en 2 jours 8 heures ». En 1931, financés par le parfumeur Coty, Max Doret (1896-1955), Joseph Le Brix (1899-1931) et René Mesmin (1897-1931) avaient échoué à rallier Tokyo au bord du *Trait d'union*, un Dewoitine D. 33 : leur seconde tentative s'était soldée, même, par la mort de Le Brix et Mesmin.

<sup>1057</sup> VALÉRY (Bernard), « Joie délirante à Tokio », *Le Journal*, 10 avril 1937, p. 3 : « Tokio, 10 avril. Un enthousiasme indescriptible régnait aux alentours de l'*Asahi* quand à 0 h 26, l'arrivée du *Kamikaze* fut annoncée. Une foule énorme agitant des drapeaux dans le feu des projecteurs, chantant l'hymne national, dansant, criant *banzai*, manifestait sa joie pour le magnifique succès des ailes nipponnes. Les drapeaux de l'*Asahi* inondent la ville illuminée, ornant toutes les automobiles. Les sirènes hurlent. Des personnalités politiques suivies de visiteurs particuliers déposent des cartes de félicitations malgré l'heure tardive. L'intérieur de l'*Asahi* est décoré de drapeaux ; seules les machines, travaillant à double vitesse, lancent des éditions spéciales. Interviewé, le rédacteur en chef, M. Furukaki, a déclaré : 'Nous sommes évidemment très contents [...]'. Demain matin, tout le personnel de l'*Asahi* se rendra au temple de Meiji pour offrir des prières. L'après-midi, l'association aéronautique organisera un meeting, trente avions survoleront Tokio. Le succès du magnifique raid du pilote Inuma et de son coéquipier Tsukagoshi prendra place dans l'histoire nipponne ». Le *Kamikaze* traça la route suivante : Tokyo, Taipei (Formose), Hanoï, Vientiane (Laos français), Calcutta, Karachi, Bassorah, Bagdad, Athènes, Rome, Paris, Londres.

effectué au meilleur moment. Le parcours le plus difficile pour nous a été, comme on le sait, le survol de la mer de Chine [...]. Après Rome le vent est devenu favorable et de bonnes conditions atmosphériques ont facilité notre tâche. Merci également à Air-France dont l'aide fut si précieuse depuis Hanoï. Nous sommes très heureux d'atterrir au Bourget, sur cette terre qui fut le berceau de l'aviation et d'y rencontrer les grands as français, ainsi que M. Farman<sup>1058</sup> et Mme Japy. Dès notre départ de Londres, notre vœu le plus cher sera de nous rendre à Paris afin de remercier la population du chaleureux accueil qui nous fut réservé<sup>1059</sup> ». Créé en 1938, le 3<sup>e</sup> *Concerto* dit « Kamikaze » pour piano et orchestre d'Hisato Ozawa (1907-1953) rend toujours hommage au périple de ces « héros des ailes impériales ».

Aucun observateur sensé ne s'illusionne pourtant sur la nature véritable de l'exploit, que le Japon réussit un mois avant l'inauguration de l'Exposition universelle de 1937<sup>1060</sup>, trois semaines avant la bataille de Guernica, alors que la première puissance coloniale du monde (qui n'a pas renouvelé son alliance navale avec le Japon, est contestée en Inde, en Irlande, en Egypte<sup>1061</sup>) traverse une crise sans précédent : Edouard VIII a abdiqué en décembre, or son frère, le futur Georges VI, n'a pas encore été couronné. Tetsuro Furukaki n'ignore pas non plus que le Japon, qui a envahi la Mandchourie en 1931 et quitté les rangs de la SDN au printemps 1933, qui domine la Corée, l'archipel des Ryukyu, Taiwan, Port-Arthur, les îles Kouriles, et vient de réprimer une tentative de putsch<sup>1062</sup>, s'apprête à poursuivre son expansion en Chine continentale : le Service aérien de la Marine impériale japonaise juge alors prioritaire d'augmenter tous azimuts la distance franchissable de ses appareils de combat et de

---

<sup>1058</sup> Henri Farman (1874-1958), cycliste, champion de France de course de demi-fond (1892), constructeur d'automobiles, de bateaux et d'avions, né à Paris d'un père britannique, auteur du premier vol en circuit fermé d'un kilomètre (janvier 1908), du premier vol avec passager (mars 1908), du premier vol « de ville à ville » de l'histoire (réalisé entre Bouy et Reims, octobre 1908), conquérant de records de distance et de durée : BAKEWELL (Peter), « On Pioneering Wings in France », *Southwest Review*, vol. 95, n° 3 (2010), p. 479-500.

<sup>1059</sup> « Le Vent-de-Dieu a triomphalement achevé son raid », *Le Journal*, 10 avril 1937, couverture. Le 23 avril, lorsqu'ils se posèrent de nouveau sur la piste du Bourget, Inuma et Tsukagoshi reçurent les insignes de chevalier de la Légion d'honneur des mains de Pierre Cot : *Excelsior*, 23 avril 1937, p. 6.

<sup>1060</sup> Sur l'Exposition internationale des « Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne » (25 mai - 25 novembre), voir *L'Illustration*, « Exposition 1937 », hors-série n° 4917 du 29 mai 1937, n° 4928 du 14 août ; « Livre d'or officiel de l'Exposition universelle des Arts et Technologies dans la vie moderne – Paris 1937 », Paris, Editions SPEC, juin 1938.

<sup>1061</sup> La signature du traité de Washington, la suspension du mouvement de désobéissance civile de Gandhi, la révolte de Rampa, la proclamation d'indépendance de l'Égypte, l'adoption du statut constitutionnel de l'État libre d'Irlande surviennent la même année 1922.

<sup>1062</sup> Le 26 février 1936, 1 500 soldats dirigés par de jeunes officiers prirent le contrôle de la Diète, du ministère de la Guerre, du QG de la police métropolitaine de Tokyo, exigèrent la dissolution du gouvernement, mais ne parvinrent pas à assassiner le Premier ministre Keisuke Okada qu'ils confondirent avec son beau-frère : comme ce dernier, le ministre des Finances Korekiyo Takahashi, le garde des Sceaux Saito Makoto, le général Jotaro Watanabe, inspecteur de l'Éducation militaire, furent néanmoins tués pendant la charge. L'empereur déploya l'artillerie navale dans la baie de Tokyo et réprima sévèrement « l'incident » [sic], qui prit fin le 29 février. SHILLONY (Ben Ami), *Revolt in Japan : The Young Officers and the February 26, 1936 Incident*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

bombardement<sup>1063</sup>. En 1937, l'homme qui tient le plus à rencontrer Inuma et Tsukagoshi est le *Reichsminister der Luftfahrt und Oberbefehlshaber der Luftwaffe* : Hermann Goering<sup>1064</sup>. Si agissant et puissant soit-il, le rédacteur en chef de l'*Asahi*, en somme, n'est qu'un pion sur l'échiquier du pouvoir impérial.

Les sources en caractères latins nous faisant défaut, nous ignorons de quelle manière Tetsuro Furukaki traverse la « Guerre de la grande Asie orientale » et la conflagration mondiale – mais c'est en spectateur, en journaliste mandaté par l'*Asahi* qu'il assiste aux audiences du tribunal militaire international pour l'Extrême-Orient, loin du banc des accusés<sup>1065</sup>. En mai 1946, la radiodiffusion japonaise le recrute néanmoins en tant que directeur général. Vice-président du Conseil de la langue japonaise, un organe relevant du ministère de l'Éducation, chef du Comité d'enquête sur le *kanji*, il étend son pouvoir au domaine linguistique dont il détermine les politiques nationales. A la mort d'Iwasaburo Takano (15 octobre 1871 - 5 avril 1949), qui avait enseigné l'économie statistique à l'Université impériale après avoir été formé à Munich, Furukaki est nommé PDG de la NHK.

Depuis 1945, les autorités américaines exercent naturellement un contrôle administratif et politique étroit sur ce rouage essentiel de l'appareil d'Etat qu'est la *Nippon Hosho Kyokai* : la « Société japonaise de diffusion » est la seule entité capable de propager instantanément une information dans l'archipel<sup>1066</sup>. En mai 1950, le vote de trois lois<sup>1067</sup> destinées à remplacer la

---

<sup>1063</sup> Il n'est que de citer les villes de Shanghai, Chongqing, Nankin, Guangzhou, Wuhan, Ningbo ou Changde dont le pilonnage conventionnel, bactériologique ou chimique fut aveugle et systématique. Sur la « doctrine d'expansion vers le Sud » ou *Nanshin-ron* de l'empire, voir BEASLEY (William G.), *Japanese Imperialism 1894-1945*, Oxford, Oxford University Press, 1991. Produit en série dès le mois de mai 1937, le Mitsubishi Ki-15 devait entamer son parcours opérationnel en Chine en juillet, au déclenchement des hostilités. Son rayon d'action lui permit de bombarder Lanzhou – la cité de la province de Gansu constituant le point d'aboutissement de l'autoroute russo-chinoise ravitaillant la région de Xi'an depuis Saryozek (Kazakhstan actuel). KUISANG (Yang), « Sino-Soviet Wartime Cooperation and Conflict », dans Zhihua SHEN, éd., *A Short History of Sino-Soviet Relations, 1917-1991*, Londres, Palgrave MacMillan, 2019, p. 71 [69-94].

<sup>1064</sup> LIBRARY OF CONGRESS PRINTS AND PHOTOGRAPHS DIVISION, Washington, LOT 3128-19, « Hermann Göring's activities, February-April 1937 » (237 art.), *Empfang der japanischen Rekordflieger durch Herrn Generaloberst, Dauerflug Tokio-London*.

<sup>1065</sup> Il remet notamment sa carte de visite (« Tetsuro Furukaki. Docteur en droit. The Asahi Shimbun », *sic*) à Calhoun W. J. Phelps, documentaliste en chef affecté à la section des poursuites internationales : University of Virginia Law Library, The International Military Tribunal for the Far East, C. W. J. Phelps Collection, Box 1, Folder 1, MSS 2012-1. Les sessions du procès de Tokyo s'étendent de janvier 1946 à décembre 1948.

<sup>1066</sup> La télévision japonaise naît officiellement le 1<sup>er</sup> février 1953, lorsqu'est diffusée la première émission sur le canal public de la NHK. Prenant l'antenne à 14 h, Tetsuro Furukaki déclare : « On dit de la télévision qu'elle est le baromètre de la culture et de la civilisation. En ce qu'elle exercera son attraction sur les yeux et les oreilles de chacun, dans le pays entier, et nous influencera, la télédiffusion révolutionnera nos existences ». La première chaîne commerciale (NTV, pour *Nippon Television Network*) entre en service le 28 août suivant. *50 Years of NHK Television*, musée digital de la NHK, [https://www.nhk.or.jp/digitalmuseum/nhk50years\\_en/](https://www.nhk.or.jp/digitalmuseum/nhk50years_en/).

<sup>1067</sup> « The Radio Law n° 131, The Law for the Establishment of a Radio Regulatory Commission, The Broadcast Law n° 132 » des 24 et 26 avril 1950, promulguées le 2 mai. Voir « The Evolution of Broadcasting in Japan [1925-1950] » (article collectif sans nom d'auteur), dans MASAMI (Ito), dir., *Broadcasting in Japan : Case-studies on Broadcasting Systems*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 2011, p. 8-16.

législation antérieure (1925), qui portait sur la télégraphie sans fil, propulsent l'établissement dans le XX<sup>e</sup> siècle nord-américain : celui de l'économie capitaliste, des idéaux démocratiques et du progrès technique. Préparés pendant la première année du mandat de Furukaki, les nouveaux statuts sont entrés en vigueur le 1<sup>er</sup> juin. En vertu des articles 7 et 14, la NHK, « qui ne transmettra qu'à la condition d'être captée du plus grand nombre, partout sur le territoire du Japon, doit exercer tous les efforts qu'il lui est possible de déployer pour satisfaire aux souhaits de la population ainsi que pour élever le niveau ambiant de la civilisation<sup>1068</sup> ». Ces dispositions réglementaires ne confortent toutefois la NHK dans sa position dominante d'émetteur public, sinon d'arme de propagande exclusivement financée par la perception d'une redevance, que dans la mesure paradoxale où elles brisent son monopole en matière de diffusion et de programmation, puisqu'elles libéralisent les ondes et ouvrent le marché aux opérateurs commerciaux indépendants<sup>1069</sup>. A compter du 1<sup>er</sup> juillet 1951 (un horizon proche, compte-tenu des investissements qu'il sera nécessaire de réaliser), seize stations relevant... des quotidiens principaux du pays, l'*Asahi* et le *Mainichi*, disséminées dans les grandes villes de l'Empire, alimentées par la publicité, viendront ainsi concurrencer les deux réseaux structurés en 77 antennes et relais de la radiodiffusion nationale<sup>1070</sup>. Simultanément, dans le contexte immédiat des émeutes du 6 juin, de la « purge rouge » et du déclenchement de la Guerre de Corée, le GHQ<sup>1071</sup> procède à l'épuration idéologique de l'institution : en juillet 1950, 119 employés et militants syndicalistes de la NHK sont licenciés pour cause de « sympathies pro-communistes, déformation de la vérité, incitation à la violence de masse<sup>1072</sup> ».

Lorsqu'il reçoit Lazare-Lévy dans l'imposant *building* d'Uchisaiwaicho, ce 1<sup>er</sup> novembre 1950, juste en face de la salle Hibiya, Tetsuro Furukaki a parfaitement saisi que la NHK et les médias du Japon sont à un tournant de leur histoire et qu'il sera lui-même, *volens*,

<sup>1068</sup> MURAKAMI (Seiichi), « Stipulations on Programming in the Broadcast Law : The Intersection of Japanese and GHQ [General Headquarters] Agendas », *NHK Broadcasting Studies*, n° 7 (2009), p. 133-156.

<sup>1069</sup> *The History of Broadcasting in Japan*, Tokyo, Nippon Hoso Kyokai, 1967, p. 144.

<sup>1070</sup> « Commercial Stations to Operate in Japan », *Foreign Commerce Weekly*, vol. XLIV, n° 9 (27 août 1951), p. 20. Une plaquette d'identification en métal était apposée sur chaque foyer pourvu d'un appareil receveur afin que les agents de la *Nippon Broadcasting Company* puissent collecter les contributions de son auditoire sans difficulté. L'article souligne avec raison que la NHK pourrait théoriquement se « trouver bientôt dans la délicate position de devoir réclamer un impôt à des propriétaires de postes affirmant n'écouter que les fréquences privées, par définition gratuites », mais l'auteur admettait ne pas tenir compte de la « scrupuleuse probité des Nippons ».

<sup>1071</sup> Pour *General Headquarters*, les Japonais utilisant ce sigle plutôt que celui de SCAP (*Supreme Commander of the Allied Powers*) qui a la faveur des Américains.

<sup>1072</sup> « Communist Anti-American Riots, Mob Violence as an Instrument of Red Diplomacy, Bogota, Caracas, La Paz, Tokyo : Staff Study of the Subcommittee to Investigate the Administration of the Internal Security Act and Other International Security Laws to the Committee on the Judiciary U. S. Senate 86<sup>th</sup> Congress, 2<sup>nd</sup> Session, August 26, 1960 », Washington, U. S. Government Printing Office, 1960, p. 37-38 ; NISHI (Toshio), *Unconditional Democracy : Education and Politics in Occupied Japan, 1945-1952*, Hoover Institution Press Publication n° 244, Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 246-250. D'après les mêmes sources, le *Mainichi* et l'*Asahi Shimbun* ont été « purgés de 98 et 104 employés, respectivement ».

volens, l'agent de leur échec ou de leur métamorphose<sup>1073</sup>. N'est-il pas marié, en outre, à la musicienne Masuko Kikuta ? Dorénavant, avance le président-directeur-général, toutes les prestations publiques du pianiste français seront retransmises sur ses ondes : des logiques antagonistes se rejoignent parfois curieusement en un point de concorde<sup>1074</sup>.

Le lendemain, Lazare-Lévy est prié de se rendre à 15 h 30 au Palais où le mande l'Impératrice Nagako<sup>1075</sup> pour une audition personnelle :

« Le 2 novembre, le professeur Lazare-Lévy a donné un récital privé pour Sa Majesté l'Impératrice, qui aime particulièrement le piano, au salon de musique du Palais. Sa Majesté Impériale était entourée de l'Impératrice douairière la mère de l'Empereur<sup>1076</sup>, du prince héritier [Akihito]<sup>1077</sup>, des princesses Yorinomiya<sup>1078</sup> et Suganomiya<sup>1079</sup>, de mesdames Shigeiko Higashikuni<sup>1080</sup> et Kazuko Takatsukasa<sup>1081</sup>, toutes oreilles extatiques – qui poursuivaient de leurs regards le mouvement des doigts du Grand maître [*sensei*].

Après chaque œuvre, l'Impératrice applaudit en souriant au professeur. Après une heure d'exécution, les Impératrices adressèrent ces paroles à monsieur et madame Lazare-Lévy : *Votre art nous a fait très plaisir. Nous vous remercions d'exercer une grande influence sur les musiciens japonais.* L'Impératrice fit ensuite don au professeur d'un rare coffret en laque [*urushib*] incrustée d'or fin [*maki-e*], afin qu'il le garde en souvenir de ce jour<sup>1082</sup> ».

La description qu'en laisse Elizabeth Gray Vining<sup>1083</sup>, la tutrice du prince héritier, colore la scène d'un accent inattendu :

---

<sup>1073</sup> LÖHR (Mark), « The Mass Media », dans Josef KREINER, Ulrich HOHWALD, Hans Dieter ÖLSCHLEGER, eds., *Modern Japanese Society*, Brill, Leyde, Boston, 2004, p. 435-488.

<sup>1074</sup> Quand son mandat prit fin, Tetsuro Furukaki fut nommé ambassadeur du Japon en France (*Journal officiel de la République française*, 22 février 1957, p. 2083), fonctions qu'il occupa jusqu'en 1961 : le 28 avril, il invite d'ailleurs les Lazare-Lévy à la réception qu'il donne, avenue Hoche, pour fêter l'anniversaire de l'Empereur. André Malraux salue le départ de ce proche du général de Gaulle en organisant à son intention un déjeuner sous le péristyle du Grand Trianon (27 juillet). Conseiller du ministre des Affaires étrangères du Japon (1961-1967), Furukaki préside le festival de Cannes en 1962 (son jury comprend Romain Gary, Jean Dutourd et François Truffaut). Il y siège de nouveau en 1966, aux côtés de Peter Ustinov, Marcel Pagnol, André Maurois, Jean Giono et Maurice Genevoix. Chef du bureau japonais de l'Unicef et du *Rotary-Club* de Tokyo, « l'ambivalent Monsieur Furukaki » s'est éteint en 1987.

<sup>1075</sup> Nagako de Kuni (1903-2000), Impératrice consort du Japon (1926-1989), épouse d'Hirohito (1901-1989).

<sup>1076</sup> Nommée *Teimei* ou « constance éclairée » à titre posthume, l'épouse de l'empereur Taisho, née Sadako Kujo (1884-1951) est la mère d'Hirohito, des princes Yasuhito Chichibu, Nobuhito Takamatsu et Takahito Mikasa.

<sup>1077</sup> Intronisé en 1990, Akihito, né en 1933, 125<sup>e</sup> empereur du Japon (7 janvier 1989 - 30 avril 2019), conserva le titre de prince héritier pendant 55 ans.

<sup>1078</sup> Atsuko, princesse de Yori, épouse du marquis Takamasa Ikeda, née en 1931.

<sup>1079</sup> Takako, princesse de Suga, épouse de Hisanaga Shimazu, née en 1939.

<sup>1080</sup> Shigeiko, princesse de Teru (1925-1961), épouse du prince Morihiro Higashikuni.

<sup>1081</sup> Kazuko, princesse impériale de la maison princière de Taka (1929-1989), épouse de Toshimichi Takatsukasa.

<sup>1082</sup> « Le professeur Lazare-Lévy au Palais impérial », *Mainichi Shimbun*, 3 novembre 1950. Dans la technique du *maki-e* (« image saupoudrée »), la surface laquée de l'objet à recouvrir, toujours un article d'intérieur réservé à la noblesse de cour, est semée de poudre d'or au moyen d'un cylindre de bambou.

<sup>1083</sup> Elizabeth-Janet Gray, épouse Vining (1902-1999), native de Philadelphie, diplômée de Bryn Mawr, était bibliothécaire à l'université de Caroline du Nord. Auteure très populaire de livres pour enfants, elle reçoit la prestigieuse médaille John Newbery pour *Adam of the Road*, en 1943. Repérée au sein de l'*American Friends Service Committee*, émanation de la *Société religieuse des amis* où elle s'active à promouvoir les valeurs des



« Quand l'Empereur et l'Impératrice se retirèrent [...], je restai un instant dans l'antichambre où me rejoignirent Violet<sup>1084</sup> et Tané<sup>1085</sup>. Nous nous dirigeâmes ensemble vers le salon de musique où M. Lazare-Lévy, le pianiste français, alors en visite au Japon, était requis de jouer pour Son Altesse [*command performance*]. De nombreuses personnes attendaient déjà dans la pièce où l'on nous conduisit. D'autres suivirent, membres de la Mission française, puis M. Lazare-Lévy fit son entrée, accompagné de ses deux ravissantes élèves japonaises. Le clan impérial vint en dernier : l'Impératrice douairière coiffée d'une petite toque noire, toute de noire vêtue ; l'Impératrice dans une toilette d'un vert pâle tirant sur le gris, différente de celle, lavande et or, qu'elle avait portée au déjeuner ; le prince héritier, dans son uniforme du lycée ; les quatre princesses, ainsi que les enfants les plus âgés de la princesse Shigeko : un petit garçon de 5 ans vêtu de culottes courtes bleu marine et d'un chandail<sup>1086</sup>, et une petite fille de trois ans – robe blanche en tricot, gilet rose, les yeux malicieux<sup>1087</sup>. Les enfants se tinrent merveilleusement pendant une heure entière. Assise la plupart du temps sur les genoux de sa maman, la petite Fumiko s'amusa avec son petit livre. On dut gentiment l'empêcher d'applaudir prématurément<sup>1088</sup> ».

Au matin du vendredi 3 novembre, comme il était prévisible, Lazare-Lévy est attendu au *Dai-Ichi Seimeikan*<sup>1089</sup>. Achievé en 1933, sur les plans de Yoshikazu Uchida, pour héberger la banque Norinchukin, racheté en 1938 par la Dai Ichi, la plus ancienne compagnie d'assurance du Japon, l'immeuble, le fortin de cinq étages abrite le quartier général du Commandement suprême des forces alliées depuis le 17 septembre 1945<sup>1090</sup>. Sa forme, ses façades de pierre lisses, son emplacement au cœur de l'arrondissement de Chiyoda en dictèrent la réquisition, auquel on l'aurait pu croire prédestiné. Planté à l'angle sud-est du domaine impérial, aux pieds des douves qui ceinturent le palais, face aux jardins du *Kokyo*, face aux ruines du château d'Edo, le bloc se dresse massivement à 800 mètres à pied du bureau de Tetsuro Furukaki, de l'antenne-relais de la NHK et de la salle de concerts Hibiya, dans le prolongement de l'avenue éponyme : il faut imaginer Lazare-Lévy en franchir le sas, être escorté jusqu'aux appartements de réception

---

*quakers* de Pennsylvanie, choisie, agréé par l'Empereur, elle accoste à Yokohama le 23 octobre 1946 au bord d'un navire transport de troupes, le *S. S. Marine Falcon*. Jusqu'en décembre 1950, à l'école *Gakushuin* (ainsi qu'au Palais, où elle demeure), elle enseigne l'anglais et la littérature au prince héritier. Elizabeth Gray fut la seule étrangère invitée au mariage du prince Akihito en 1959.

<sup>1084</sup> Violet Gray, sœur de l'auteur.

<sup>1085</sup> Scolarisée à l'école *Keisen Jogakuen* pour jeunes filles chrétiennes de Tokyo, diplômée du Western Maryland College et de l'institution *quaker* Pendle Hill de Philadelphie (1941), Tané Takahashi (1918-2018), responsable de la Bibliothèque impériale, est la secrétaire personnelle et l'interprète d'Elizabeth Gray Vining pendant la durée de son séjour au Japon. En 1954, elle fut nommée conservatrice en chef de la *Christian University Library*.

<sup>1086</sup> Nobuhiko Higashikuni (10 mars 1945 - 20 mars 2019).

<sup>1087</sup> Fumiko Higashikuni, née le 23 décembre 1946.

<sup>1088</sup> VINING (Elizabeth Gray), *Windows for the Crown Prince, The Personal Story of Four Remarkable Years as Private Tutor to the Crown Prince*, [Philadelphie, Lippincott Williams & Wilkins, 1952], Londres, The Non-Fiction Book Club, 1953, p. 306-307.

<sup>1089</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy.

<sup>1090</sup> WATANABE (Hiroshi), *The Architecture of Tokyo : An Architectural History in 571 Individual Presentations*, Stuttgart, Londres, Editions Axel Menges, 2001, p. 108.

après avoir passé sous une haie de licteurs en arme à sa descente du taxi. Le pouvoir américain n'aurait su feindre plus longtemps d'ignorer cet ambassadeur de la lointaine Europe qu'une douzaine de milliers d'auditeurs, plusieurs centaines d'étudiants, l'Impératrice en personne ont acclamé dans le périmètre en l'espace de huit jours. Jusqu'en 1948, en tous les cas, il se trouvait un officier au QG, le traducteur et l'aide-de-camp personnel de Douglas MacArthur, affecté à la *Civil Intelligence and Education Section*<sup>1091</sup>, qui eût été heureux de retrouver Lazare-Lévy.

De lointaine origine Cherokee, Faubion Bowers (1917-1999), né dans l'Oklahoma, avait suivi les séminaires de français, de russe et d'histoire de la musique de l'université Columbia avant que d'embarquer pour la France, où il devait « éclore et se révéler<sup>1092</sup> ». Cet excellent pianiste avait alors étudié à Poitiers, travaillé sous la direction d'Alfred Cortot et de ses assistantes à l'Ecole normale, connu Lazare-Lévy, puis intégré, à son retour au pays, la classe d'Alexander Siloti<sup>1093</sup> à la *Juilliard School* de New York<sup>1094</sup>. De nos jours, son nom reste attaché à une biographie pionnière d'Alexandre Scriabine, ouvrage d'une érudition considérable qu'il révisa trois ans avant sa mort sur la base de documents que la chute de l'URSS avait permis d'exhumer<sup>1095</sup>. Polyglotte fasciné par l'art et la civilisation japonaise, fin connaisseur du théâtre *Kabuki*<sup>1096</sup>, dont il contribua à la préservation<sup>1097</sup>, le major Bowers, de l'*Army Training Information System*, servit en Australie, à Manille et en Nouvelle-Guinée. Il appartenait au contingent de tête qui atterrit sur la base d'Atsugi le 28 août 1945, deux jours

---

<sup>1091</sup> Chargée des aspects culturels (théâtre, musique, cinéma), la « CI & E », quoique privée de la capacité d'interdire – au contraire du *Civil Censorship Detachment*, qui scrutait la presse et les ondes – était donc l'une des deux composantes du système de censure, de propagande, de surveillance des activités anti-américaines et de « diffusion des valeurs et idéaux démocratiques » que le SCAP avait mis en place à son arrivée. Voir LEITER (Samuel L.), *Rising from the Flames : The Rebirth of Theater in Occupied Japan, 1945-1952*, op. cit., p. 91-92, et surtout l'étude exhaustive de BRANDON (James R.), « Myth and Reality : A Story of Kabuki during American Censorship, 1945-1949 », *Asian Theatre Journal*, vol. 23, n° 1 (printemps 2006), p. 1-110, que complète, du même, « Earle S. Ernst », *Asian Theatre Journal*, vol. 28, n° 2 (automne 2011), p. 332-340.

<sup>1092</sup> UNIVERSITY OF MARYLAND LIBRARIES ARCHIVAL COLLECTIONS, Special Collections and University Archives, Gordon W. Prange Collection, Marlene J. Mayo Oral Histories : Box 1, « Faubion Bowers Oral History », 22 juillet 1982, p. 3-5.

<sup>1093</sup> Disciple à Moscou de Nikolaï Rubinstein, de Taneïev et de Tchaïkovski, puis de Liszt à Weimar, dédicataire d'une foule d'œuvres importantes, compositeur et chef d'orchestre, ancien intendant du Théâtre Mariinsky, fondateur du *Liszt-Verein* de Leipzig, Siloti (1863-1945) était le cousin germain de Sergueï Rachmaninov et le beau-frère de Léon Bakst, le décorateur des Ballets russes. BARBER (Charles), *Lost in the Stars. The Forgotten Musical Life of Alexander Siloti*, New York, Rowman and Littlefield, 2003. ZENKIN (Konstantin), « The Liszt Tradition at the Moscow Conservatoire », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 42-1 (2001), p. 93-108.

<sup>1094</sup> LEITER (Samuel L.), « Faubion Bowers », *Asian Theatre Journal*, vol. 28, n° 2 (automne 2011), p. 314-321.

<sup>1095</sup> BOWERS (Faubion), *Scriabin, A Biography* [Tokyo, Kodansha, 1969], New York, Dover Publications, 1996. Voir également *The New Scriabin : Enigma and Answers*, Newton Abbot [Exeter], David & Charles, 1974 ; « Richter on Scriabin », *Saturday Review* n° 48 (12 juin 1965), p. 58-59.

<sup>1096</sup> BOWERS (Faubion), *Japanese theatre*, New York, Hermitage House, 1952 ; *The Classic Tradition of Haiku : An Anthology*, New York, Dover Publications, 1996.

<sup>1097</sup> OKAMOTO (Shiro), *The Man Who Saved Kabuki : Faubion Bowers and Theatre Censorship in Occupied Japan*, traduit par Samuel L. Leiter, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001. LEITER (Samuel L.), *Rising from the Flames : The Rebirth of Theater in Occupied Japan, 1945-1952*, op. cit., p. 91-103.

avant le général MacArthur. Interprète officiel de « la rencontre », du tout premier contact entre Américains et Japonais qui fut enregistré avant la cérémonie de capitulation (une photographie célèbre le montre assis entre le colonel Charles Tench et le général Seizo Arisue<sup>1098</sup>), il fut l'auteur du premier mot « historique » qui permit de rompre la glace avec l'ennemi et de « jeter un pont entre les cultures » tandis que l'entrevue tournait au fiasco, après divers faux-pas, dans une atmosphère de défiance<sup>1099</sup>.

Pendant la Première guerre, MacArthur avait combattu dans la Marne, en Argonne et dans la Meuse. On sait au moins que le chef suprême des forces alliées au Japon, ancien chef d'état major de l'armée américaine et *field marshall* des Philippines, connaît la France qui l'a élevé à la dignité de grand-croix de la Légion d'honneur en 1931<sup>1100</sup>. Son fils, Arthur MacArthur IV, est lui-même un grand amateur de clavier, diplômé en musicologie de l'université Columbia<sup>1101</sup>. On ignore, en revanche, de quels sujets le *Gaijin Shogun*, ce « généralissime étranger » auquel l'ONU venait de confier le Commandement des Nations-Unies en Corée, s'entretient avec Lazare-Lévy. Leur rendez-vous n'est attesté que par la mémoire familiale<sup>1102</sup> et l'indiscrétion d'une coupure de presse toulousaine :

« Un magicien, il n'y a pas d'autre mot. Lazare-Lévy pénètre sur le plateau, tout simplement, sans nulle affectation, et après avoir profondément salué ceux qui sont venus l'entendre, s'assied au piano. Et c'est alors que l'enchantement commence. Un enchantement qui abolit le temps. Est-il besoin de parler de force, de puissance, de technique devant pareil jeu ? On se laisse emporter, mais surtout, quelle poésie dans la

---

<sup>1098</sup> BOWERS (Faubion), « Japan Revisited. A Vignette of World War II », *Columbia Library Columns*, vol. 13, n° 1 (novembre 1963), p. 3-9.

<sup>1099</sup> « Uzaemon est-il encore vivant ? » [Ichimura Uzaemon, XV<sup>e</sup> du nom, (1874 - 6 mai 1945), gloire de la scène *Kabuki*]. A la consternation des Japonais, les Américains, par méconnaissance du terrain, s'étaient posés en sens contraire et non pas face au vent, si bien qu'ils ne purent se conformer au protocole d'accueil qui leur avait été réservé. Plus tard, Tench ne sut réprimer un mouvement de recul, fort mal perçu, quand Arisue lui tendit un verre de jus d'orange qu'il crut « empoisonné ». BOWERS (Faubion), « Japan Revisited. A Vignette of World War II », *op. cit.*, p. 7-8.

<sup>1100</sup> *The Chicago Tribune and the Daily News*, New York, 16 septembre 1931, couverture : « Gen. MacArthur to Receive Legion of Honor's Grand Cross » [des mains du ministre André Maginot].

<sup>1101</sup> HAUGEN (Brenda), *Douglas MacArthur : America's General*, Minneapolis, Compass Point, 2006, p. 76. « 8-year-old MacArthur Son Composes Two Piano Pieces », *The Pittsburgh's Press*, 8 avril 1946 : « TOKYO, April 8 (UP). Arthur MacArthur, 8-year-old son of Gen. Douglas MacArthur, has written two compositions for the piano. 'He is considered by those close to the family to be a musical prodigy. He loves music and practices for hours at a time on his own initiative', said one of the few persons able to penetrate the screen of secrecy Gen. MacArthur maintains around his son. 'Little Arthur takes to music naturally', this person said. 'He has a good sense of rhythm and everybody says he is very musical'. The boy has been taking music lessons since he was 4 ½ years old. His family feels he has progressed to such a point that he needs a new teacher for more advanced work. His present instructor is from Manila. Arthur's two compositions were described as 'pleasant little melodies'. However, some people said they were of a rather complicated nature. The boy has not named them yet. Little Arthur is said to have a particular fondness for classical music. Much of the music he plays is of this kind. He has mastered some of the works of Chopin and other classical composers. Gen MacArthur's son likes to play the piano for guests who call at his home. On several occasions he has played for GI friends of his father ».

<sup>1102</sup> Témoignage de Mme Colette Lurcel (1914-2017), belle-fille du pianiste.

douceur ! ... [Couperin, Franck, Mozart, Schumann, Chabrier, Chopin] ... Devant un maître comme M. Lazare-Lévy, on ne peut que s'incliner en hommage respectueux et se recueillir. Ajoutons pour être complet que ce récital aurait dû être un concert symphonique, mais que l'interdit mis sur le théâtre imposa ce changement de programme. Dernier détail qu'apprécieront, nous en sommes sûrs, les admirateurs du maître : M. Lazare-Lévy revenait du Japon où il avait eu l'occasion de s'entretenir avec le général MacArthur. Gageons que ses révélations auraient donné lieu à une savoureuse conférence !<sup>1103</sup> »

Le même jour, dans l'après-midi, Lazare-Lévy répète un nouveau programme avec orchestre au *Hibiya Kokaido*<sup>1104</sup>.

Afin que la démonstration fût complète, le public n'attendait plus, sans doute, que d'entendre le maître aux côtés de ses disciples. C'est chose faite le lendemain, samedi 4 novembre : à 18 h, pour la septième fois depuis le 26 octobre, le pianiste français paraît sur la scène la plus prestigieuse de Tokyo, en compagnie de Chieko Hara (*Valses romantiques* de Chabrier), de Kazuko Yasukawa (*Variations* de Saint-Saëns sur un thème de Beethoven), et, pour la première fois, d'Urimaru Nobeji (*Sonate* en ré majeur de Mozart). Il se charge cependant seul de la première partie, consacrée à Schumann et aux auteurs français. Avant la truculence des *Pièces pittoresques*, entre les toiles fauves de Séverac et Debussy, une étude de virtuosité transcendante du Suisse Emile-Robert Blanchet, continuateur de Ferruccio Busoni, varappeur d'exception et grand ami de Lazare-Lévy<sup>1105</sup>, rappelle discrètement le motif pédagogique de la présence du professeur au Japon, soit la nécessité, qu'il a toujours défendue, d'asservir totalement la technique la plus complète à la pensée musicale des compositeurs<sup>1106</sup>.

En vérité, les soirées du 4 et du 5 novembre ont été conçues pour former le point culminant de sa tournée. Le soin apporté à leur présentation prouve en quoi ces prestations « organisées [une fois encore] par le journal *Mainichi*, sous les auspices de la Mission française au Japon, avec le patronage de la Maison franco-japonaise », les dernières du musicien Français dans la capitale, concentrent et synthétisent les précédentes : tout se passe comme si l'énergie accumulée, la dynamique enclenchée depuis le premier jour trouvaient là leur point d'aboutissement. Imprimé au format 25 x 18, 5 cm, le luxueux programme de l'événement, exclusivement rédigé en japonais (seules la mention précédente et les annonces du contenu se lisent en français), comporte pas moins de 22 pages. Sur la couverture, ni lieu, ni date, ni le

---

<sup>1103</sup> « Ch. de R. », *La République*, 30 novembre 1950, n. p.

<sup>1104</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy, « 14 h 30 ». Une autre séance a lieu le 5 novembre, à 13 h 30.

<sup>1105</sup> Blanchet conquiert tous les hauts sommets du Valais. Une pointe du Mont Blanc porte son nom. GAUSSIN (Frédéric), « Emile-Robert Blanchet, ou la musique des cimes », *Pianiste*, n° 54 (janvier-février 2009), p. 36-37.

<sup>1106</sup> Emile-Robert BLANCHET (1877-1943), *Etude* en la bémol majeur op. 7 n° 1, « A Monsieur le professeur Xavier Scharwenka », Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910 [V. A. 3347]. Un violoncelle y phrase, *dolcissimo cantabile*, jusqu'aux limites d'extension de la main, sous un tapis noté *legatissimo* de doubles-notes et d'intervalles périlleux.

moindre descriptif, mais un portrait en couleur de Lazare-Lévy au clavier, surmonté de son nom qui a été composé dans une police de caractères imitant sa signature manuscrite<sup>1107</sup>. Volontairement intimiste, la représentation abolit toute espèce de distance avec l'auditeur, qui suggère plutôt une forme respectueuse de proximité : l'artiste, du reste, est saisi en plan rapproché devant un rideau de scène que l'instrument paraît toucher. Une partition est ouverte sur le pupitre. Tourné vers l'objectif comme s'il regardait le lecteur, ou l'auditeur dans les yeux, comme s'il jouait ou répétait directement à son intention, le pianiste porte un costume de ville et une cravate à carreaux en lieu et place du frac, du nœud papillon blanc qu'il revêt habituellement pour se produire : épinglée à sa boutonnière, la rosette d'officier de la Légion d'honneur, dont il ne se défait en aucune circonstance<sup>1108</sup>.

A l'intérieur, douze notices musicologiques détaillent chaque pièce interprétée, en *solo*, avec orchestre ou à deux pianos<sup>1109</sup>. Les pages restantes, un authentique dossier de presse inséré au cœur du cahier, décrivent les moments forts du périple : photographies, articles, itinéraire, rencontres, commentaires critiques... L'infrastructure, les presses du *Shimbun* permettent cette réactivité bien avant l'émergence du concept « d'impression à la demande ». C'est à peine si la chronologie en a été modifiée : voici Lazare-Lévy entouré de son épouse et de ses élèves à l'aéroport de Tokyo (p. 16) ; signant des autographes dans les rues de Kyoto ; debout, en queue de pie sur la scène, souriant au public à l'issue de son premier récital au *Hibiya Kokaido* (p. 17) ; pris au téléobjectif depuis la corbeille du Théâtre Kitano d'Osaka (écrasé par le cadrage en surplomb, le grand queue de concert, minuscule sur le plateau, laisse imaginer l'échelle de l'ensemble, la démesure des drapeaux français et japonais qui ont été appendus au lointain, l'un côté cour ; l'autre, côté jardin<sup>1110</sup>) ; voici encore le pédagogue conseillant une jeune pianiste à l'université des Arts (p. 20)<sup>1111</sup> ; le concertiste entouré des princesses Shigeko et Kazuko, le soir du 26 octobre ; recevant des fleurs des mains de la petite Chizuko Yasukawa ; s'entretenant, enfin, avec celui que son pays perçoit désormais comme une promesse d'avenir : Mamoru Yanagawa (p. 22). Il est significatif que le *portfolio* se referme sur cette image figurant la transmission, la succession des générations, sinon l'illusion fugitive d'un rapport égalitaire :

---

<sup>1107</sup> Arch. LL.

<sup>1108</sup> Archives de la Grande chancellerie de l'ordre de la Légion d'honneur, numéro de matricule n° 135 999, « Lazare-Lévy », « promu au grade d'officier de la Légion d'honneur par décret en date du 31 juillet 1950 rendu sur le rapport du ministre de l'Éducation nationale, en qualité de professeur au Conservatoire national de musique de Paris, inscrit le 5 août 1950 ». Lazare-Lévy a été reçu le 3 septembre 1950 et décoré par le sinologue Georges Soulié de Morant (1878-1955), introducteur de l'acupuncture en France, consul honoraire à Kunming, auteur ou traducteur de nombreux ouvrages, dont : NAKAYAMA (Dr), *Acupuncture et Médecine chinoise vérifiées au Japon*, Paris, Editions Hippocrate, 1934.

<sup>1109</sup> Arch. LL. « Lazare-Lévy », programme des 4 et 5 novembre 1950, Tokyo, salle Hibiya, p. 6-12.

<sup>1110</sup> *Id.*, p. 18.

<sup>1111</sup> Il s'agit sans aucun doute d'Hiroko Kashu (23 octobre 1950).

par l'intermédiaire de Kazuko Yasukawa, l'un de ses Premier prix du Conservatoire (1937), Lazare-Lévy, à gauche sur la même banquette, converse avec le jeune homme qui croise les mains, baisse le regard et se tient très dignement dans son uniforme à col droit.

Une guerre commerciale inattendue se joue entre ces feuillets : en deuxième de couverture, le facteur d'harmoniums Horugel (fondé à Leipzig en 1893, établi au Japon en 1933) présente son dernier modèle de piano de concert sous la bannière rouge « Razare [*sic*] Levy 1950 Horugel », maladroitement écrite en caractères *romaji*, sans ponctuation : suivent les coordonnées de deux concessionnaires. En page 13, dans la partie réservée à l'historique de la tournée, un encart plus sobre, plus efficace, clame que « Lazare-Lévy, lors de ses récitals à la salle Hibiya, a joué exclusivement sur un Steinway de la maison Fukuyama<sup>1112</sup> ». Loin d'être en reste, Yamaha s'octroie non seulement la quatrième de couverture, mais son directeur invite Lazare-Lévy et ses élèves à dîner le soir du 4 novembre<sup>1113</sup> : voilà trois mois que Genichi Kawakami (1912-2002) a succédé à son père à la tête de l'entreprise, qu'il portera aux sommets<sup>1114</sup>.

Annoncé en page 8 du même livret, le concert du dimanche 5 novembre s'avère exceptionnel à plusieurs titres. L'Orchestre symphonique de Toho, créé en 1946 sous le contrôle des autorités américaines, renommé Orchestre symphonique de Tokyo en 1951<sup>1115</sup>, ouvre d'abord la soirée sans préciser par quelle œuvre (!), accompagne Lazare-Lévy dans les *Variations symphoniques* de César Franck, puis le pianiste, retournant seul en scène, joue les *Scènes d'enfants* de Schumann avant de donner le *5<sup>e</sup> Concerto*, dit « L'Égyptien », de Saint-Saëns<sup>1116</sup>. C'est cependant le parcours et la personnalité du chef au pupitre qui confèrent à l'événement sa portée symbolique. Fils du prince Atsumaro Konoye (1863-1904), qui avait présidé la Chambre des pairs, Hidemaro Konoye (1898-1972) n'est autre que le frère cadet de

---

<sup>1112</sup> Importateur des pianos américains, accordeur et facteur indépendant, Fukuyama avait produit 33 000 instruments à son nom en 1965 : PIERCE (Bob), *The Pierce Piano Atlas*, 12<sup>th</sup> Edition, Larry E. Ashley, Albuquerque [N. M.], 2008.

<sup>1113</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy.

<sup>1114</sup> « Genichi Kawakami, The Emperor of Yamaha, Died on May 25th, aged 90 », *The Economist*, 6 juin 2002. LIEBERMAN (Richard K.), *Steinway and Sons*, New Haven [CT], Londres, Yale University Press, 1995, p. 287-300 : « Kaichi Kawakami was disabled by a stroke in 1950, forcing him to hand over Yamaha's leadership to his brash, enthusiastic, outspoken and exceptionally intelligent 38-year-old son, Genichi [...] ». En 1958, Yamaha exportait 275 pianos à destination des États-Unis. Depuis 2008, la *Bösendorfer Klavierfabrik GmbH* est une filiale de la firme japonaise, devenue le premier facteur d'instruments de musique au monde, un fabricant de moteurs nautiques et de Formule 1, de motocyclettes et de scooters des mers.

<sup>1115</sup> WADE (Bonnie C.), *Composing Japanese Musical Modernity*, Chicago, Londres, The Chicago University Press, 2014, p. 218.

<sup>1116</sup> Parmi les dernières exécutions que Lazare-Lévy en a données avant la guerre, signalons en particulier : jeudi 8 juillet 1937, Luxembourg, Orchestre philharmonique du Luxembourg, dir. Henri Pensis ; dimanche 20 novembre 1938, Paris, salle Gaveau, Orchestre des Concerts-Lamoureux, dir. Eugène Bigot ; vendredi 28 avril 1939, Casino de Monte-Carlo, Orchestre philharmonique de Monte-Carlo, dir. Marc-César Scotto.

Fumimaro Konoye (1891-1945) : Premier ministre à trois reprises, le dirigeant ultranationaliste a promu l'idée d'une « Sphère de coprosperité de la grande Asie orientale<sup>1117</sup> », envahi la Chine, fait voter la loi de mobilisation nationale qui supprima la liberté de la presse et transforma l'économie japonaise en économie de guerre (1938), mis en place l'Association de soutien à l'autorité impériale, soutenu l'eugénisme ainsi qu'une conception raciale et totalitaire de la société. Le 27 septembre 1940, Fumimaro Konoye a également signé le Pacte fondateur de l'Axe avec l'Italie fasciste et l'Allemagne nazie. Il s'est suicidé en ingérant du cyanure de potassium, un mois avant la création du tribunal militaire d'Extrême-Orient<sup>1118</sup>.

Il n'est pas anodin que l'ambassadeur culturel de la République française donne le dernier concert tokyoïte de sa mission de propagande au Japon sous la direction d'Hidemaro Konoye. L'affiche est sensationnelle : elle choque autant qu'elle interroge. Peut-il seulement s'agir de conjoncture, du fait que Lazare-Lévy ait déjà joué avec la Philharmonie nationale, sous la baguette d'Otaka, ou qu'Hidemaro Konoye (lui-même fondateur de l'ONHK) se trouve être, par extraordinaire, le chef titulaire de l'unique phalange municipale ? Quel organisateur, plutôt, quel responsable diplomatique aura voulu sceller pareille « réconciliation » ? Car, pour le *dotai*, quelle expiation, quel acte de contrition ! Né dans le secteur le plus exclusif de Chiyoda – Kojimachi, qu'une porte, le *Hanzo-mon*<sup>1119</sup>, sépare du Palais impérial – issu lui-même d'une famille de sang royal, descendant en droite ligne des Fujiwara (dont le clan du nord se scinda en cinq maisons au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1120</sup>), Hidemaro Konoye est la vivante incarnation des principes dynastiques et traditionnels sur lesquels l'archipel est fondé. Un millénaire avant qu'il ne monte sur le podium, ses ancêtres gouvernaient déjà le pays à la cour de Heian : on ne saurait trouver plus parfait emblème de la haute aristocratie du Japon, ni même, disons-le, de la compromission idéologique, de la déchéance morale dans lesquelles celle-ci sombra dès le début des années trente. Ce qu'évoquent, ce que véhiculent sa généalogie et son patronyme excède toutefois de beaucoup les limites d'une seule existence individuelle : il nous faut faire l'effort, au XXI<sup>e</sup> siècle, de comprendre ce que son nom a d'éclatant en 1950 ; ce qu'il revêt encore de prestige, de crainte ou de vénération pour les auditeurs de la salle Hibiya.

A l'époque moderne, dans les familles de vieille noblesse française, l'infortuné cadet que ses parents ne pouvaient doter n'avait souvent d'autre choix que de déroger, d'entrer dans

---

<sup>1117</sup> LEBRA (Joyce C.), éd., *Japan's Greater East Asia Co-Prosperity Sphere in World War II : Selected Readings and Documents*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

<sup>1118</sup> YOSHITAKE (Oka), *Konoe Fumimaro : A Political Biography*, traduit par Shumpei Okamoto et Patricia Murray, Tokyo, University of Tokyo Press, 1983.

<sup>1119</sup> Nommé en l'honneur du samouraï ninja Hattori Hanzo (1541-1596), vassal de Tokugawa Ieyasu.

<sup>1120</sup> Les familles Konoye, Takatsukasa, Kujo, Nijo et Ichijo forment les cinq maisons régentes Fujiwara.

les ordres ou de revêtir l'uniforme pour s'en aller vaincre ou périr<sup>1121</sup>. Victime des règles de primogéniture, le vicomte Konoye, prisonnier de son destin, a embrassé la carrière échéant ordinairement aux hommes de son lignage dans les branches secondaires : celle de musicien de la maison régnante<sup>1122</sup>, cependant que son aîné Fumimaro s'est préoccupé de succéder à leur père dans le domaine politique<sup>1123</sup>. Formé à l'université des Arts de Tokyo, élève du disciple de Max Bruch Kosaku Yamada (1886-1965), Hidemaro travaille en France, à la Schola Cantorum, auprès de Vincent d'Indy, puis à la *Hochschule für Musik* de Berlin<sup>1124</sup> avec Max von Schillings<sup>1125</sup>, le patron de l'Opéra d'Etat, et Georg Alfred Schumann, le directeur de la *Sing Akademie*. Ses maîtres de direction ne sont autres qu'Erich Kleiber et Karl Muck<sup>1126</sup>. De retour à Tokyo, Konoye et son confrère Kazuo Yamada (1912-1991) créent la première formation orchestrale professionnelle du Japon : la « Nouvelle association symphonique » (mars 1925), qui prendra successivement le nom d'Orchestre symphonique, puis philharmonique du Japon avant d'être définitivement baptisé Orchestre symphonique de la NHK, comme l'on sait, le 1<sup>er</sup> août 1951. A la tête du *New Symphony Orchestra of Tokyo*, Konoye réalise la toute première gravure de la 4<sup>e</sup> *Symphonie* de Mahler<sup>1127</sup>.

En 1930, il transpose et orchestre la mélodie de style *gagaku* qui fut, dès la fin du X<sup>e</sup> siècle, la plus populaire à l'ancienne cour de Kyoto : *Etenraku*, la « musique venue du ciel<sup>1128</sup> »,

---

<sup>1121</sup> BOURQUIN (Laurent), « La noblesse du XVII<sup>e</sup> siècle et ses cadets », *Dix-septième siècle*, vol. 249, n° 4 (2010), p. 645-656.

<sup>1122</sup> JOHNSON (Henry), JAFFE (Jerry C.), *Performing Japan : Contemporary Expressions of Cultural Identity*, Global Oriental, Folkestone [Kent], 2008, p. 95-97, 120-122.

<sup>1123</sup> On observera que Morihiro Hosokawa (1938), qui a été brièvement Premier ministre du Japon (1993-1994), est le petit-fils, du côté maternel, de Fumimaro Konoye : fils aîné du 3<sup>e</sup> marquis Hosokawa (16<sup>e</sup> représentant du clan éponyme), arrière-arrière-petit-fils du prince Kuni Asahiko, Hosokawa se trouve donc être un cousin au 3<sup>e</sup> degré de l'empereur actuel, Naruhito.

<sup>1124</sup> Parmi ses camarades, se trouve le violoniste Shinichi Suzuki, inventeur de la méthode éponyme. HERMANN (Evelyn), *Shinichi Suzuki : The Man and His Philosophy*, Miami, Summy-Birchard, 1981, p. 92.

<sup>1125</sup> Successeur de Richard Strauss à la tête du *Staatsoper Unter den Linden* (1919-1925), auteur reconnu d'opéras, formé à Bonn et à Munich (philosophie, droit et littérature), répétiteur au Festival de Bayreuth (1890), professeur particulier de Wilhelm Furtwängler (1902-1903), Schillings (1868-1933) a été l'intendant du *Königlichen Hoftheater* de Stuttgart (1908-1918). Adversaire de la République de Weimar, antisémite résolu, il est nommé président de l'Académie des arts de Prusse en 1932 (au poste du peintre Max Liebermann) et directeur artistique du *Städtische Oper* en mars 1933, quatre mois avant sa mort. Le mouvement de persécution ou d'exclusion des artistes juifs de la *Preußische Akademie der Künste* débute sous son mandat (Käthe Kollwitz, Thomas et Heinrich Mann, Ricarda Huch, Alfred Döblin, Alfons Paquet, Franz Werfel, Jakob Wassermann) : Schillings renvoie personnellement Arnold Schönberg et Franz Schreker de leur chaire de composition. Le 13 juin 1933, Adolf Hitler le consulte personnellement afin de localiser des œuvres d'art dites « dégénérées ». PRIEBERG (Fred K.), *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*, CD-Rom-Lexikon, Kiel, 2009, p. 6112-6113.

<sup>1126</sup> AOYAGI (Kenji), « Mahler and Japan », dans Donald MITCHELL, Andrew NICHOLSON, édés., *The Mahler Companion*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 532.

<sup>1127</sup> Eiko Kitazawa (soprano), enr. à Kawasaki les 28 et 29 mai 1930, Parlophone, E 10009-10014. L'œuvre tient sur six faces de 78 tours moyennant une coupure dans le 3<sup>e</sup> mouvement (*Ruhevoll*) : 27 mesures sont amputées avant l'explosion en mi majeur (repère n° 12).

<sup>1128</sup> Voir l'analyse historique et musicologique précise que lui consacre Willem Adriaansz dans son ouvrage *The Kumiuta and Danmono Traditions of Japanese Koto Music*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. 148-155.



que l'on interprétait généralement à la cithare (*koto*), à la flûte (*hichiriki*), à l'orgue à bouche (*sho*) et aux percussions (*kakko*). Partout, jusqu'en 1945, l'œuvre servira de « carte de visite », d'arme de propagande ou d'argument ethnopolitique<sup>1129</sup>. La même année 1930, le *Staatsoper* de Berlin invite le vicomte Konoye à diriger au théâtre<sup>1130</sup>. S'il a débuté à la Philharmonie en 1924<sup>1131</sup>, la première saison artistique s'ouvrant sous l'ère nouvelle du chancelier Hitler lui donne l'occasion d'y faire entendre *Etenraku* dès le 3 octobre 1933<sup>1132</sup>. Dans les mois qui suivent la signature du pacte anti-komintern, le chef japonais inaugure d'ailleurs une collaboration florissante avec l'orchestre de Wilhelm Furtwängler : en janvier 1937, puis en avril 1938, Hidemaro Konoye enregistre ainsi la *Symphonie concertante* de Mozart pour hautbois, clarinette, cor et basson<sup>1133</sup>, la *91<sup>e</sup> Symphonie* de Haydn<sup>1134</sup>, *Une nuit sur le mont chauve* de Moussorgski<sup>1135</sup>, et surtout « les » hymnes allemands (« die Deutsche Hymne ») : le *Deutschland, Deutschland über alles* (« musique de Joseph Haydn ») et le *Horst Wessel Lied*, qui à cette date est un cri de ralliement, un élément de la mystique nazie bien davantage que le chant de référence des S. A. ou du parti<sup>1136</sup>. Gravées sur la même face de disque, les deux pièces sont couplées avec l'hymne impérial japonais, *Kimigayo*, qui a été enregistré le même jour... mais en premier, comme les numéros de matrice en témoignent<sup>1137</sup>.

En parallèle, Hidemaro Konoye, qui « pratique couramment le français, l'anglais, l'italien et l'allemand<sup>1138</sup> », se rend aux Etats-Unis en 1933 (au départ de Yokohama), en 1934

<sup>1129</sup> Rien qu'au cours de l'entre-deux-guerres, *Etenraku* est joué une dizaine de fois par saison : YANG (Chien-Chang), « Synchronizing Twentieth-Century Music, A Transnational Reflection », dans Tobias JANZ, Chien-Chang YANG, éd., *Decentering Musical Modernity : Perspectives on East Asian and European Music History*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2019, p. 261, citant un article non traduit de Sayako Kumazawa. LEE (Kyungboon), « Japanese Musicians Between Music and Politics During WWII : Japanese Propaganda in the Third Reich », *Itinerario*, n° 38 (2014), p. 121-138.

<sup>1130</sup> « Un chef d'orchestre japonais en Europe », *Comædia*, 1<sup>er</sup> décembre 1930, p. 2.

<sup>1131</sup> 18 janvier 1924 : *Konzertführer Berlin-Brandenburg, Führer durch die Konzertsäle Berlins, Heft n° 15* (5 janvier 1924).

<sup>1132</sup> BIBER (Hans-Joachim), *SS und Samurai : Deutsch-japanische Kulturbeziehungen 1933-1945*, « Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien der Max Weber Stiftung », *op. cit.*, p. 181, 182, 616. STRÄßNER (Matthias), *Der Dirigent, der nicht mitspielte : Leo Borchard 1899-1945*, Berlin, Lukas Verlag, 2017, p. 248-249. La presse française rend tardivement compte de cette invitation : *Excelsior*, 8 décembre 1933, p. 5.

<sup>1133</sup> Enregistré le 4 janvier 1937, Erich Venzke (ht), Alfred Bürkner (cl), Martin Ziller (cr), Oskar Rothensteiner (bn), Columbia, matrices CRX 46-2, 47-2, 48-2, 49-2, 50-2, 51-1, 52-1.

<sup>1134</sup> Enregistré le 21 avril 1938, *Kammermusik Haus*, 111, *Lützowstrasse*, disques *Deutsche Grammophon* 62792-62794, matrices 7743-7748.

<sup>1135</sup> Enregistré le 21 avril 1938 (au 111, *Lützowstrasse*), *Deutsche Grammophon* 67259, matrices 854-855.

<sup>1136</sup> BAIRD (Jay W.), « Goebbels, Horst Wessel, and the Myth of Resurrection and Return », *Journal of Contemporary History*, vol. 17, n° 4 (octobre 1982), p. 633-650.

<sup>1137</sup> Enregistré 21 avril 1938 (au 111, *Lützowstrasse*), *Deutsche Grammophon* 11273, matrices 7741 (*Kimigayo*) et 7742 (*Die Deutsche Hymne*). Au Japon, ce 78 tours est pressé sous étiquette Polydor [*Nippon Polydor Chikuonki Co. Ltd. Tokio*], A-310-A (*Kimigayo*) et A-310-B (*Die Deutsche Hymne*).

<sup>1138</sup> NATIONAL ARCHIVES AND RECORDS ADMINISTRATION (NARA), *Passenger and Crew Lists of Vessels Arriving at Seattle, Washington, 1890-1957*, 14 août-16 septembre 1933, Series M 1383, Roll 188, *M. S. Heian Maru*, « Hidemaro Konoye, Government Official Visa, official purpose ».

(de Cherbourg), en 1936 (Yokohama), 1937 (*id.*) et 1938 (Brême). La tournée de 1937 a ceci d'intéressant qu'elle ne prend même plus la peine de dissimuler ses motifs véritables : le vicomte ne voyage pas officiellement en qualité de musicien, mais en tant qu'agent du ministère des Affaires étrangères, muni d'un passeport diplomatique<sup>1139</sup>. En août, à l'*Hollywood Bowl* de Los Angeles, il dirige devant 20 000 spectateurs une version d'*Etenraku* chorégraphiée par Michio Ito<sup>1140</sup>. Konoye interrompt cependant sa « tournée de bonne volonté » en raison de « l'insupportable parti-pris » pro-chinois des Américains, qui lui inspire du « dégoût<sup>1141</sup> ».

En France, en 1934, Hidemaro Konoye a diffusé quelques pièces en concerts de Rameau, *Ma mère l'Oye* et la *Petite suite* de Debussy sur les ondes du Poste colonial – en plus d'*Etenraku*, qui classait incontestablement cette prestation du côté de la revendication et de la subversion anti-occidentale<sup>1142</sup>. Pendant la guerre, il se produit à Berlin le 29 octobre 1942 avec le *Städtisches Orchester*<sup>1143</sup> (il avait joué avec le *Landesorchester* le 21 janvier 1939<sup>1144</sup>). Il donne surtout une représentation de *Fidelio* à la *Staatsoper* le 22 janvier 1943<sup>1145</sup>. Jugé d'une utilité moindre, Konoye n'a plus qu'une fois l'occasion de diriger les *Berliner Philharmoniker* après mars 1941<sup>1146</sup> : au printemps 1942, comme Furtwängler l'avait fait<sup>1147</sup>, il se prête à l'odieuse mascarade imaginée par Goebbels – « offrir » de la musique aux « ouvriers » (pour la

<sup>1139</sup> U. S. NATIONAL ARCHIVES AND RECORDS ADMINISTRATION (NARA), *Passenger Lists of Vessels and Alien Manifests Arriving at San Francisco, California, 1893-1953*, Passenger Lists, 28 juillet-23 août 1937, Series M 1410, Roll 338, « Hidemaro Konoye, Commissioner of the Ministry of Foreign Affairs », *S. S. Tayo Maru*, de Yokohama à San Francisco, 31 juillet 1937.

<sup>1140</sup> SHEPPARD (William Anthony), *Extreme Exoticism : Japan in the American Musical Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 2019, p. 479 et 528. Formé à Hellerau, en Allemagne, à la méthode Jaques-Dalcroze, Ito (1892-1961) a travaillé avec William Butler Yeats, Ezra Pound, Ted Shawn, Martha Graham, Lillian Powell, Vladimir Rosing et Pauline Koner. Interné en Californie, il est expulsé des Etats-Unis en 1943. CALDWELL (Helen), *Michio Ito : The Dancer and His Dances*, Berkeley, University of California Press, 1977.

<sup>1141</sup> SCHREINDL (David Robert), *Sowing The Seeds of War : The New York Times' Coverage of Japanese-American Tensions, A Prelude to Conflict in the Pacific, 1920-1941*, thèse pour l'obtention du grade de *Master of Arts*, Brigham Young University, 2004, p. 154. « Finds 'Propaganda' for China in America », *The New York Times*, 17 octobre 1937, p. 39. « Anti-Japanese in U.S. Hit by Viscount Konoe », *The New York Times*, 31 octobre 1937, p. 35.

<sup>1142</sup> « Le chef d'orchestre japonais vicomte Hidemaro Konoye », *La Semaine à Paris*, 19 janvier 1934, p. 51.

<sup>1143</sup> *Konzertführer Berlin-Brandenburg, Führer durch die Konzertsäle Berlins, Heft n° 6* (11 octobre 1942), *Heft n° 8* (25 octobre 1942).

<sup>1144</sup> *Konzertführer Berlin-Brandenburg, Führer durch die Konzertsäle Berlins, Heft n° 13* (décembre 1938 - janvier 1939).

<sup>1145</sup> *Konzertführer Berlin-Brandenburg, Führer durch die Konzertsäle Berlins, Heft n° 20* (17 janvier 1943).

<sup>1146</sup> TRÜMPI (Fritz), *The Political Orchestra : The Vienna and Berlin Philharmonics During the Third Reich*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016, p. 205 : « In April 1941, the Security Service reported that, among the broadcasts of 'good music', the concert of the Berlin Philharmonic on March 23, the festival concert under the direction of the Japanese guest conductor Hidemaro Konoe, and the Bach cantata *Der Himmel lacht* [...] had appealed a lot ».

<sup>1147</sup> Pour les références de ce document d'archive daté du 26 février 1942 (ouverture des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*), voir DELAGE (Christian), *La vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, Editions L'âge d'homme, 1989, p. 204 ; ARDOIN (John), HUNT (John), *The Furtwängler Record*, Milwaukee [WI], Amadeus Press, 1994, p. 207.

plupart, des prisonniers et des déportés<sup>1148</sup>) de l'*Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*, l'un des bailleurs de fond historiques du NSDAP, qui produit désormais des canons à électrons pour équiper la *Luftwaffe* de radars, la *Kriegsmarine* de sonars, des turbines et des locomotives. L'entreprise contrôle aussi la *Telefunken*. Sous l'étendard nazi, sous le pavillon de l'organisation *Kraft durch Freude*, sous le drapeau japonais, Hidemaro Konoye exécute la 2<sup>e</sup> *Rhapsodie* de Liszt, filmé par *Die Deutsche Wochenschau*. En 1944, il fait acclamer *Etenraku* au Théâtre des Champs-Élysées : la pianiste française Marcelle Meyer, Premier prix d'Alfred Cortot, pilier de l'Action artistique, soliste de Richard Strauss... ex-femme du comédien pétainiste Pierre Bertin, épouse de l'avocat fasciste Carlo di Vieto, est la vedette de ce grand concert de l'orchestre de Radio-Paris<sup>1149</sup>.

En juillet 1945, Hidemaro Konoye est auditionné par la 7<sup>e</sup> Armée américaine, qui s'est emparée de Munich et de Nüremberg, pour « suspicion de crime de guerre<sup>1150</sup> ». Cinq ans plus tard, le « sympathisant pro-nazi<sup>1151</sup> » accompagne Lazare-Lévy au *Hibiya Kokaido*. L'affluence est telle, que la NHK projette le concert au-dehors de l'enceinte :

« Trois mille auditeurs enthousiastes emplissent la salle. Des sièges supplémentaires ont été installés partout où il fut possible de le faire. Le succès du professeur Lazare-Lévy est étourdissant. Deux mille personnes qui n'avaient pu se procurer de billet à temps écoutèrent le piano du maître dans le froid, ravies, grâce aux haut-parleurs que la radiodiffusion avaient installés [sur la façade du bâtiment]. C'est là une première dans l'histoire de notre émetteur national<sup>1152</sup> », commente le *Mainichi*.

Le pianiste est interviewé le lendemain, à 15 heures, dans les studios de la NHK. Le soir, « par ordre de Leurs Altesses Impériales, le Grand-Maître de la Maison Takamatsu prie

---

<sup>1148</sup> FRANSECKY (Tanja von), « Zwangsarbeit in der Berliner Metallindustrie 1939 bis 1945. Eine Firmenübersicht », *Arbeitsheft*, n° 31 (2003), Berlin, Otto Brenner Stiftung, p. 1-146, en particulier p. 104-106.

<sup>1149</sup> *Les Ondes*, 30 janvier 1944, p. 2 : « 20 h 10, 23<sup>e</sup> [1943-1944] grand concert public de Radio-Paris, avec le grand orchestre de Radio-Paris, sous la direction du Comte [sic] Konoye, et Marcelle Meyer, pianiste, retransmis depuis le Théâtre des Champs-Élysées. MOZART, *Symphonie concertante* pour hautbois, clarinette, cor, basson et orchestre. KONOYE, *Etenraku*. FALLA, *Nuits dans les jardins d'Espagne*. BEETHOVEN, *Symphonie* n° 5 ». Cette participation unique de Konoye à une manifestation artistique de collaboration franco-japonaise est remarquable : sous l'Occupation, son confrère et compatriote – d'origine coréenne – Ekitai Ahn (1906-1965) est l'exécuteur attitré, au profit de l'Axe, des manifestations de ce type.

<sup>1150</sup> NATIONAL ARCHIVES Microfilm Publications Pamphlet M 1019, *Records of the United States Nürnberg War Crimes Trials Interrogations, 1946-1949*, National Archives Trust Fund Board, National Archives and Records Service, General Services Administration, Washington, 1977 : « Konoye, Hidemaro, 21 juillet 1945, Seventh Army Interrogation Center / Preliminary Interrogation Report », p. 76. Les procès se tiennent du 20 novembre 1945 au 1<sup>er</sup> octobre 1946.

<sup>1151</sup> FANNING (David), LEVI (Erik), éd., *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938-1945*, Londres, New York, Routledge, 2020, p. 72. Willem Mengelberg est qualifié de la même manière.

<sup>1152</sup> « Le récital d'adieu du maître Lazare-Lévy à Tokyo », *Mainichi Shimbun*, 6 novembre 1950.

Monsieur Lazare-Lévy de venir dîner, en jaquette et veston<sup>1153</sup> », avec son épouse, au siège du Club des industriels de Tokyo<sup>1154</sup>, créé en 1917 par l'homme d'affaires Takuma Dan (1858-1932) – directeur général de Mitsui, diplômé du *Massachusetts Institute of Technology*, artisan du rapprochement avec l'Occident, abattu à bout portant par le nationaliste Goro Hishinuma pendant « l'incident de la Ligue du sang<sup>1155</sup> ». L'immeuble en briques, à un kilomètre au nord en ligne droite du quartier général américain, fait face à la tourelle d'angle des jardins du Palais, la *Tatsumi Yagura*<sup>1156</sup>. On ignore ce que Sa Majesté, réduite à son rôle de mécène, de soutien des arts, de président de la Croix Rouge nipponne, aura dit à Lazare-Lévy à l'issue de son dernier concert public à Tokyo. Publiés en 1996 contre l'avis de la Maison impériale, les carnets intimes du prince Takamatsu, reliés en vingt volumes, révèlent que celui-ci s'opposa à l'invasion de la Mandchourie et condamna la guerre sino-japonaise. Défavorable à une entrée en guerre contre l'Amérique, il avertit l'empereur le 30 novembre 1941, avant l'attaque de Pearl Harbor, que la marine ne pourrait soutenir davantage les hostilités, l'exhortant même à cesser le combat après la défaite de Midway. Lorsque le général Holland Smith défit l'armée impériale dans les îles Mariannes, à Saipan, en juillet 1944, le prince Takamatsu, contre l'avis de son frère, se rangea aux côtés de l'Impératrice douairière, de ses oncles les princes Asaka et Higashikuni pour provoquer la chute du Premier ministre Hideki Tojo, qui résolut finalement de démissionner<sup>1157</sup>. Quoiqu'il en soit, son invitation intervient à point nommé : elle ferme la boucle qui avait été ouverte le 12 octobre au *Korin Kaku*. Au Club des industriels, Lazare-Lévy retrouve son ancien élève Tomojiro Ikenouchi<sup>1158</sup>. On lui présente également les Yamane dont

---

<sup>1153</sup> Arch. LL., agenda de Marguerite Lazare-Lévy.

<sup>1154</sup> C'est également au Club des industriels, le 13 février 1927, que Paul Claudel avait fait ses adieux au Japon.

<sup>1155</sup> Takuma Dan est tué en mars. En février et en mai, les extrémistes du *Ketsumeidan Jiken* assassinent également l'ancien directeur de la Banque centrale, Junnosuke Inoue (1869-1932), ainsi que le Premier ministre en exercice Tsuyoshi Inukai (1855-1932). Le compositeur d'opéras Ikuma Dan (1924-2001) était le petit-fils de Takuma Dan. LARGE (Stephen S.), « Nationalist Extremism in Early Showa Japan : Inoue Nissho and the 'Blood-Pledge Corps Incident', 1932 », *Modern Asian Studies*, n° 35-3 (2001), p. 553-564. CYBRIWSKY (Roman A.), éd., *Historical Dictionary of Tokyo*, Plymouth, The Scarecrow Press, 2011, p. 126.

<sup>1156</sup> *Stricto sensu*, ses flancs lui sont parallèles. HUNTER (Janet), éd., *Japanese Economic History 1930-1960, vol. V : Industrial Labour in Japan*, International Labour Office, Londres, New York, Routledge, 2000, p. 81-82.

<sup>1157</sup> DREA (Edward J.), *In the Service of the Emperor : Essays on the Imperial Japanese Army*, Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, 2003, p. 182, 206, 275. HOYT (Edwin P.), *Warlord : Tojo Against the World*, New York, Cooper Square Press, 2001, p. 168, 171, 181-185, 191-192.

<sup>1158</sup> Ancien élève d'Henri Büsser au Conservatoire (où il fut le premier Japonais inscrit dans une classe de contrepoint et fugue), Tomojiro Ikenouchi (21 octobre 1906 - 3 mars 1991), présidait alors la Société franco-japonaise de musique. Professeur à l'Académie de musique de Tokyo, il devait former lui-même nombre de musiciens influents : Michio Mamiya, Shin-Ichiro Ikebe (1943), Susumu Yoshida (1947), Akio Yashiro (1929-1976), Toshiro Mayuzumi (1929-1997), Akira Miyoshi (1933), Roh Ogura (1916-1990), Saburo Takata (1913-2000) et le Coréen Isang Yun (1913-1995). Ikenouchi laisse peu d'œuvres : un opéra (*Yuya*), quatre *Sonatinas* (pour piano, violon et piano, violoncelle et piano, soprano et piano), une pièce pour piano à quatre mains (*En bis*), un *Prélude et fugue* pour quatuor à cordes. COOPER (Kristina Reiko), *Tomojiro Ikenouchi and His Influences*, thèse de *Doctorate of Musical Arts*, Juilliard School, New York, 2001.

la fille Yaeko, âgée de 17 ans, envisage de poursuivre ses études musicales au Conservatoire de Paris<sup>1159</sup>. Ainsi prennent fin ses trois semaines de présence continue à Tokyo.

L'après-midi du 7 novembre est consacrée à l'enregistrement<sup>1160</sup>, pour la *Japan Victor Company*, de six faces de 78 tours, à Yokohama, que le pianiste rejoint en empruntant la ligne du *Tôkaidô*. A l'initiative du *Mainichi* (qui a la présence d'esprit d'y voir une opportunité commerciale et publicitaire bienvenue), Lazare-Lévy a été démarché par Takeo Mayuzumi, le directeur de la division des « Artistes et du répertoire ». En échange d'un forfait de 120 000 yens, et à condition qu'il renonce à percevoir tout droit d'auteur sur la diffusion ou la retransmission publiques ultérieures de ses cires<sup>1161</sup>, le musicien français consigne deux pièces de Couperin, deux morceaux des *Fantasiestücke* de Schumann, un *Impromptu* de Schubert, deux *Mazurkas* de Chopin ainsi que plusieurs valse de sa composition<sup>1162</sup> pour un total de 25 minutes et 30 secondes de musique, soit presque autant que la durée cumulée de son legs discographique existant<sup>1163</sup>. Outre qu'elle constitue le seul cachet que l'ambassadeur culturel percevra durant sa tournée, la somme que lui verse la JVC est importante : en 1950, un ouvrier japonais touche 260 yens par jour, donc 95 000 ¥ s'il devait travailler douze mois sans s'interrompre. Un officier de police perçoit un traitement mensuel de 4 000 ¥, le tiers d'un ménage en milieu urbain dont les revenus annuels n'excèdent pas 150 000 ¥. Il faut alors déboursier 960 ¥ pour acheter 10 kg de riz, 15 ¥ pour déjeuner d'un *soba*, mais une tasse de café coûte le double, quand une bouteille de bière d'importation s'apparente à une denrée de luxe (130 ¥)<sup>1164</sup>. Les trois disques de Lazare-Lévy sont distribués dans un coffret *Victor Red Seal Record* intitulé « Pièces choisies », en français. Reproduit au fusain, son portrait y est imprimé sur fond blanc aux côtés d'un drapeau tricolore et de sa signature manuscrite, « Lazare-Lévy, 7

---

<sup>1159</sup> Le *Mainichi* en publie quelques photographies.

<sup>1160</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy, « 15 h 30, enregistrement ».

<sup>1161</sup> Arch. LL : « *His Master's Voice. Victor Company of Japan, Ltd. Yokohama, Japan. Memorandum : Through the courtesy of the Mainichi Press, Mr. Lazare Levy (hereinafter called A) and Victor Company of Japan, Ltd. (hereinafter called B) agree to make the following contract. [1] A consents for B to make phonograph recordings in B's Tokyo Studio of three (3) twelve inch (12") records, wick A agrees to be merchandised. [2] B shall pay A to the amount of one hundred and twenty thousand yen (¥ 120,000) for A's recording, and no royalty thereon shall be paid. In witness thereof the parties sign and hold one each of the memorandum. Tokyo, November 8, 1950. Lazare-Lévy, Takeo Mayuzumi.* ».

<sup>1162</sup> Victor SD-53, 54, 55, matrices JAS-136-1, 136-2, 136-3, 136-4, 136-5, 136-6.

<sup>1163</sup> Quatre disques 78 tours (1) **Gramophone W 1059**, [CS 4354-2 ; CS 4356-2], Paris, Studio Albert, 17 octobre 1929. Ingénieur du son : Harry Fleming. DEBUSSY, *Masques* [52-616] (4'19) ; LAZARE-LEVY, *Préludes* en do, fa et sol majeur [52-617] (1'37, 1'24, 1'31). (2) **Gramophone L 909** [matrices : 2 G 289-1 ; 2 G 288-2], Paris, Studio Albert, 18 février, 8 juillet 1931. Ingénieur du son : E. Gower. DUKAS, *La plainte, au loin, du faune...* [52-940] (3'58) ; ROUSSEL, *Suite* op. 14, « Sicilienne » [52-941] (4'13). (3) **Gramophone DB 4808** [2 G 290-1 ; 2 G 291-1], Paris, Studio Albert, 18 février 1931. Ingénieur du son : E. Gower. MOZART, *Fantaisie* en ut mineur K. 475 [52-912 et 52-913] (4'30 et 4'35). (4) **Gramophone DB 5049** [2 LA 1813-1 ; 2 LA 1814-1], Paris, Studio Albert, 18 mai 1937. Ingénieur du son : Georges Cailly. CHABRIER, *Pièces pittoresques* n° 4, « Sous-bois » et n° 6, « Idylle » [M6-89350 et M6-89351] (4'17 et 3'37). Total = 34 minutes.

<sup>1164</sup> Le portail Sirakawa (<https://bit.ly/2BTD0Qr>) compile un grand nombre de données d'origine gouvernementale (revenus, salaires, prix d'aliments, d'objets de consommation courante) pour la période 1870-2020.

novembre 1950, Tokyo », laquelle est également gravée dans la pâte. Le titre est en lettres d'or, la tranche est en bleu, le texte intérieur n'apparaît qu'en japonais. Pour en assurer la promotion, la *Victor Company* n'hésite pas à diversifier et multiplier les supports : affichettes en noir et blanc (une pour chaque disque, avec descriptif et photographie de l'artiste), grandes plaquettes cartonnées, encarts dans les journaux.

A une soixantaine de kilomètres de Tokyo, Kamakura déroule ses plages de sable blanc le long de la baie de Sagami. Son littoral offre une vue impressionnante, plein ouest, sur le mont Fuji, mais la situation géographique de la ville n'est pas moins extraordinaire : cernée sur trois côtés par une enfilade de collines escarpées, au sud par l'Océan, la zone est un bastion naturel, très difficile d'abord. De 1192 à 1333, le clan Minamoto choisit pour cette raison d'y établir la capitale du shogunat en y aménageant sept accès – les Sept portes de Kamakura – un réseau de tunnels, de sentiers militaires, de falaises artificielles, d'entrées en trompe-l'œil et de cols fortifiés qui en garantissent la sécurité, donc la prospérité. Détrônant Heian-Kyoto, Kamakura devint le centre de peuplement le plus dense de l'archipel. Minamoto no Yoritomo y éleva un sanctuaire shinto en l'honneur de sa divinité tutélaire, le dieu de la guerre Hachiman. Haute de quatorze mètres, une statue en bronze du bouddha Amitabha y a également été fondue au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1165</sup>. Rythmée par le bruit des vagues, la matinée du 8 novembre s'y écoule paisiblement. En descendant encore davantage le long de la péninsule de Miura, les Lazare-Lévy passent l'après-midi à Hayama. L'empereur Taisho s'y est éteint dans sa villa, qui se dresse sur un éperon rocheux à l'embouchure de la rivière Shimoyama. La première journée de loisirs et de repos dont le pianiste profite depuis le 10 octobre se termine par une soirée au théâtre<sup>1166</sup>. La tournée peut connaître un nouveau – son ultime – développement.

Le 9 novembre, Lazare-Lévy est attendu à Hamamatsu, près de Shizuoka. Nichée dans la plaine entre le fleuve Tenryu et le lac Hamana, à plus de deux heures de train de Tokyo, la municipalité bordée par la mer est une station historique du *Tôkaidô*. En 1886 (année de la mort de Liszt), un réparateur de jouets et de montres, conducteur occasionnel de *rickshaws*, y démontra un harmonium que personne ne parvenait plus à faire sonner, sans se douter qu'il posait là les fondations d'un *keiretsu* dont la capitalisation atteindrait près de mille milliards de yens, cent trente ans plus tard. Fils d'un samouraï de rang inférieur affilié au clan Kishu-Togukawa, Torakusu Yamaha (1851-1916) était né à Wakayama, dans la région actuelle du Kansai. Formé à l'horlogerie par un ingénieur britannique, il avait exercé pendant une quinzaine d'années à Nagasaki puis s'était spécialisé, à Osaka, dans la mécanique des équipements

---

<sup>1165</sup> *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 11 (lettre « K »), Tokyo, Librairie Kinokuniya, 1985, p. 64-65.

<sup>1166</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy.

médicaux. Lorsque l'école élémentaire Jijou s'adressa à lui, en désespoir de cause, pour tenter de régler son Mason & Hamlin importé d'Amérique, Torakusu Yamaha identifia non seulement le problème, mais s'avisa qu'il pourrait concevoir lui-même les pièces défectueuses afin de remédier à l'avenir à des dommages de même nature. Soutenu par Toyasaku Fukushima, le directeur de l'hôpital de Hamamatsu, Yamaha se mit ainsi à produire des ressorts spiraux, des feuillards, des ressorts de torsion et des ressorts de traction dans la petite pièce qui lui servait d'atelier. Deux mois plus tard, aidé d'un seul assistant, il avait réussi à fabriquer le premier orgue à anches libres et à pompe à pied du Japon : copié à l'identique, celui-ci aurait pu être joué... s'il avait été seulement accordé. Yamaha comble ses lacunes en la matière auprès d'Izawa Shuji (1851-1917), l'un des fondateurs de l'*Ongaku torishirabejo*, l'école de musique, la future université des Arts de Tokyo. Déterminé à créer un marché, à devenir le fournisseur des institutions scolaires de son pays, le jeune homme ouvre alors une « usine d'orgue » à son nom (*Fukin Seizojo*) en 1888. Remarqué par le ministère de l'Education, qui lui décerne une bourse d'études pour les Etats-Unis (1899), Yamaha construit son premier piano droit en 1900. Vingt ans après, la manufacture d'instruments de musique japonaise ou *Nippon Gakki Seizo*, est non seulement parvenue à survivre à la disparition de son fondateur (qui s'était choisi le phénix pour emblème), mais elle produit 10 000 harmoniums et 1200 pianos par an<sup>1167</sup>. L'entreprise échappe cependant à la faillite en 1927. La même année, l'un de ses employés, un certain Kaichi Kawai, fonde dans la même ville une manufacture concurrente<sup>1168</sup>.

Dix ans plus tard, la *Nippon Gakki* reçoit l'ordre d'assembler des chars et des moteurs d'avions. En 1950, elle fabrique encore des harmoniums, des gramophones à manivelle et des harmonicas. Des pianos sortent à nouveau des ateliers depuis 1946 : Yamaha est désormais capable d'usiner ses propres cadres en fonte<sup>1169</sup>. Si l'entreprise s'est acquis de solides droits à la reconnaissance pianistique locale, elle souffre néanmoins d'un criant déficit d'image de marque à l'étranger, d'autant plus que le marché américain lui est à peu près fermé. En poste depuis l'été, son nouveau président Genichi Kawakami entend changer le cours des choses en restant fidèle aux principes d'excellence que son père, le directeur précédent, a définis en créant le logo aux trois diapasons : qualité de fabrication, technologie de pointe, marketing décisif. A

---

<sup>1167</sup> HERD (Judith Ann), « Japan Piano Industry », dans Robert PALMIERI, éd., *The Piano : An Encyclopedia*, Londres, New York, Routledge, 2003, p. 191-195.

<sup>1168</sup> Dans la *Nippon Gakki Kaisha* du 13 avril 1931, paraît cette appréciation à visées publicitaires d'Henri Gil-Marchex : « J'ai été très heureux de connaître vos excellents pianos Yamaha, la qualité du son est tout à fait belle et l'égalité du clavier réussie en toute son étendue. Avec les pianos Yamaha, toutes les nuances de Bach, Chopin ou Debussy peuvent être traduites parfaitement ».

<sup>1169</sup> WESTLAND (J. Christopher), *Global Innovation Management : A Strategic Approach*, New York, Palgrave MacMillan, Chicago, University of Illinois at Chicago, 2008, p. 216-220 : « Case Study : Yamaha Piano ».

son invitation, Lazare-Lévy évalue le timbre, la mécanique et le toucher de ses instruments. Yamaha manque d'une véritable « personnalité sonore », de repères, de références : la connaissance des spécificités harmoniques des pianos issus des manufactures européennes, françaises et germaniques en particulier, une réelle « culture acoustique » lui font encore défaut<sup>1170</sup>. Le photographe du *Mainichi* a pris quelques clichés des deux hommes pendant cette visite incongrue : on ne se doute guère aujourd'hui que le pianiste français fut l'un des conseillers, l'un des adeptes, bien avant Sviatoslav Richter, Glenn Gould<sup>1171</sup> ou Jean-Marc Luisada, de la firme japonaise qui lui exprima sa reconnaissance en lui expédiant un piano droit et une chaise, par bateau, dès que furent rétablies les liaisons avec le Vieux continent.

Traversant toute l'île d'Honshu d'est en ouest, en « hirondelle » (*tsubame*<sup>1172</sup>), jusqu'à son extrémité, les Lazare-Lévy gagnent Ube, sur les rives de la mer intérieure de Seto, où il séjournera du 10 au 11 novembre. Des enfants en costumes traditionnels leur offrent des fleurs à la gare, comme il arrive désormais à chacun de leurs déplacements. Les Français sont hébergés par Hiraō, Hatsue et Shige Tawarada chez lesquels ils revêtent eux-mêmes, pour la première fois, les sandales d'intérieur et le *yukata*<sup>1173</sup>. Encore que le choix de cette halte se comprenne d'un point de vue ferroviaire, il n'est pas pensable que la ville nouvelle de la province de Yamaguchi leur serve uniquement d'étape pendant le passage de Chugoku : Lazare-Lévy s'y produit sans aucun doute le samedi 11, mais nous n'avons pas trouvé trace de ce programme. Le dimanche 12 novembre, en revanche, il franchit le détroit qui sépare Shimonoseki de Kitakyushu, c'est-à-dire l'île centrale d'Honshu de l'île la plus méridionale du pays. Le soir, il donne un récital à Fukuoka (le dernier morceau est joué à deux pianos avec Chieko Hara). La manifestation est co-organisée par le *Mainichi Shimbun* et la compagnie des trains *Nishitetsu* à l'initiative du vice-gouverneur Riozo Okuda. Ténor diplômé de l'université des Arts de Tokyo et de l'académie Sainte-Cécile de Rome<sup>1174</sup>, Premier prix du concours du *Cenacolo musicale*, converti au catholicisme par le cardinal van Rossum, Okuda (1903-1993) s'est perfectionné à Vienne auprès de Julius Kuyper, puis à Paris sous la direction d'un confrère et ami du pianiste français, Emile Engel (1847-1927), de l'Opéra-comique, dont Lazare-Lévy accompagna

---

<sup>1170</sup> DE WILDE (Laurent), *Les fous du son, d'Edison à nos jours*, Paris, Bernard Grasset, 2016, section 11 sq.

<sup>1171</sup> HAFNER (Katie), *A Romance on Three Legs. Glenn Gould's Obsessive Quest for the Perfect Piano*, New York, Bloomsbury, 2008.

<sup>1172</sup> Entré en service en 1930 sur la ligne du *Tōkaidō* (Tokyo-Kobe), l'express « Hirondelle » (le *shinkansen* en a pérennisé l'appellation) est réinstallé le 1<sup>er</sup> janvier 1950 sur le trajet Tokyo-Osaka. Opérée par la *Sanyo*, la ligne Kobe-Shimonoseki (530 km) était active dès 1900.

<sup>1173</sup> Nous avons reproduit ce cliché dans notre première réédition en CD d'une partie des enregistrements de Lazare-Lévy : « *L'école* » Lazare-Lévy : Lazare-Lévy, Monique Haas, Clara Haskil, Solomon, 3 CD, Tahra, 556-558, INA, Bayerischen Rundfunks, Archiv Otto Ackerman, Radio suisse romande, 2004.

<sup>1174</sup> *Le Ménestrel*, 13 mai 1932, p. 216.



souvent l'épouse en concert, la soprano Jane Bathori<sup>1175</sup>, dédicataire des *Histoires naturelles* et première interprète des *Chansons madécasses* de Ravel. Adossée aux montagnes, Fukuoka domine la baie d'Hakata qui s'arrondit dans la mer de l'Est, ainsi que la nomme la Corée. Au XIII<sup>e</sup> siècle, pour se prémunir des invasions mongoles, le shogunat de Kamakura l'avait dotée d'une muraille défensive longue de vingt kilomètres<sup>1176</sup>. C'est également avec l'aide de Minamoto no Yoritomo, évoqué plus haut, que le maître Eisai (1141-1215), l'importateur du thé matcha, y éleva le premier temple *rinzai* de l'archipel ou *Shofuku-ji* (1195)<sup>1177</sup> : pour les visiteurs, ces éléments s'imbriquent, se combinent, s'éclairent ainsi comme au sein d'une vaste réexposition musicale.

Dès le lendemain, lundi 13 novembre, les Lazare-Lévy empruntent le chemin du retour en direction du nord-est. Près de 400 km, presque une journée entière de rail (par Ube, Otake, Hiroshima, Fukuyama) les tiennent éloignés de leur prochain arrêt : Kurashiki, où les époques s'empilent et se fondent. Terrain d'affrontement des Taira et des Minamoto à l'ère de Heian, le bourg prit graduellement de l'importance, favorisé par sa position stratégique. Situé à l'embouchure du grand fleuve Takahashi, le port s'enrichit dans le commerce du riz, au point que le shogunat Tokugawa s'en arrogea le contrôle à l'ère d'Edo (1600-1868). Au Moyen Age, la céréale n'était cultivée qu'en semis direct après les crues, dans les dépôts de limons, sans inondation maîtrisée ni repiquage<sup>1178</sup>. Jusqu'à ce jour, les canaux du quartier *Bikan*, ses vastes entrepôts, vestiges d'une splendeur passée, ses toits recouverts de tuiles noires, ses fenêtres en treillis, ses murs blanchis à la chaux ont été sauvegardés. Toutes choses égales par ailleurs, Kurashiki a le cachet de Bruges, de Colmar : disons de Suzhou. Dès 1948, Kichinosuke Tonomura y ouvrit un musée du folklore, du patrimoine et des arts populaires (le terme *mingei* avait été forgé à cet effet à Tokyo, en 1936, lorsque Muneyoshi Yanagi fonda le premier établissement japonais du genre<sup>1179</sup>). Comme nous l'indiquons en préambule, Kurashiki aggloméra le *Bikan* à ses constructions de l'ère Meiji et se structura administrativement en ville nouvelle à l'aube des années 1930.

---

<sup>1175</sup> Pour ne citer que cet exemple, Emile Engel, Lazare-Lévy et Jane Bathori partagent ensemble l'affiche des Concerts populaires d'Angers du 31 janvier 1904 (Berlioz, Franck, Wagner, Bruneau, Chabrier, Debussy, Stroh, Schubert, Chopin) : *Angers artistes*, n° 16 (23 janvier 1904), p. 243.

<sup>1176</sup> YAMAMURA (Kozo), éd., *The Cambridge History of Japan (vol. 3) : Medieval Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 131-141. Hakata-Fukuoka ne dut pourtant son salut qu'aux typhons, en 1274 autant qu'en 1281.

<sup>1177</sup> COLLCUTT (Martin), *Five Mountains : The Rinzai Zen Monastic Institution in Medieval Japan*, Cambridge [MA], Harvard University Press, 1981, p. 25-56, 133-170.

<sup>1178</sup> TAKAMIYA (Hiroto), « Introductory Routes of Rice to Japan », *Asian Perspectives*, vol. 40, n° 2 (automne 2001), p. 209-226.

<sup>1179</sup> *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 20 (lettres « U-Z »), Tokyo, Librairie Kinokuniya, 1995, p. 85.

Érigé sur les berges de la Kurashiki (19 avril - 5 novembre 1930), le Musée Ohara ressemble à s'y méprendre au temple d'Athéna Nikè, à ceci près que ce bâtiment tétrastyle (mais non amphiprostyle !) d'ordre ionique – en dehors des colonnes extérieures, raides et toscanes – possède encore un tympan de pierre ocre. Son entablement est orné de mascarons, quatre têtes de lion alternant avec des métopes nues. Les jardins sont agencés avec goût. Un bassin répond aux *Nymphéas* de Monet de l'exposition permanente. L'institution est la première qui fût jamais destinée à abriter des collections d'art occidental au Japon. Nous ignorons pourquoi et comment Lazare-Lévy fut pressenti pour s'y produire, le 14 novembre 1950, dans le cadre des célébrations qui marquèrent le vingtième anniversaire de son inauguration. Nous n'avons pas non plus été en mesure d'identifier les œuvres qu'il y interpréta. L'ambassadeur Dejean voulut-il personnellement tirer profit de la présence du pianiste ? Ce concert était-il censé adresser un message, signifier quoi que ce soit de politique dans le cadre de l'affaire des œuvres saisies en France et de l'épineuse succession de Kojiro Matsukata ? Un indice, la présence d'un homme, incite à le croire. Il reste que la manifestation fut mémorable au point qu'on la regarde aujourd'hui comme l'événement fondateur, comme l'acte de naissance de la société de concerts du Musée d'art de Kurashiki.

Sur son site internet, en première page de la galerie virtuelle, l'établissement publie une photo prise pendant le récital de Lazare-Lévy, légendée comme suit :

« Concerts au Musée d'art Ohara

Le Musée d'art Ohara organise plusieurs concerts par an. Cette façon particulière de jouer et d'entendre de la musique dans la grande salle d'exposition, directement au milieu des œuvres, a été initiée par Lazare-Lévy, qui a donné un récital de piano pendant les festivités qui marquèrent la vingtième année d'existence du musée en 1950. Suivant son exemple, d'autres interprètes sont venus faire ainsi dialoguer les arts, les couleurs et les sons. Nous continuons de perpétuer et veillons à préserver cette tradition de concerts de haute qualité en offrant un espace qui puisse mêler amateurs de peintures et mélomanes, sans distinction<sup>1180</sup> ».

Précieuse tant par ce qu'elle raconte que par la manière même dont elle l'exprime, cette représentation passe les frontières du « communément admis », en dépit de son air sage et convenu. Saisir Lazare-Lévy sur le plateau du *Hibiya Kokaido* en s'embusquant dans un recoin de l'arrière-scène avait déjà quelque chose d'audacieux... Mais en l'occurrence, jouant d'une confusion qu'il ménage adroitement entre salle de concerts et scène de musée, sphère publique

---

<sup>1180</sup> <http://kuracon.jp/galleryconcert/> : littéralement, « en offrant un lieu d'art qui abolisse les frontières entre *aficionados* passionnés de peinture et *aficionados* passionnés de musique ».

et domaine privé, figuration permise et représentation défendue, symboles de la vie professionnelle et oripeaux de la vie civile, moment posé et moment volé, ce cliché transgressif et risqué ressortit en effet à un registre particulier, qui l'agglomère partiellement à la substance, au style que pratique une certaine, une *autre* presse, inexistante alors au Japon, qu'il nous faudrait situer entre les reportages de *L'Illustration*, les dessins fureteurs du *Petit Journal* et les colonnes que le *Figaro* dédiaient jadis aux rhumes des archiduchesses, s'agissant du propos. Sans qu'elle n'ait certes rien d'indiscret, d'amoral ou de scandaleux, bien entendu, ni qu'elle présage les abîmes d'indécence dans lesquels ont sombré nos publications populaires actuelles, cette épreuve en noir et blanc du *Mainichi* interroge sans conteste, en les repoussant, les limites qui, à l'époque, encadrent l'exercice du droit d'information légitime au sein d'un grand quotidien d'opinion, d'une feuille généraliste soumise à l'approbation, à la censure possible des autorités américaines. Nous voulons dire par là qu'il n'était *a priori* pas utile de photographier Lazare-Lévy au Musée Ohara, ni indispensable de le faire pendant ou immédiatement à l'issue de sa prestation.

Disposés à quarante-cinq degrés, les uns sur des banquettes, les autres sur des chaises ou sur de simples bancs, les auditeurs en train d'applaudir emplissent les deux-tiers gauche, en hauteur, et le tiers inférieur de l'image dans toute sa largeur au point d'en saturer la composition. On y reconnaît Chieko Hara, Urimaru Nobeji, ainsi que Jacques Chazelle dont la présence est éloquente, qui confirme nos soupçons. Déclenché depuis le cinquième rang, du coin droit où le photographe, se tenant comme il le pouvait, s'est levé pour presser la détente, enflammer l'aluminium de l'ampoule, figer d'un coup tout mouvement en sélectionnant la vitesse d'obturation maximale, le *flash* a ceci d'ennuyeux qu'il inonde les visages de lumière artificielle et surexpose le premier plan. Par contraste, la masse noire du grand piano de concert, desservi par une faible profondeur de champ, semble reléguée dans « l'espace ombreux », dans cette « clarté incertaine et ténue » si chère à Tanizaki. Au plan technique, donc artistique, la photographie est ratée. Elle n'a d'autre intérêt que documentaire. Peu mis en valeur, distant, mal éclairé, Lazare-Lévy a relâché la pédale, mais il « tient » encore son clavier, selon l'expression qu'il affectionne. Ses bras sont tendus, les mains sont invisibles (bien placé, Soichiro Ohara, le fils du fondateur du musée, peut les observer droit dans l'axe). Le buste est rectiligne, le visage légèrement incliné vers les touches : les vibrations des derniers accords ne se sont donc pas encore tout à fait dissipées. Cet étrange portrait découpe comme une fenêtre autonome dans la partie supérieure du tableau. Tetsuro Furukaki a tenu promesse : positionnés dans le renflement de la ceinture du piano ainsi qu'en vis-à-vis, deux microphones à pied,

identifiables à leur profil caractéristique – deux RCA bidirectionnels de type 44<sup>1181</sup> – attestent que ce récital vient d’être radiodiffusé.

Le couvercle de l’instrument est fermé, afin de ne pas dissimuler les toiles accrochées au petit pan de mur latéral et aux cimaises du fond. C’est d’abord avec elles, que le pianiste « a dialogué » : avec *Les deux Bretonnes à l’oiseau bleu* de Paul Sérusier (1919), avec *Le Bûcheron* de Ferdinand Hodler (1908), *La Chevelure* d’Edmond Aman-Jean (1912), la *Petite table au crépuscule* d’Henri Le Sidaner (1921), la *Symphonie en bleu (Dans les coulisses)* de Jean-Louis Forain, figure majeure de l’antidreyfusisme, illustrateur antisémite du *Psst...!* dont les danseuses justifient l’apostrophe amère que lança Degas : « Voilà un jeune homme qui vole de nos propres ailes ». Le regard pointé vers l’ivoire, le visage appuyé sur sa main, la jeune femme de *La Méditation* d’Eugène Carrière semble écouter Lazare-Lévy. Juste derrière lui se détache *Madame Marthe X à Bordeaux*, de Toulouse-Lautrec (1900), lisant dans son *rocking chair* sous une *vedute* du *Port de Marseille* signée Albert Marquet (1918), que jouxte *La Vague* de Maurice Denis (1916)<sup>1182</sup>.

La première tournée de l’ambassadeur culturel français touche à sa fin. Après une dernière promenade dans le dédale pittoresque des canaux et des rues de Kurashiki, les Lazare-Lévy regagnent Tokyo le lendemain. Kazuko Yasukawa est interviewée à la NHK le jeudi 16 novembre, qui s’achève par un dîner réunissant les membres de la mission franco-japonaise. Le pédagogue « rencontre des élèves » le vendredi à 10 h 30<sup>1183</sup> : s’agit-il de jeunes gens désirant venir étudier dans sa classe du Conservatoire ? Sollicité au dernier moment par un prêtre des Missions étrangères de Paris, le pianiste accepte de donner encore un récital, à 18 heures, le 18 novembre, au profit du sanatorium, du centre social pour les sans-logis, de l’œuvre pour les enfants malades et de l’orphelinat de la paroisse catholique d’Ueno, sise au nord de la capitale, à 15 kilomètres de son hôtel. Le père Durécu<sup>1184</sup> l’en remercie aussitôt :

« Tokyo, 18 XI 1950

Bien cher Maître,

---

<sup>1181</sup> Le *Velocity* 44-BX de la RCA Victor (1931-1970) est le microphone à ruban le plus emblématique de l’histoire de la radiophonie. RAYBURN (Ray A.), *Eargle’s Microphone Book : From Mono to Stereo to Surround, A Guide to Microphone Design and Application*, Boston, Elsevier / Focal Press, 2012, p. 424.

<sup>1182</sup> Le Musée Ohara interdisant la reproduction de ses tableaux, leur identification exigea de nombreux croisements.

<sup>1183</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy.

<sup>1184</sup> Né à Chaville, ordonné à Versailles en 1935, admis au séminaire des Missions étrangères en 1936, Etienne-Jean Durécu (1910-1994) embarqua pour Osaka en 1937. Secondant le Père Flaujac, à Béthanie, à partir de 1943, il fut chargé de la paroisse d’Ueno en 1950, puis de celle de Nakayamate en 1954. Rentré en France, il fut successivement curé de La-Celle-Saint-Cloud, du Vésinet, de Marly-le Roy et de Chambourcy.

Je ne sais comment exprimer ma reconnaissance et mon admiration devant votre si beau geste. On m'a reproché d'avoir été un peu audacieux en vous faisant une telle demande à la veille de votre retour. C'est vrai, sans doute, mais je puis vous dire que je n'ai pas douté du résultat de ma requête.

Je ne vous connaissais pas, je ne vous avais jamais rencontré, mais je savais que vous étiez un grand artiste et que, par conséquent, vous étiez généreux, magnanime. Il a suffi de vous laisser entrevoir les difficultés dans lesquelles nous nous débattons en ce moment pour que vous soulagiez un peu les misères qui nous entourent. Vous avez répondu généreusement : soyez-en remercié au nom de la grande famille de Béthanie<sup>1185</sup>. Les Japonais, je puis vous le dire, ont été frappés par votre dernier geste. Ils savaient que vous étiez un grand artiste ; ils savent maintenant que vous êtes un grand cœur.

Nous ne sommes pas riches et nous n'avons pu vous offrir de cadeaux royaux comme certains l'ont fait.. Je voudrais cependant que ces modestes présents vous expriment notre reconnaissance et notre admiration. Mes sentiments de gratitude s'étendent à votre chère épouse qui vous seconde si merveilleusement dans votre œuvre. Qu'elle soit remerciée avec vous au nom du Père Flaujac<sup>1186</sup> et de notre grande famille.

Il n'est pas besoin de vous dire que nos vœux et nos remerciements s'accompagnent de nos prières, surtout de celles de nos enfants, si agréables au Dieu Tout Puissant. Puisse-t-Il combler ces vœux et vous accorder un bonheur et une paix bien mérités.

Encore une fois grand merci.

Père Etienne Durécu, MEP, Ueno Kyokai<sup>1187</sup> »

Le soir même, Soichiro Ohara transmettait ce télégramme aux Lazare-Lévy :

« Kurashiki, Nov. 18<sup>th</sup>, 1950 Mme et M. le Professeur Lazare-Lévy, c / o Gajoen, 1-156 Shimomeguro, Meguroku, Tokyo / Mission de civilisation française

Dear Mme et M. le Professeur Lazare-Lévy, We shall never be able to forget the incomparable inspiration given at the Art Gallery, Kurashiki. On your tomorrow's departure, we wish a peaceful *voyage* and your good health [*sic*] as ever.

Masako and Soichiro Ohara / Kurashiki, Okayama<sup>1188</sup> ».

---

<sup>1185</sup> A soixante-dix ans de distance, il est aussi plaisant qu'excessif de relever quelques correspondances avec le texte du Nouveau Testament. Béthanie, en Judée, est à « à quinze stades environ de Jérusalem » (Jean, 11, 18). Les évangiles selon Matthieu (26, 6-13), Luc (24, 50-53) et Jean (11, 1-44) y situent l'onction dans la maison de Simon le lépreux, l'ascension de Jésus et la résurrection de Lazare.

<sup>1186</sup> Joseph Flaujac (1886-1959), envoyé à Tokyo en 1909, curé de la cathédrale en 1916, fonda le sanatorium de l'œuvre de Béthanie, l'orphelinat de l'œuvre de Nazareth, l'hôpital, la maison de retraite, l'école pour jeunes filles de l'œuvre de Bethléem, ainsi que l'institut des Soeurs de Sainte Bernadette (1928-1937). Nous remercions l'IRFA (Institut de recherches France-Asie des Missions étrangères de Paris) pour la communication de ces renseignements.

<sup>1187</sup> Arch. LL.

<sup>1188</sup> *Ibid.* Des photographies bien connues montrent Soichiro Ohara, en *kimono*, guidant madame Herbert von Karajan dans les rues de Kurashiki en 1966. Le chef d'orchestre autrichien s'est rendu au Japon à 120 reprises entre 1954 et 1989.

Munis de ces bénédictions œcuméniques, le pianiste et son épouse embarquent à Haneda le dimanche 19 novembre à 7 heures du matin : ils arrivent à Londres le mercredi 22, aux alentours de 14 heures, après avoir atterri à Hong Kong, Bangkok, Rangoon, Calcutta, Karachi, à Bassorah, au Caire, puis à Rome<sup>1189</sup>.

Ces faits exposés, il est maintenant possible d'étudier l'itinéraire et l'action de l'ambassadeur culturel de la République d'un point de vue pianistique.

## C) Répertoire de la première tournée

### 1- Répertoire de concert

Si l'on se fonde sur les programmes qui ont été conservés, le répertoire *officiel* que Lazare-Lévy présente au Japon dans le cadre de sa première tournée (*i. e.* en dehors des rappels et des pages interprétées lors d'auditions privées ou n'ayant pas été annoncées) comporte un minimum d'une quarantaine de morceaux pour piano seul et pour deux claviers, distribués en six affiches différentes, auxquels s'ajoutent trois œuvres pour soliste et orchestre. L'imprécision relative du total s'explique tant par le fait que nous n'avons pu établir avec certitude la composition du troisième et du quatrième récital de Tokyo (30 octobre, 1<sup>er</sup> novembre 1950), des concerts donnés au Palais impérial, à Ube, à l'université Nanzan de Nagoya et au Musée d'art de Kurashiki, que par la difficulté ou l'inutilité foncière qu'il y a parfois à distinguer et calculer : on ne saurait certes dissocier un prélude de Bach de sa fugue, pas davantage sur le papier qu'au clavier, cependant les *Légendes* de Liszt constituent-elles un diptyque ? Or, si l'une peut aller sans l'autre, sont-elles vraiment deux pièces distinctes, en comparaison surtout des *Trois Valses* de Chabrier ? Quant à ces brefs mouvements du *13<sup>e</sup> Ordre* pour clavecin de Couperin, qu'ils soient donnés isolément ou qu'ils s'enchaînent dans le même ton de si mineur ne changera rien à cette vérité première : dans tous les cas, ils ne sont que la portion d'un tout, les deux cinquièmes d'un organisme conçu comme tel par l'auteur. Faut-il raisonner en bibliothécaire, en musicologue ? Préférer le numéro d'opus à la forme et au fond des compositions ? Convient-il d'adopter la perspective de l'interprète, pour lequel toute partition

---

<sup>1189</sup> BOAC, *Timetable* n° 28, 1<sup>er</sup> novembre 1950, p. 21 (coll. Germain Mentgen, Luxembourg).

devant être maîtrisée, puis défendue de la première à son ultime mesure tend à s'ériger en une entité indépendante ? Avouons que la question n'a pas d'importance : quarante ou quarante-cinq pièces différentes nous paraissent être un bagage respectable, et suffisant pour former, durant cinq semaines, la matière vivante d'une mission de propagande artistique à l'étranger.

A l'exception, naturellement, des trois récitals et des trois soirées avec orchestre qu'il honore au *Hibiya Kokaido*, Lazare-Lévy ne se produit jamais seul sur l'estrade, mais à chaque fois, pour les derniers numéros, en compagnie de Chieko Hara et de Kazuko Yasukawa (sauf à Fukuoka le 12 novembre, où cette dernière est absente ; sauf à Tokyo le 4 novembre, où les rejoint Urimaru Nobeji). Concrètement, les 21 prestations publiques que nous avons recensées durant son périple imposent la rotation scénique et géographique régulière, c'est-à-dire la répétition périodique, dans plusieurs villes différentes, de deux séquences de base, lesquelles ont été ainsi présentées en alternance avec les trois scénarios *solo* originaux de Tokyo, quand bien même ces scénarios et ces séquences partagent des points communs – un *Nocturne* de Chopin ou une *Sonate* de Beethoven, par exemple. Dans ce système d'organisation, les programmes « improvisés », au sens de supplémentaires, du 4 et du 18 novembre font donc figure d'exception : s'ils ajoutent quelques nouveautés musicales (signées Séverac, Blanchet, Couperin, Debussy), ils consistent avant tout en la recombinaison d'éléments déjà cités. Sous ce rapport, le contenu de la manifestation du 4 à la salle Hibiya – le concert d'adieu du maître et de ses élèves – fut néanmoins plus innovant que celui de la manifestation du 18 dont le prêtre de la paroisse d'Ueno, on le rappelle, obtint la tenue de la veille au lendemain afin d'apporter un soutien financier à l'orphelinat, au sanatorium, au refuge pour les sans-logis ainsi qu'à l'hôpital pour enfants de son diocèse et de sa communauté.

Les annonces de concert, les coupures de presse, les critiques, les programmes, les archives et documents conservés permettent de présenter les affiches principales de Lazare-Lévy :

**1) Osaka, 14 octobre ; Kyoto, 16 octobre ; Nagoya, 19 octobre ; Fukuoka, 12 novembre 1950**

- I- *Le Clavier bien tempéré* (1<sup>er</sup> livre) BACH  
1. Prélude et fugue en mi bémol mineur, BWV 853  
2. Prélude et fugue en ré majeur, BWV 850
- II- *Sonate* en la majeur, K. 331 MOZART  
1. Andante grazioso  
2. Menuet  
3. Rondo alla Turca
- III- A. *Fantaisie* en la mineur, op. 49 CHOPIN  
B. *Nocturne* en ut mineur, op. 48 n° 1  
C. *Polonaise* « Héroïque » en la bémol majeur, op. 53
- IV- *Children's Corner* DEBUSSY  
1. Doctor Gradus ad Parnassum  
2. Jimbo's Lullaby  
3. Serenade for the Doll  
4. The Snow is Dancing  
5. The Little Shepherd  
6. Golliwogg's Cake-Walk
- V- Programme à deux pianos :  
A. *Andante et variations* en si bémol majeur, op. 46 SCHUMANN  
Lazare-Lévy, Chieko Hara  
B. *Variations sur un thème de Beethoven* SAINT-SAËNS  
Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa (Fukuoka : Chieko Hara)

**2) Osaka, 15 octobre ; Kyoto, 16 octobre ; Nagoya, 20 octobre 1950**

- I- *Prélude, fugue et variations* pour orgue, op. 18 (trans. Harold Bauer) FRANCK
- II- *Sonate* en ré mineur, « La Tempête », op. 31 n° 2 BEETHOVEN  
1. Largo-Allegro-Adagio  
2. Adagio  
3. Allegretto
- III- *Fantasiestücke*, op. 12 SCHUMANN  
1. Des Abends  
2. Aufschwung  
3. Warum  
4. Grillen  
5. In der Nacht  
6. Fabel  
7. Traumes Wirren  
8. Ende vom Lied
- IV- Programme à deux pianos :  
A. *Sonate* en ré majeur, K. 448 MOZART  
1. Allegro con spirito  
2. Andante  
3. Allegro Molto  
Lazare-Lévy, Chieko Hara



B. *Trois Valses romantiques*

CHABRIER

1. ré mineur
2. mi majeur
3. fa majeur

Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa

Pour leur part, les programmes parvenus jusqu'à nous<sup>1190</sup> des récitals que Lazare-Lévy a donnés seul au *Hibiya Kokaido* se composent ainsi :

1) **Tokyo, *Hibiya Kokaido*, samedi 28 octobre 1950 :**

I- *Variations* sur un thème chromatique de J. S. Bach

LISZT

II- *Sonate* en ré mineur, « La Tempête », op. 31 n° 2

BEETHOVEN

1. Largo. Allegro. Adagio
2. Adagio
3. Allegretto

III- *Kreisleriana* op. 16

SCHUMANN

Ausserst bewegt  
Sehr innig und nicht zu rasch  
Sehr aufgereggt  
Sehr langsam  
Sehr lebhaft  
Sehr langsam  
Sehr rasch  
Schnell und spielend

IV- A. *Scherzo* n° 1 en si mineur, op. 20

CHOPIN

B. *Nocturne* en do mineur, op. 48 n° 1

C. *Polonaise* « Héroïque » en la bémol majeur, op. 53

2) **Tokyo, *Hibiya Kokaido*, dimanche 29 octobre 1950 :**

I- A. *Fantaisie* en ut mineur, K. 396

MOZART

B. *Sonate* en ut majeur, K. 330

MOZART

1. Allegro moderato
2. Andante cantabile
3. Allegretto

II- A. *Intermezzo* en si bémol majeur, op. 76 n° 4

BRAHMS

B. *Caprice* en si mineur, op. 76 n° 2

C. *Variations et fugue sur un thème de Haendel*, op. 24

III- *Deux Légendes*

LISZT

A. St François d'Assise, La prédication aux oiseaux

B. St François de Paule marchant sur les flots

---

<sup>1190</sup> Le programme du lundi 30 octobre est perdu.

A titre de comparaison, l'affiche proposée le 4 novembre était la suivante :

**Tokyo, *Hibiya Kokaido*, samedi 4 novembre 1950 :**

I- Programme solo :

- |   |          |
|---|----------|
| 1) <i>Fantasiestücke</i> , op. 12           | SCHUMANN |
| 1. Des Abends                               |          |
| 2. Aufschwung                               |          |
| 3. Warum                                    |          |
| 4. Grillen                                  |          |
| 5. In der Nacht                             |          |
| 6. Fabel                                    |          |
| 7. Traumes Wirren                           |          |
| 8. Ende vom Lied                            |          |
| 2) A. <i>Coin de cimetière au printemps</i> | SEVERAC  |
| B. <i>Reflets dans l'eau</i>                | DEBUSSY  |
| C. <i>Etude en la bémol majeur</i>          | BLANCHET |
| D. <i>Idylle</i>                            | CHABRIER |
| E. <i>Bourrée fantasque</i>                 | CHABRIER |

II- Programme à deux pianos :

- |  |             |
|--|-------------|
| 3) <i>Sonate</i> pour deux pianos en ré majeur, K. 448 | MOZART      |
| 1. Allegro con spirito                                 |             |
| 2. Andante   |             |
| 3. Allegro Molto                                       |             |
| Lazare-Lévy, Urimaru Nobeji                            |             |
| 4) <i>Variations</i> sur un thème de Beethoven         | SAINT-SAËNS |
| Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa                           |             |
| 5) <i>Trois Valses romantiques</i>                     | CHABRIER    |
| 1. ré mineur   |             |
| 2. mi majeur   |             |
| 3. fa majeur   |             |
| Lazare-Lévy, Chieko Hara                               |             |

Au final, la liste des œuvres défendues par Lazare-Lévy s'énonce comme suit :

Pièces pour piano solo :

BACH : *Le Clavier bien tempéré* (1<sup>er</sup> livre), Préludes et fugues n° 5 en ré majeur, BWV 850, et n° 8 en mi bémol mineur, BWV 853

BEETHOVEN : *Sonate* n° 17 en ré mineur, « La Tempête », op. 31 n° 2

BLANCHET : *Etude* en la bémol majeur

BRAHMS : *Caprice* en si mineur, op. 76 n° 2 ; *Intermezzo* en si bémol majeur, op. 76 n° 4 ; *Variations et fugue sur un thème de Haendel*, op. 24

CHABRIER : *Pièce pittoresque* n° 6, « Idylle » ; *Bourrée fantasque*

CHOPIN : *Scherzo* n° 1 en si mineur, op. 20 ; *Nocturne* en ut mineur, op. 48 n° 1 ; *Fantaisie* en la mineur, op. 49 ; *Polonaise* « Héroïque » en la bémol majeur, op. 53

COUPERIN : *Pièces de clavecin*, 3<sup>e</sup> livre, 13<sup>e</sup> ordre, « I. Les lis naissans (*modérément et uniment*) », « II. Les rozeaux (*tendrement, sans lenteur*) »

DEBUSSY : *Children's Corner* ; *Images* (1<sup>er</sup> livre), « I. Reflets dans l'eau »

FRANCK : *Prélude, fugue et variations* pour orgue, op. 18 (transcription Harold Bauer)

LISZT : *Variations* sur un thème de J. S. Bach extrait de la cantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* ; *Deux Légendes*, « Saint François d'Assise, La prédication aux oiseaux », « Saint François de Paule marchant sur les flots »

MOZART : *Fantaisie* en ut mineur, K. 396 ; *Sonate* en ut majeur, K. 330 ; *Sonate* en la majeur, K. 331

SCHUMANN : *Fantasiestücke*, op. 12 ; *Scènes d'enfants*, op. 15 ; *Kreisleriana*, op. 16

SEVERAC : *En Languedoc*, « IV. Coin de cimetière au printemps »

### Pièces pour deux pianos :

CHABRIER : *Trois Valses romantiques* (avec Kazuko Yasukawa)

MOZART : *Sonate* pour deux pianos en ré majeur, K. 448 (avec Chieko Hara et Urimaru Nobeji)

SAINT-SAËNS : *Variations* sur un thème de Beethoven (avec Kazuko Yasukawa et Chieko Hara)

SCHUMANN : *Andante et variations* en si bémol majeur, op. 46 (avec Chieko Hara)

### Pièces pour piano et orchestre :

FRANCK : *Variations symphoniques*

SCHUMANN : *Concerto* en la mineur, op. 54

SAINT-SAËNS : *Concerto* n° 5 en fa majeur, op. 103, « L'Égyptien »

En somme, dans l'optique d'une tournée de propagande, d'une rencontre entre univers et entre « écoles nationales », se distinguent là trois groupes sur la base de critères éminemment contestables – stylistiques, géographiques, linguistiques, culturels ou chronologiques – auxquels nous ne recourons toutefois que pour les besoins de la démonstration :

- un bloc de compositeurs « germaniques », disons baroques, classiques, romantiques et post-romantiques (1685-1897) : Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms.

- un bloc homologue de compositeurs français (1668-1921) : Couperin, Saint-Saëns, Chabrier, Debussy, Séverac.

- un bloc « transitionnel » enfin, fédérant des créateurs qui ne furent (inanéité du classement) ni tout à fait français ni tout à fait allemands, et dont chacun occupe d'ailleurs une place à part dans l'histoire et dans l'évolution de l'écriture pianistique : Chopin, Liszt, Franck, Blanchet.

Ce sont là de grands noms – des noms incontestables : ceux des géants de la musique, ceux de maîtres du clavier, encore qu'à cet égard Séverac et Chabrier le cèdent sinon en valeur, du moins en notoriété à leurs compatriotes Ravel et Fauré, mais il faut y voir la marque d'un choix, l'empreinte personnelle de Lazare-Lévy. A ce titre, la présence d'Emile-Robert Blanchet est révélatrice. On relèvera au passage la modestie et la conscience artistique du pédagogue-pianiste, compositeur lui-même, qui a été chargé de mission par les Affaires étrangères, couvert du titre d'ambassadeur de la République et qui n'inscrit aucune de ses œuvres personnelles, pourtant d'un intérêt musical et technique réel, à l'affiche officielle de sa tournée de propagande culturelle et diplomatique en Extrême-Orient.

Fruit du goût, du travail, sinon de la spécialisation individuels, produit institutionnel affecté par le terreau socioculturel, les modes, l'état ambiant de la création musicale, la facture instrumentale, la nécessité de rentabilité économique ou la recherche d'une *singularité* artistique, le répertoire d'un interprète revêt une dimension biographique incontestable dont une étude circonstanciée saurait seule rendre compte, qui multiplierait les échelles d'analyse et les comparaisons à l'intérieur d'un référentiel adéquat<sup>1191</sup>. La fenêtre que nous ouvrons dans cette section n'a certes pas vocation à traiter le sujet à fond : c'est ailleurs qu'il y aurait éventuellement lieu de broser un portrait de Lazare-Lévy d'après les pièces qu'il s'appropriâ, mûrit, défendit ou non sur les scènes nationales et internationales. Une recontextualisation demeure néanmoins nécessaire, qui justifie le parti que nous avons pris de traiter sa première tournée par blocs successifs, thématiques et narratifs<sup>1192</sup>. En l'occurrence, la question n'est pas de savoir si les œuvres dont nous venons de dresser la liste constituaient l'ordinaire des récitals de Lazare-Lévy ni même s'il les exécuta 1 000 fois depuis l'adolescence, mais plutôt de déterminer si le virtuose et professeur au Conservatoire de Paris adapta, voire plia son répertoire

---

<sup>1191</sup> Voir l'indispensable travail de compilation historique qu'a réalisé George KEHLER dans *The Piano in Concert*, Metuchen [N. J.], Scarecrow Press, 1982, 2 vol., [I : A-L, II : M-Z], 1431 p.

<sup>1192</sup> Nous nous appuyons ici sur le recensement des prestations de concerts parisiennes de Lazare-Lévy (1895-1963), radiophoniques incluses, que nous nous efforçons d'établir au moyen de la presse généraliste et musicale : *Le Guide du concert*, *Le Courrier musical*, *Le Monde musical*, *Le Ménestrel*, *La Revue musicale*, *Bulletin français de la Société internationale de musique*, *Le Mercure musical*, *Le Monde artiste*, *Bulletin mensuel de la Schola Cantorum*, *Les Annales de la musique et du théâtre*, *Comœdia*, *La Critique indépendante*, *La Musique pendant la Guerre*, *La Tribune de Saint-Gervais*, *Le Figaro*, *Le Temps*, *L'Aurore*, *Le Gaulois*, *La Croix*, *L'Action française*, *L'Intransigeant*, *Le Matin*, *L'Homme libre*, *L'Ouest-Eclair*, *Sept*, *La Semaine à Paris*, *Ce Soir*, *Paris-Soir*, *La Rampe*, *Paris musical et théâtral*. Sans cesse actualisé, cet outil de travail excédant une centaine de pages ne saurait être produit en annexe.

courant aux exigences ainsi qu'à la perspective d'une action résolue commanditée par le Quai d'Orsay. Quels messages véhiculent-elles ? Pourrait-on affirmer, par exemple, qu'une place de choix fût réservée, dans une intention particulière, aux ouvrages, aux compositeurs, aux méthodes, au savoir-faire nationaux ?

Contrairement à ses confrères de génération similaire – Edouard Risler, Alfred Cortot, Yves Nat, Marcel Ciampi, mettons – Lazare-Lévy n'était pas un homme d'intégrales, enclin à dévoiler les 32 *Sonates*, les *Préludes* et les *Images* de Debussy, les quatre *Ballades* ou les quatre *Scherzos* de Chopin au cours d'une seule ou de plusieurs séances planifiées. Il n'a jamais été non plus l'avocat des accroches thématiques du type « Grandes pages du romantisme allemand<sup>1193</sup> », or en fait de « modernité » il ne se compromit pas au-delà des pages de certains de ses contemporains, dont beaucoup furent des intimes : Scriabine, Rachmaninov, Albéniz, Falla, Rodrigo, Granados, Turina, Roussel, Huré, Migot, Mompou, Milhaud, Lekeu, Ravel, Fauré, Pierné, Chevillard, Vierne, Le Flem, Enesco, Poldowski, Dukas ou Dupré. Il serait d'ailleurs tout à fait anachronique de se figurer que les interprètes de sa génération entretenaient le même rapport à la « musique contemporaine » que leurs arrière-petits-enfants (subventionnés) du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>1194</sup>. S'il lui revint d'assurer la première audition de quelques œuvres de son temps<sup>1195</sup>, Lazare-Lévy ne fut pas le défenseur de l'avant-garde, ni le champion de telle ou telle tendance esthétique : à l'instar de Ricardo Viñes, il ne joua publiquement jamais

---

<sup>1193</sup> Le concert qu'il donna le samedi 23 mai 1908, à la salle Erard, sous la bannière « Œuvres de compositeurs ultramodernes » forme l'*unique* entorse que nous connaissons à son refus de l'étiquette arbitraire et du monolithisme – expression qu'emploie le directeur du *Monde musical*, Auguste Mangeot, dans son numéro du 15 juin 1908 (p. 169). Lazare-Lévy joua notamment un *Prélude et fugue* tiré de l'op. 2 de son maître André Gedalge (écrit en 1903), les « Reflets dans l'eau » de Debussy (datés de 1905), l'*Élégie* de Jean Huré (écrite en 1908, dédiée à Lazare-Lévy, la future *Pièce élégiaque* n° 1 devait être publiée pour la première fois en juin 1910 dans le supplément au numéro 93 de *Musica*), *Variations, Interlude et Finale sur un thème de Rameau* de Dukas (créées par Edouard Risler à la Société nationale le 23 mars 1903), le « Feuillet d'Album » des *Cinq Pièces* de Chabrier (1897). Pour conclure, « El Albaicín », tiré du 3<sup>e</sup> cahier d'*Iberia* (1907) : Blanche Selva en avait donné la première exécution (privée) le 2 janvier 1908, cinq mois plus tôt, dans le salon de la princesse de Polignac.

<sup>1194</sup> DEBUSSY (Claude), *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, Librairie Dorbon aîné, 1921, L'Opéra, VII, p. 51 : « [...] On continue à y faire un singulier bruit que des gens qui ont payé pour cela appellent de la musique : il ne faut pas les croire tout à fait. Par une grâce spéciale – et une subvention de l'Etat – ce théâtre peut jouer n'importe quoi... ».

<sup>1195</sup> Parmi lesquelles : *Sonate* pour piano et violon n° 2 en la mineur, op. 19 (1900), d'André GEDALGE [avec Jacques Thibaud, 11 janvier 1900, Jeudis d'Edouard Colonne au Nouveau-Théâtre] ; *Sonate* en si mineur pour violon et piano (1912) de Maurice LE BOUCHER [avec Georges Enesco, 19 décembre 1912, Conservatoire national de musique et de déclamation] ; *Sonate* pour piano et violon de Lady Dean Pol POLDOWSKI [avec Jean Lensen, Paris, juin 1914] ; *Poème sur un cantique de Camargue*, op. 13, de Darius MILHAUD [5 décembre 1915, salle Gaveau, Orchestre des Concerts Colonne-Lamoureux, dir. Gabriel Pierné] ; *Fantaisie* en si mineur pour piano et orchestre, op. 8, dédiée à Lazare-Lévy (1912) de Marcel DUPRE [23 décembre 1917, salle Gaveau, Orchestre des Concerts Colonne-Lamoureux, dir. Gabriel Pierné] ; *Rima* pour soprano et piano, op. 6, sur un poème de Gustavo Adolfo Bécquer, de Joaquín TURINA [avec Marthe Lebasque, 26 février 1920, Grand-Palais] ; *Caledonian Market* de Lady Dean Pol POLDOWSKI [3 décembre 1923, salle Erard] ; *Radepon*t, suite pour piano, de Jean RIVIER (2 mars 1927, salle Erard, 125<sup>e</sup> concert de la Société musicale indépendante).

ni Berg, ni Webern, ni Chostakovitch, ce qui ne l'empêchait pas de lire, ni ne dissuadait les compositeurs de toutes tendances de lui adresser leurs nouveautés<sup>1196</sup>.

De façon générale, les programmes que cet homme de 68 ans donne au Japon en 1950 répondent donc d'abord à l'exigence et à la logique de structuration dont il est coutumier, notamment depuis 1945 : tissés d'œuvres denses, toujours significatives, souvent très virtuoses, privilégiant la complexité polyphonique, les développements thématiques et l'expressivité (autant de « messages » et d'arguments en soi), ces programmes refermés sur eux-mêmes, ennemis du sensationnel et de l'éparpillement pointilliste, comportent invariablement une introduction, de préférence assez longue<sup>1197</sup> (par opposition aux fusées baroques, aux « classiques obligés », aux guirlandes d'*Essercizi* de Scarlatti, par exemple) ; un vrai cœur, disons un sommet<sup>1198</sup> (lui-même précédé d'une œuvre forte, ce qui ne laisse pas d'étonner<sup>1199</sup>) ; une dernière partie plutôt brève, mais conclusive, et qui a la particularité, nous l'écrivions plus haut, d'inclure le morceau de bravoure, le bouquet final ou ce *bis* que le public est en droit d'attendre et réclame généralement à l'issue d'une heure trente, de deux heures de musique<sup>1200</sup>.

De ce point de vue, les affiches japonaises de Lazare-Lévy peuvent être comparées aux affiches les plus récentes de ses concerts parisiens, cependant moins formatées. Nous en signalons les pièces communes par un astérisque :

**Vendredi 25 avril 1947**, 21 h, salle de l'ancien Conservatoire, 2 bis, rue du Conservatoire

- 1) W. A. MOZART, *Sonate* en ré majeur, K. 576
- 2) J. BRAHMS, *Intermezzi* op. 76 n° 3 en la bémol majeur, n° 4 en si bémol majeur\*, n° 6 en la majeur, n° 7 en la mineur ; *Variations sur un thème de Haendel*, op. 24\*
- 3) C. DEBUSSY, *Children's Corner*\* ; « Reflets dans l'eau\* » ; *Masques*
- 4) F. CHOPIN, *Barcarolle* op. 60
- 5) LAZARE-LEVY, *3<sup>e</sup> Sonatine*

---

<sup>1196</sup> Citons seulement, pour la brève période qui nous concerne (Arch. LL) : DANIEL-LESUR, *Suite française* pour piano, Amphion, Grenoble, 1945, « A Monsieur Lazare-Lévy, en hommage très respectueux, Paris, 1946 » ; *Deux Noël's* pour piano, Grenoble, Amphion, 1945, « A Monsieur Lazare-Lévy, en très respectueux hommage, Paris 1946 » ; *Nocturne*, Rongwen Music, New York, 1957 [1952], à *Samson François*, « A Monsieur Lazare-Lévy, en hommage de profonde admiration et déférente sympathie ». Jean WIENER, *Quatre petites pièces-radio* pour piano, Paris, Jobert, 1947, « Pour Lazare-Lévy, avec toute mon affectueuse admiration ». Joaquín RODRIGO, *Crepusculo sobre el Guadalquivir*, para mano izquierda sola, Salamanca, Edición de Trabajos y Dias, 1947, « Para el Maestro Lazare-Lévy, con todo afecto y admiración ». Soulima STRAVINSKY, *Sonate* en si bémol pour piano, Londres, J. & W. Chester Ltd, 1949, « Pour le maître Lazare-Lévy, avec ma fidèle admiration ». Eric-Paul STEKEL, *Variations divertissantes*, Paterson's Publications, Londres, 1950, « Au maître Lazare-Lévy, en hommage de l'auteur ». Tibor HARSANYI, *Trois impromptus* pour piano, Heugel et Cie, 1952, « A Lazare-Lévy, en témoignage d'admiration avec ma vive amitié, Paris, le 15 septembre 1952 ».

<sup>1197</sup> En l'espèce, LISZT, *Variations* sur un thème chromatique de J. S. Bach ou FRANCK, *Prélude, fugue et variations*.

<sup>1198</sup> SCHUMANN, *Kreisleriana* op. 16 ou BRAHMS, *Variations et fugue sur un thème de Haendel* op. 24.

<sup>1199</sup> BEETHOVEN, *Sonate* « La Tempête » ou MOZART, *Sonate* en ut majeur K. 330.

<sup>1200</sup> CHOPIN, *Polonaise* « Héroïque » ou LISZT, *Saint François de Paule marchant sur les flots*, mais ce commentaire s'applique aussi à la *Bourrée fantasque*.

**Jeudi 27 mai 1948**, 21 h, salle Gaveau, 45-47, rue La Boétie

- 1) L. v. BEETHOVEN, *Sonate* n° 17 en ré mineur, « La Tempête », op. 31 n° 2\* ; *Sonate* n° 31 en la bémol majeur, op. 110
- 2) F. MENDELSSOHN, six *Romances sans paroles*
- 3) R. SCHUMANN, *Romances*, op. 28 ; *Sonate* pour piano n° 2 en sol mineur, op. 22

**Lundi 9 mai 1949**, 21 h, salle de l'ancien Conservatoire, 2 bis, rue du Conservatoire

- 1) C. FRANCK, *Prélude, fugue et variations*, op. 18 (transcription Harold Bauer)\*
- 2) L. v. BEETHOVEN, *Rondo a capriccio* en sol majeur, « Die Wuth über den verlorenen Groschen », op. 129
- 3) W. A. MOZART, *Sonate* en la majeur, K. 331\*
- 4) R. SCHUMANN, *Kreisleriana*, op. 16\*
- 5) F. CHOPIN, *Ballade* n° 2 en fa majeur, op. 38 ; quatre *Mazurkas* ; *Fantaisie* en fa mineur, op. 49\* ; *Nocturne* n° 18 en mi majeur, op. 62 n° 2, *Nocturne* n° 13 en do mineur, op. 48 n° 1\* ; *Polonaise* en do mineur, op. 40 n° 2, *Polonaise* n° 5 en fa dièse mineur, op. 44

Sans surprise, Lazare-Lévy, dans l'archipel, joue les sonates de Mozart et de Beethoven, les pages de Schumann qu'il affectionne et dont il s'est fait une spécialité : il n'est, du reste, pas un seul de ses grands cycles, de l'opus 12 à l'opus 17 (soit des *Fantasiestücke* à la *Fantaisie*) qu'il n'ait proposé en public. Schumann est l'unique compositeur auquel Lazare-Lévy aura consacré des récitals exclusifs, quoiqu'à deux reprises seulement<sup>1201</sup> :

**Lundi 18 avril 1932**, 21 h, salle de l'ancien Conservatoire, 2 bis, rue du Conservatoire

- 1) *Kreisleriana*, op. 16
- 2) *Scènes d'enfants*, op. 15
- 3) *Humoresque* en si bémol majeur, op. 20
- 4) Trois *Romances*, op. 28

**Vendredi 1<sup>er</sup> avril 1938**, 21 h, salle Erard, 13 rue du Mail

- 1) *Fantasiestücke*, op. 12
- 2) *Etudes symphoniques*, op. 13
- 3) *Kreisleriana*, op. 16

Cela étant, la *Fantaisie* K. 396 de Mozart est une nouveauté : autant que nous puissions en juger, le pianiste, qui lui a toujours préféré son homologue de même tonalité (K. 475), l'inscrit alors à son répertoire public pour son voyage au Japon. Il pourrait sembler frappant que celui-ci n'ait pas contenu davantage de miniatures ou de pièces de caractère de Chopin : de *Valses*, de *Nocturnes*, de *Scherzos* (le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup>, en particulier), de *Ballades* (la 2<sup>e</sup>, la 3<sup>e</sup>) ou de

---

<sup>1201</sup> Cela étant, le concert qu'il honore avec Georges Enesco le lundi 5 mai 1902, à 21 h, dans la « Grande salle Pleyel de la rue Rochechouart », est uniquement consacré à Schumann lui aussi : *Sonate* pour piano et violon n° 1, en la mineur, op. 105 (Eugène Ysaÿe et Raoul Pugno l'ont jouée dans la même salle en matinée), *Kreisleriana*, puis *Fantaisie* pour violon, op. 131 et *Sonate* pour piano et violon n° 2, en ré mineur, op. 121.

*Mazurkas*, mais outre que nous ignorons quelles pièces Lazare-Lévy souhaita d'offrir en *bis*, il se restreignit à l'évidence à une sélection d'œuvres substantielles. Pour l'anecdote, Lazare-Lévy interpréta surtout la *Polonaise* « Héroïque » au cours de la saison 1900-1901, puis régulièrement jusqu'en 1905, mais pas une fois entre 1913 et 1921. Il ne la programma plus à Paris après 1925<sup>1202</sup>, contrairement aux *Légendes* de Liszt qui d'emblée, dès 1897, lui servirent de carte de visite<sup>1203</sup>, comme plus tard l'ébouriffante 6<sup>e</sup> *Rhapsodie hongroise*, les *Jeux d'eau à la villa d'Este*, *Waldesrauschen*, *Gnomenreigen*<sup>1204</sup>, la *Méphisto-Valse*, le *Sonetto 123 du Petrarque* ou les mystiques et profondes *Variations* sur un thème chromatique de Bach.

Au début du siècle dernier, les *Légendes* lui permettent de compléter ce genre de programme, partagé avec Félicia Litvinne (1863-1936) dont nous rappelions dans l'introduction qu'elle incarna la première Isolde en langue française (1899), fut la première Brünnhilde des *Tétralogies* complètes de Bruxelles (1903) et de Paris (1911) :

**Lundi 1<sup>er</sup> mai 1905**, 21 h, salle Erard, 13 rue du Mail

- 1) L. V. BEETHOVEN, *Sonata quasi una fantasia* n° 14 en do dièse mineur, « Clair de Lune », op. 27 n° 2
- 2) F. SCHUBERT, « Andante » et « Scherzo » de la *Sonate* en si bémol majeur D. 960
- 3) R. SCHUMANN, *Scènes d'enfants*, op. 15\*
- 4) R. WAGNER, *Wesendonck-Lieder* n° 5, « Traüme » ; « Rêve d'Elsa » de *Lohengrin*
- 5) F. CHOPIN, *Fantaisie* en fa mineur op. 49\*
- 6) F. LISZT, *Légende de St François d'Assise prêchant aux oiseaux*, *Légende de St François de Paule marchant sur les flots*

C'est encore par l'audition des *Légendes* que Lazare-Lévy, devenu professeur, conclut des récitals monumentaux comme celui-ci :

**Mercredi 6 février 1929**, 21 h, salle de l'ancien Conservatoire, 2 bis, rue du Conservatoire

- 1) F. SCHUBERT, *Sonate* n° 23 en si bémol majeur, D. 960
- 2) R. SCHUMANN, *Sonate* n° 2 en sol mineur, op. 22
- 3) J. BRAHMS, *Intermezzi*, op. 117 (mi bémol majeur, si bémol majeur, do dièse mineur) ; *Capriccio* en si mineur, op. 76 n° 2 ; *Rhapsodies*, op. 79 (si mineur, sol mineur)
- 4) F. LISZT, *Légende de St François d'Assise prêchant aux oiseaux*, *Légende de St François de Paule marchant sur les flots*

<sup>1202</sup> Telle une affirmation, celle-ci ne reparut qu'à l'affiche du « Concert de rentrée à Paris », au sens fort du terme, qu'il programma aux lendemains de l'armistice, plus d'un an après la Libération et vingt mois après la mort de son fils en déportation (mercredi 28 novembre 1945, salle de l'ancien Conservatoire).

<sup>1203</sup> *Le Ménestrel*, 20 juin 1897, p. 200 : « Audition d'élèves de la classe de Louis Diémer : René Billa, Abel Estyle, Jean Gallon, Georges de Lausnay, Lazare-Lévy, Raymond Roussel. M. Louis Diémer vient de faire entendre les élèves de sa classe du Conservatoire et on a fort remarqué, avant tous, M. Lazare Lévy [*sic, sans trait d'union*] qui a joué en perfection *Le banc de mousse*, *La source enchantée* de Théodore Dubois et la *Légende de Saint François de Paule* de Liszt ».

<sup>1204</sup> A 55 ans, le lisztien apprécie et contrôle la pyrotechnie de cette *Ronde des lutins* au point d'ouvrir avec elle un « intermède musical » diffusé en direct sur les ondes de Radio-Paris (16 h 30, jeudi 14 octobre 1937).



Aux alentours de 1905, Lazare-Lévy consigna les *Légendes* de Liszt pour la firme *Æolian* sur rouleaux de piano mécanique (n° 76691)<sup>1205</sup>. Puisqu'il n'est pas nécessaire de s'attarder sur cet aspect de la question, nous nous contenterons d'ajouter qu'il perfora de nouveau la *Prédication aux oiseaux* pour le Pleyela, sous la direction artistique de Jacques Larmanjat<sup>1206</sup>, probablement en 1928<sup>1207</sup>.

« Il n'y a pas de petites musiques », disait souvent Lazare-Lévy à la classe : « il n'y a que des sots... », observait celui qui les goûtait « comme ces chocolats dont on agrément le café<sup>1208</sup> ». Aussi, pour la bonne bouche, le pianiste pimenta toujours ses « programmes trop sérieux » des *Pièces pittoresques* ou de la *Bourrée fantasque* (dédiée à son ami Edouard Risler) d'Emmanuel Chabrier, du *Coin de cimetière au printemps* de Déodat de Séverac, d'*Intermezzi*,

---

<sup>1205</sup> Les autres œuvres qu'il fait perforer avant la Première Guerre mondiale sont exclusivement de **Schumann** (75361, *Études symphoniques* n° 1 à 8) et de **Chopin** : 75591, *Polonaise* en do dièse mineur, op. 26 n° 1 ; 76541, *3<sup>e</sup> Ballade* en la bémol majeur, op. 47 ; 77433, *Fantaisie* en fa mineur, op. 49\* ; 77733, *Valse* en la bémol majeur, op. 42 ; 77881, *Polonaise* en do mineur, op. 40 n° 2 ; 78033, *Polonaise* en la bémol majeur, op. 53\* ; 78181, *Prélude* en si bémol mineur, op. 28 n° 16 ; 78331, *Scherzo* en do dièse mineur, n° 3 op. 39 ; 78633, *Valse* en la mineur, op. 34 n° 2. THE ÆOLIAN COMPANY, *Catalogue of All 65 and 88 Note Music Rolls Issued for the Pianola and Pianola Piano Including Metrostyle and Themodist Rolls, up to July 1914*, Londres, The Orchestrelle Company, 1914, p. 115, 120-122, 124, 302. A Paris, l'*Æolian Co* exploitait une salle de concerts au 32, avenue de l'Opéra. Son catalogue réunissait Friedman, Gabrilovitch, Backhaus, Enesco, Hofmann, Myra Hess, Pachmann, Siloti, Medtner, Schnabel, Sauer, Arrau, Paderewski, Schelling, Rubinstein, Ganz, Gershwin et Lamond.

<sup>1206</sup> Compositeur et arrangeur prolifique, Jacques Larmanjat (Paris, 19 octobre 1878 - 7 novembre 1952) étudia au Conservatoire, comme Lazare-Lévy, sous la direction d'Albert Lavignac et d'André Gedalge. Son opéra *Gina* connut un grand succès à Nice en 1912. Entre 1918 et 1928, il travailla pour Pleyel et présida aux destinées de ses pianos mécaniques, conviant notamment Stravinsky (dont il traduisit l'opéra-bouffe *Mavra*) à enregistrer l'essentiel de son œuvre pour le Pleyela. De 1935 à 1945, Larmanjat dirigea le conservatoire de Rennes.

<sup>1207</sup> Pour la firme parisienne (20, avenue de l'Opéra), Lazare-Lévy « immortalise » en fait : SCHUMANN, *Fantasiestücke* (8331-8338) ; MOZART, *Adagio* en si mineur, K. 540 (10248) ; BRAHMS, *Capriccio* en si mineur, op. 76 n° 2 (10258) ; LAZARE-LEVY, dix *Préludes* (10260, 10278, 10279) ; LISZT, *Légende de St François d'Assise prêchant aux oiseaux* (10352) ; BRAHMS, *Intermezzo* en ut majeur, op. 119 (10365).

A l'intention d'Arnaud Marion (Pleyel), nous avons reconstruit le catalogue Pleyela, dont le dernier rouleau porte la référence 10473 (Boris Golschmann, *Étude* de Chopin, ca. 1929). La liste complète des enregistrements de musique *classique pour piano* réalisés par la maison fait approximativement état de 935 rouleaux, une production largement inférieure à celle de ses concurrents d'alors, tels Duo-Art et Welte-Mignon. Nous en avons cependant exclu des œuvres du calibre de *La sérénade argentine* de Samuel-Rousseau : *En courant* de Benjamin Godard, la *Gigue* d'Eugène Anthiome. Nous ne comptabilisons pas davantage la production d'Alfredo Barbïrolli, riche en valse-caprices, en *Frémissements d'amour* et autres *Lacrimore d'amore*.

Il en ressort que Chopin est le compositeur que le Pleyela aura le mieux servi. En 1929, la quasi-totalité de son œuvre est consignée sur rouleaux : l'*Allegro de concert*, l'*Andante spianato et Grande Polonaise*, les quatre *Ballades*, la *Barcarolle* (deux fois), la *Berceuse*, les deux cahiers d'*Études* (et certaines des *Trois nouvelles Études* écrites pour la « Méthode des méthodes » de Fétis et Moscheles), les *Écossaises*, les *Impromptus*, les *Préludes*, les *Valses*, les *Nocturnes*, les *Polonaises* et la *Polonaise-Fantaisie*, les deux grandes *Sonates*, trois des quatre *Scherzos*, la *Tarentelle* et le *Boléro*. Seuls, les *Rondeaux* (rarement donnés en concert), quelques *Mazurkas*, la *Sonate* de jeunesse en do majeur (op. 4) font défaut. A la même date, 17 des 32 *Sonates* de Beethoven étaient disponibles à la vente (sept de Mozart, auxquelles s'ajoutent les *Fantaisies* K. 397 et 475).

Si Pleyel sut s'assurer le concours de Diémer, Debussy, Casella, Honegger, Falla, Roussel, Granados, Bartók, Stravinsky, d'interprètes prestigieux tels que Bauer, Casadesu, Landowska, Etilin, Gaillard, Gil-Marchex, Marcelle Meyer, Koczalski,ugno, Horszowski, d'Albert, Friedheim et Scharwenka, l'essentiel du catalogue de la firme nationale fut bâti par une foule de talents retombés depuis dans l'anonymat : nommons Marthe Girod, Henri O'Kelly, Alexandre Angot, Roger Féry ou Paul Gayraud.

<sup>1208</sup> Témoignage de Marika Haïm-Thiaux (Saint-Germain-en-Laye, 20 février 2004).

de *Klavierstücken* de Johannes Brahms (op. 76, op. 117-119) ou d'extraits du *Rossignol éperdu* de Reynaldo Hahn.

A l'opposé, il joua très peu en concert les préludes et fugues du *Clavier bien tempéré*, qui formaient pourtant sa nourriture spirituelle quotidienne et dont il qualifiait l'édition Busoni « d'ouvrage le plus important de l'histoire de l'enseignement du clavier<sup>1209</sup> ». D'après les données que nous avons recueillies, Lazare-Lévy n'en proposa plus aucun extrait à Paris après 1906<sup>1210</sup>. Qu'il ait ainsi souhaité rendre justice à leur beauté pure, à leur perfection contrapuntique, à l'habileté qu'ils exigent signe une intention musicale, pianistique, disons même pédagogique délibérée. Nous étendons le raisonnement aux *Variations* de Brahms, aux cycles de Schumann, à la partition pour orgue de Franck, aux grandes pages de Chopin : c'est en ce sens, au fond, c'est par ce type de choix que Lazare-Lévy agit en « propagandiste » de son art et de son métier au Japon. A défaut d'avoir voulu marteler des principes ou clamer grossièrement une identité (il lui était loisible, il lui eût été facile de consacrer des programmes entiers à la gloire de ses compatriotes, d'y inclure une sélection d'*Études* de Chopin, de Liszt, de Liapounov ou de Moszkowski), le musicien préféra que la démonstration fût subtile – c'est-à-dire permanente. Le moment est bienvenu de rappeler les « valeurs », le *credo* qui furent les siens et que ses anciens élèves attestèrent au micro de Charles Timbrell, qui les reproduit dans son ouvrage de référence<sup>1211</sup> :

*Comment pourriez-vous caractériser l'approche technique de Lazare-Lévy ? Était-elle comparable à celle de ses contemporains ?*

Monique Haas : Non, je pense qu'elle était différente de celle de pratiquement tous les maîtres français. Comme Alfred Cortot, Lazare-Lévy était vraiment en avance sur son temps, ici en France, parce qu'il faisait davantage usage du bras et du dos pour produire la force. [...] Vous ne pouvez vraiment pas jouer quelque chose comme le premier mouvement de l'*Opus 111* de Beethoven rien qu'avec vos doigts ! Naturellement, les doigts sont très importants, mais Lazare-Lévy faisait usage du corps entier. La main arrondie au niveau de la jointure entre la paume et les doigts, et nettement moins incurvée au niveau des premières et deuxième phalanges : telle était la position qu'il adoptait habituellement sur le clavier. De cette façon, les doigts reposent sur leurs coussinets et non sur l'ongle. Le contact avec la touche s'opère au niveau des coussinets. L'époque était encore très attachée à cette ancienne technique française, très digitale. Lazare-Lévy, lui, avait déjà des vues sur

---

<sup>1209</sup> Archives de la Radio suisse romande, MP 55 / 145, « Georges Bernard s'entretient avec Lazare-Lévy au cours d'une série de sept émissions », Radio-Genève, diff. 10, 17, 24 février, 2, 9, 16 et 23 mars 1955.

<sup>1210</sup> Sur scène, il jouait plutôt le *Prélude et fugue* pour orgue en ré majeur, BWV 532, transcrit par Busoni, le *Prélude et fugue* en la mineur, BWV 543, transcrit par Liszt.

<sup>1211</sup> TIMBRELL (Charles), *French Pianism, A Historical Perspective*, Portland, Amadeus Press, 1999, p. 114-118 : entretiens avec Jean-Joël Barbier (6 juillet 1987, 28 juin 1988), France Clidat (29 mai 1986), Lélia Gousseau (6 juin 1986), Monique Haas (18 juillet 1981), Jean Hubeau (4 juin 1986) et Yvonne Loriod (25 juin 1986).

le développement futur de la technique, et sur les instruments actuels. De nos jours, on ne peut plus jouer avec ses doigts seuls, sur le grand Steinway. C'est impossible. Lazare-Lévy était un précurseur – le bras et le dos, tout le corps. Certains qui arrivaient chez lui étaient décontenancés. Il faisait beaucoup travailler l'inertie. Il insistait sur cela, au clavier : le poids mort, le poids inerte. Il faut savoir mélanger les deux : tension et relaxation. Il importe de se faire les doigts, mais la souplesse est impérative. Lazare-Lévy n'aimait pas les exercices techniques. Il nous a toujours dit : N'en faites pas, cela abîme et dessèche le jeu ! C'était paradoxal, mais c'est vrai. [Avec son accord], ses répétitrices nous administraient les *Exercices* de Brahms.

Lélia Gousseau : Assurément, sa technique différait de celle de la vieille école française de ses aînés. On pourrait dire qu'elle s'apparentait à la technique russe actuelle, mais, véritablement, le mélange qu'il dosait entre usage du bras, relaxation du corps et fermeté des doigts lui appartenait en propre. Lorsqu'un problème se posait, il le travaillait beaucoup dans le contexte musical. La décontraction des muscles était importante, pour lui, mais il n'avait pas vraiment de méthode [au sens de protocole établi]. Ce qu'il enseignait s'apparentait plutôt à une façon musico-technique [générale] de nous faire trouver les gestes adéquats.

France Clidat : Je dirais que sa technique se situait quelque part entre l'école romantique et l'école moderne. Sous certains aspects, je pense qu'elle était proche de celle d'Heinrich Neuhaus, d'après ce que j'en ai lu. Les considérations musicales ayant trait au toucher, au *legato*, au phrasé etc. venaient en premier, pour Lazare-Lévy. Ensuite, il trouvait les moyens d'y parvenir. Il avait une technique de bras, mais des doigts solides. Ça n'était pas la *petite technique* [en français dans le texte] de Madame Long. Il avait un son large, une sonorité puissante, et son jeu était réellement expressif et coloré. Il mettait très peu de pédale. Il disait : "La pédale ne doit servir qu'à colorer ou assombrir, mais on doit l'utiliser avec précision et parcimonie". Il aimait cette idée que la pédale pût produire des *flash* de lumière.

- *Diriez-vous que sa technique consistait davantage à presser qu'à frapper ?*

Lélia Gousseau : Oh, oui ! *Souplesse* [en français dans l'original], poids naturel [du bras] et *legato*, voilà sur quoi se fondait sa technique. Le fait qu'il n'appréciait pas qu'on arrondît trop les doigts, au clavier, le rapprochait de Cortot. Vous ne pouvez évidemment pas rendre une longue et belle phrase si votre style s'apparente à celui d'une dactylo...

Jean Hubeau : Pour Lazare-Lévy, les doigts étaient littéralement une extension de la main. Mais il se souciait de l'arche formée au niveau de la jointure des doigts [entre phalanges et métacarpiens<sup>1212</sup>]. Il plaçait souvent ses doigts sous la main d'un élève pour le forcer à la prononcer, en exerçant une pression vers le haut. Son jeu impliquait davantage une technique du bras et de la main qu'une pure technique digitale. Les coussinets, la pulpe du doigts s'enfonçaient profondément dans les touches, chez lui. Je me rappelle qu'il avait

---

<sup>1212</sup> Nous rendons par « articulation métacarpo-phalangienne » le *knuckles* du texte original.

l'habitude de mettre ses mains sous le clavier du piano en disant : *Enfoncez-vous, jouez avec une profondeur telle que je puisse la sentir, l'éprouver à travers le bois du meuble !*

Jean-Joël Barbier : Il est certain qu'il détestait les sonorités fines, sans épaisseur. Il voulait toujours que nous nous enfoncions dans le fond des touches, quel que fût le niveau dynamique requis. Il était un professeur extraordinaire pour tout ce qui concerne le toucher. Il possédait aussi un sens merveilleux du bon doigté. Il avait une grande main (il prenait une octave entre l'index et l'auriculaire), si bien qu'il pouvait jouer la onzième des *Variations sur un thème de Paganini* de Brahms, du deuxième livre, avec la main ouverte ! Mais je peux dire ceci : de tous les pianistes que j'ai entendus avant 1940, il était des très rares qu'on n'entendait jamais frapper une seule note à côté.

Yvonne Loriod : Techniquement parlant, il faisait un usage très intelligent des bras. Son conseil, pour l'essentiel, se résumait à cela : trouvez le meilleur doigté, libérez la main, utilisez le pouce correctement, et par-dessus tout servez-vous du poids du bras. Il avait de grands réflexes, il pouvait déplacer son bras très rapidement, d'avant en arrière et latéralement. Il jouait avec force, avec intensité, mais sans dureté ni rigidité. Il nous faisait travailler la façon de faire absorber le choc de l'attaque par le bras, en usant de son poids naturel, non forcé [...] ».

Dans le même ordre d'idées – celui d'une démonstration pudique, mais réelle et volontaire – nous affirmons que le répertoire de la première tournée japonaise de Lazare-Lévy se réclame d'une tradition, revendique un héritage, sinon affirme une légitimité particulière en matière d'interprétation. Sous la baguette de Gabriel Pierné<sup>1213</sup>, Philippe Gaubert<sup>1214</sup>, Charles Münch<sup>1215</sup>, Dimitri Mitropoulos<sup>1216</sup>, Eugène Bigot<sup>1217</sup>, aux Concerts-Colonne, à la Philharmonie d'Athènes, aux Concerts-Poulet, avec la phalange symphonique de Radio-Paris, l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, chez Hasselmans ou Lamoureux, le pianiste défendit régulièrement le *Concerto* en la majeur de Mozart, la *Totentanz*<sup>1218</sup>, la

---

<sup>1213</sup> Citons seulement, par exemple : Dimanche 17 janvier 1926, 14 h 30, Théâtre du Châtelet, Concerts-Colonne. MOZART, *Concerto* en la majeur, K. 488.

<sup>1214</sup> Dimanche 7 Mars 1926, 15 h, salle de l'ancien Conservatoire, Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, BACH-BUSONI, *Concerto* pour piano n° 1, en ré mineur, BWV 1052.

<sup>1215</sup> Dimanche 10 mars 1940, 17 h 45, salle de l'ancien Conservatoire, Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, BACH-BUSONI, *Concerto* pour piano n° 1 en ré mineur, BWV 1052.

<sup>1216</sup> Athènes, 12 décembre 1925 : MOZART, *Concerto* en la majeur, K. 488. PIERNE, *Poème symphonique* pour piano et orchestre, op. 37. Nous remercions le Pr. Giorgios Sakallieros, de l'université Aristote de Thessalonique, de nous avoir permis d'accéder aux fonds Mitropoulos de l'*American School of Classical Studies* d'Athènes, qui conservent ces programmes établis par Katy Katsoyannis (boîte n° 26, dossier 1, p. 32).

<sup>1217</sup> Jeudi 22 novembre 1928, 20 h 30, concert radiodiffusé, Radio-Paris, SCHUBERT-LISZT, *Wanderer-Fantasie* en do majeur, op. 15, D. 760.

<sup>1218</sup> Samedi 15 janvier 1910, 15 h 15, salle Gaveau, Association des concerts Louis-Hasselmans. Voir MARSENS (Jacques de), *Le Courier musical*, 15 février 1910, p. 4 : « Le 6<sup>e</sup> et dernier programme offrait un programme plutôt varié, composé de vieilles nouveautés. *Rédemption* de Franck, qui demande un mysticisme qui semble être étranger à Hasselmans ; *Dans les steppes de l'Asie Centrale*, de Borodine ; l'admirable, impétueux *Caprice espagnol* de Rimsky qui précédait le *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Venant après une abracadabrante paraphrase du *Dies Irae* de Liszt pour piano

*Wanderer-Fantasie* de Schubert orchestrée par Liszt, le *Concerto* en ré mineur de Bach arrangé par Busoni<sup>1219</sup> : il serait idiot et vain de contester, par exemple, que Lazare-Lévy aura *bel et bien* souhaité s'inscrire dans la lignée de son maître en décidant d'inclure à ses programmes de Tokyo les *Variations symphoniques*<sup>1220</sup> et ce concerto « Egyptien<sup>1221</sup> » que César Franck et Camille Saint-Saëns dédièrent à Louis Diémer, ou ne serait-ce que deux pièces de Couperin dont ce dernier fut à la fois l'artisan de la redécouverte, l'éditeur, le propagateur éclairé<sup>1222</sup> : ce n'est évidemment pas un hasard si Edouard Risler, après les avoir beaucoup joués, enregistra Rameau, Daquin et Couperin<sup>1223</sup> comme le feront plus tard Monique Haas<sup>1224</sup> et Solomon<sup>1225</sup>,

---

et orchestre, l'œuvre de Debussy parut suave et simple comme du Mozart. Que Liszt est vulgaire, verbeux ! Sa musique sent d'une lieue ce que son gendre appelait de la musique de juif. Tout le talent de Lazare-Lévy ne fera pas passer cette musique. Le génie de Liszt lui-même n'y eût pas suffi. Monsieur Lévy, vous vous gâtez à jouer de pareilles œuvres. Un peu de Bach ne vous ferait pas de mal, cela vous changerait des *glissandos* de l'autre jour ».

<sup>1219</sup> SCHMITT (Florent), *Le Temps*, samedi 23 avril 1932 : [Châtelet, 9 avril] « Après une intelligente exécution par François Ruhlmann de l'ouverture de *Don Juan* et de la *Symphonie* en mi bémol de Mozart, M. Lazare-Lévy, musicien solide doublé d'un virtuose énergique et de technique à toute épreuve, donna une interprétation exemplaire et qu'on souhaiterait *ne variatur* du *Concerto* en ré mineur de Bach, dans la version Busoni ».

<sup>1220</sup> De manière symbolique, Lazare-Lévy propagea l'œuvre à Paris du vivant de son ancien professeur « après l'avoir reçue de ses mains » (eût dit Waldstein). Relevons notamment, parmi ses exécutions marquantes dans la capitale : Dimanche **26 décembre 1909**, 15 h, salle Gaveau, Concerts-Lamoureux, dir. Camille Chevillard. Dimanche **15 octobre 1916**, 14 h 30, grand amphithéâtre de la Sorbonne, 2<sup>e</sup> Matinée nationale, Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, dir. Henri Büsser (*Le Temps*, 14 octobre : « M. Lazare-Lévy a bien voulu avancer la date à laquelle il devait se faire entendre, M. Louis Diémer ayant eu besoin de remettre au concert du 22 octobre sa collaboration »). Vendredi **16 mars 1928**, 20 h 30, concert radiodiffusé, grand orchestre de Radio-Paris, dir. Jean Noceti. Samedi **6**, dimanche **7 octobre 1934**, 16 h 45, salle Gaveau, Concerts-Lamoureux, dir. Pedro de Freitas-Branco. Dimanche **23 décembre 1934**, 17 h 30, Théâtre Sarah Bernhardt, Concerts-Poulet, dir. Gustave Cloëz. Samedi **12 juin 1937**, 20 h 30, concert radiodiffusé, grand Orchestre de Radio-Paris, dir. Eugène Bigot. Jeudi **19 janvier 1939**, 20 h 30, Orchestre national de la radiodiffusion française, dir. Inghelbrecht. Ce sont également les *Variations symphoniques*, que Franck avaient offertes à Diémer, que Lazare-Lévy (un schumannien par excellence, qui joua le *Concerto* en la mineur plus que tout autre pièce concertante) choisit d'inscrire, en conscience, à l'affiche de sa dernière apparition publique avec orchestre (jeudi **6 mars 1958**, 21 h, Théâtre des Champs-Élysées, Orchestre national de France, dir. Tony Aubin).

<sup>1221</sup> « Avril 1896, Le Caire. A Monsieur Louis Diémer », Paris, A. Durand et fils, D. & F. 5104 (parties orchestrales, octobre 1896), 5135 (transcription pour deux pianos de Louis Diémer, octobre 1896) et 5149 (conducteur, décembre 1896). Dévoilée par Saint-Saëns lors de son grand concert « de jubilé » (Pleyel, 2 juin 1896, Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, dir. Paul Taffanel), l'œuvre fut exclusivement jouée par Diémer entre le 29 novembre 1896 et le printemps 1898 : TELLER RATNER (Sabina), *Camille Saint-Saëns, 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, op. cit., p. 397-402.

<sup>1222</sup> DIEMER (Louis), *Quelques souvenirs de ma carrière* (mis en forme par Henri Etlin), Paris, Imprimerie Grou-Radenez, 1920. BECKER-DEREX (Christiane), « Louis Diémer : un maître du clavier au Conservatoire », dans Anne BONGRAIN, Alain POIRIER, dir., *Le Conservatoire de Paris, deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*, Paris, Buchet-Chastel, 1999, p. 67-80.

<sup>1223</sup> RAMEAU, *Le rappel des oiseaux* et *Le tambourin*, disque Pathé, n° cat. 9529 (mat. 5816) ; DAQUIN, *Le coucou* et COUPERIN, *Le tic-toc-choc, ou Les maillotins*, n° cat. 9529 (5817), Paris, ca. 1917.

<sup>1224</sup> COUPERIN, *Les baricades mystérieuses* et *Le tic-toc-choc, ou Les maillotins*, Decca frrr F 9331, matrices DR 13249-1A et 13250-1A, Londres, 18 février 1949 ; RAMEAU, *Les cyclopes*, Decca AK 1443, matrice AR 10081, Londres, 20 février 1946.

<sup>1225</sup> DAQUIN, *Le coucou*, *His Master's Voice* C. 3509, matrices 2EA 10965-1 (couplé avec... *La boîte à musique* de Séverac), Londres, 2 avril 1946 ; COUPERIN, *Le carillon de cithère*, *His Master's Voice* C. 4119, matrice 2EA 15737-3, Londres, 22 juin 1951. Comme nous l'observions plus haut, Solomon est le premier pianiste qui enregistra les *Variations sur un thème de Haendel*. En fait de filiation spirituelle, de transmission de répertoire de maître à disciple, nous remarquons aussi que le Britannique a gravé trois *Préludes* de Debussy (*Voiles*, *La Cathédrale engloutie*, *La fille aux cheveux de lin*) ainsi que *Prélude, aria et final* de César Franck.

quand bien même serait-il encore possible, pour justifier leur choix, d'invoquer une spécificité nationale en matière de facture, donc de littérature de clavecin, plutôt que d'authentiques marqueurs génétiques. Mais Robert Casadesus aussi, releva le flambeau de Diémer ; Victor Staub révisa Couperin<sup>1226</sup>, les dernières œuvres que Lazare-Lévy radiodiffusa en direct furent *L'entretien des muses* et les *Tricotets* de Rameau !<sup>1227</sup>

De prime abord, on trouvera d'ailleurs curieux qu'il n'ait pas porté le *Tombeau de Couperin* jusqu'aux rives du Pacifique, une œuvre-phare qu'il joua souvent du vivant de Ravel<sup>1228</sup> (son ancien camarade dans la classe d'André Gedalge au Conservatoire<sup>1229</sup>) et dont il

---

<sup>1226</sup> Pour la maison E. Gallet (6, rue Vivienne), 1924.

<sup>1227</sup> Archives de l'INA, cote 411 D 328, 13 juin 1961.

<sup>1228</sup> Citons par exemple : **Londres, 3 novembre 1921**, Wigmore Hall [Erard Grand Piano], 15 h. LISZT, *Après une lecture du Dante*. CHOPIN, *Nocturne en mi majeur*, op. 62 n° 2, *Polonaise en fa dièse mineur*, op. 44, *Etude en la bémol majeur* (de la *Méthode des méthodes*), *Grande valse en la bémol majeur*, op. 42. DEBUSSY, *Estampes*, 1<sup>er</sup> Livre (« Pagodes », « La Soirée dans Grenade », « Jardins sous la pluie »). RAVEL, *Le Tombeau de Couperin*. **Paris, 17 mars 1926**, 21 h, salle Erard. MOZART, *Fantaisie en ut mineur*, K. 475, *Sonate en ut mineur*, K. 457. BRAHMS, *Intermezzi* op. 117 (en mi bémol majeur, si bémol mineur, do dièse mineur), *Intermezzi* op. 119 (si mineur, mi mineur, do majeur). MENDELSSOHN, *Quatre Romances sans paroles*, *Prélude en si bémol majeur*. SEVERAC, « Coin de Cimetière au Printemps ». ALBENIZ, « El Puerto » (*Iberia*, 1<sup>er</sup> cahier). RAVEL, *Le Tombeau de Couperin*. **Varsovie, 7 mars 1937**, Philharmonie, « Concert radiodiffusé depuis le Concours Chopin », 20 h 30. FAURE, *Préludes* n° 1, 4 et 8 op. 103. RAVEL, *Le Tombeau de Couperin*, CHABRIER, *Pièces pittoresques*, LAZARE-LEVY, six *Etudes brèves*.

<sup>1229</sup> Archives nationales, Conservatoire de Paris, Enseignement : Tableaux de classe, examens, registres des élèves AJ<sup>37</sup> 293-295, AJ<sup>37</sup> 311 et AJ<sup>37</sup> 393. RAVEL (Maurice), *L'intégrale : correspondance (1895-1937)*, écrits et entretiens, op. cit., p. 1592, 1604. Le carnet de Maurice Ravel contient les plus anciennes coordonnées personnelles de Lazare-Lévy (« Lazare Lévy. Midi 3 Neuilly / S. Maillot 08-19 »). Discrète et méconnue, l'amitié qui unit les deux hommes fut jalonnée de séjours sur la côte basque, de participations communes aux jurys du Conservatoire (1913), de causes et de manifestations partagées. Le 28 décembre 1926, par exemple, à la salle Poissonnière (7, rue du Faubourg-Poissonnière, aujourd'hui détruite), Ravel, Lazare-Lévy et Louis Aubert, un vieux camarade de la classe de Diémer, participèrent avec les autres « orateurs inscrits » – le grand-rabbin Julien Weill, André Bloch, Maurice de Schloezer, Léon Algazy, Roland-Manuel... – à « une controverse sur le sujet : *Y a-t-il une musique juive ?* » pour l'Union universelle de la jeunesse juive : voir *L'Univers israélite*, 24 décembre 1926, p. 179. Comme Léon Blum, Paul Appell et Paul Langevin, Ravel comptait au nombre des 22 membres originels du Comité français des amis du sionisme, la future association France-Israël, placée sous le haut patronage de Gaston Doumergue, des ministres Louis Barthou, Jules Cambon, Paul Painlevé, Raymond Poincaré, Edouard Herriot et Aristide Briand, dont les statuts étaient parus au *Journal officiel* le 27 février 1926 (p. 2679).

Autre exemple, à Hossegor, le 20 août 1932, Maurice Ravel et Lazare-Lévy prirent part au concert qu'organisaient les *Amitiés internationales et le Foyer de la paix* à la villa Vamireh, auquel s'associèrent notamment les sopranes Fanny Malnory-Marseillac et Lise Granger-Daniels, le violoncelliste Robert Salles, les membres du chœur Lous-Muts dirigé par M. Etchepare. Au milieu des dix numéros prévus (Fauré, Schumann, Debussy, Gluck), Ravel accompagna Fanny Malnory-Marseillac dans ses *Mélodies hébraïques* et Lazare-Lévy joua des *Etudes*, un *Nocturne* et la *Polonaise* « Héroïque » de Chopin : voir le compte-rendu de Gustave Samazeuilh dans *Le Ménestrel* du 9 septembre 1932, p. 369 (nous remercions Manuel Cornejo et Maylis Irigoyen, petite-fille de Fanny Malnory, pour la communication du programme détaillé de cette soirée).

Evoquant longuement le souvenir d'André Gedalge, leur maître commun (« le plus admirable professeur qu'on puisse imaginer »), Lazare-Lévy rappela en 1949, à Georges Bernard, comment Ravel dévoila un jour sa *Shéhérazade* à ses camarades de classe : « Ravel n'a pas eu d'enfance musicale : il a toujours été impeccable, n'est-ce pas ? Je crois qu'il fut l'un des musiciens les plus parfaits de tous les temps » (Archives de la Radio suisse romande, DW 4917, op. cit.). Le 30 décembre 1937 (comme l'indique *L'Echo de Paris* du lendemain), le pianiste suivit le cortège funéraire du compositeur à Levallois-Perret.

donna la première audition en Grèce, en Afrique du Nord<sup>1230</sup>, ainsi que dans plusieurs villes de province<sup>1231</sup>. Le recueil semblait toute indiqué ; son interprète, pleinement légitime pour l'offrir au public japonais (la notion de fidélité scrupuleuse au texte et aux volontés du compositeur étant, si l'on ose dire, *plus centrale encore* dans l'univers ravélien<sup>1232</sup>).

A cette suite de danses et de musique pure née des tranchées, d'une rigueur, d'un ordonnancement caractéristiques, si brillante par endroits (*Toccata*), Lazare-Lévy préféra cependant la délicatesse de toucher, le pouvoir d'imagination, les couleurs, la grâce, l'esprit, l'émouvante poésie visuelle et sonore que requièrent les tableaux et les songes peuplés de jouets du *Coin des enfants* de Claude Debussy, lesquels débutent par une parodie d'exercice de Clementi, bercent un éléphant en peluche au moyen d'une gamme par ton, chantent la sérénade à une poupée, figurent la chute « douce et triste » et le tourbillon des flocons de neige par une série de doubles-croches alternées, en ré mineur, puis s'émeuvent du chant d'un berger, moquent Wagner et l'anglomanie du temps et s'achèvent en *cake-walk* facétieux. Le pianiste, en outre, entretenait un lien insoupçonné avec cette page, puisqu'il était présent lorsque son ami Harold Bauer l'avait fait acclamer pour la première fois, le 18 décembre 1908<sup>1233</sup>. En vérité, Lazare-Lévy avait participé lui-même à ce concert-événement du *Cercle musical*, dont l'activité au cours de cette seule saison peut être à bon droit qualifiée d'historique : il y avait révélé des

---

<sup>1230</sup> Alger, Société des beaux-arts, 22 janvier 1922. Au Théâtre municipal, un an plus tôt (22 janvier 1921), Lazare-Lévy avait fait entendre, là encore pour la première fois en Afrique du Nord, lesdites *Variations symphoniques* de Franck sous la direction d'Ernest Montagné (de l'Association des concerts populaires d'Alger). Toujours à Alger, Lazare-Lévy assura la première audition de la *Sonate* pour violon et piano de Debussy avec Yvonne Astruc (15 janvier 1925). BnF-Mus, Fonds Montpensier, Association française d'expansion et d'échanges artistiques à l'étranger, « France, Virtuoses : Lazare-Lévy, Afrique du nord ». Voir également GALLAND (Raoul de), *Le Monde musical*, « La saison musicale à Alger », septembre 1925, p. 321.

<sup>1231</sup> A Limoges, par exemple : R. d'Etiveaud, « Le 5<sup>e</sup> concert du conservatoire », *La Revue limousine*, 15 avril 1928, p. 1 : « M. Roby s'était assuré, pour la dernière soirée de l'abonnement, le concours de M. Lazare-Lévy qui créa dans notre ville, naguère, l'inoubliable *Tombeau de Couperin*. Nous avons gardé de l'éminent pianiste un souvenir dont les années n'avaient pas atténué l'éclat [...]. Le jeu de Lazare-Lévy se caractérise par sa souplesse, sa délicatesse exquise, la mise en place des moindres détails, et, surtout, par une aptitude particulière à rendre sensibles à l'auditeur des contingences de forme et de coloris telles qu'il faudrait en appeler au vocabulaire des arts plastiques pour les exprimer ».

<sup>1232</sup> En l'espèce, dans l'« édition unique revue et contrôlée par Vlado Perlemuter » des *Œuvres pour piano jouées par Vlado Perlemuter à Ravel* (Tokyo, Ongakunotosha, 2008, vol. 5), Junko Okazaki rapporte certains des arrangements approuvés par Ravel que Lazare-Lévy enseignait : dans l'Ondine du *Gaspard de la nuit*, en particulier, « répartir différemment les traits et jouer toute la mélodie (ms. 53-55) avec la même main pour plus d'égalité ». A Georges Bernand (*op. cit.*, diff. 24 février 1955), Lazare-Lévy dit qu'« Harold Bauer, son dédicataire, jouait cette magnifique page plus lentement qu'on ne la joue généralement, et beaucoup plus dans l'esprit de l'auteur : il ne s'ingéniait pas à faire briller certains traits, à faire jaillir des sortes de cascades sonores. Non, sous ses doigts, *Ondine* devenait une grande mélodie – ce qu'elle est, en réalité, or je crois, pour l'avoir bien connu, que c'est vraiment ce que Ravel voulait ».

<sup>1233</sup> La manifestation s'inscrivait dans le calendrier suivant : 6 novembre, 20 novembre, 4 décembre, 18 décembre 1908, 29 janvier, 12 février, 26 février et 12 mars 1909, les séances ayant lieu les vendredis, de 16 h à 18 h, dans la salle de la Société de photographie (aujourd'hui détruite), au 51, rue de Clichy. Le *Cercle musical* était présidé par Charles Domergue (1878-1931).

extraits d'*Iberia*<sup>1234</sup> (que Blanche Selva n'avait pas encore intégralement créée<sup>1235</sup>), celle-ci allait présenter *Le Chant de la terre* de Séverac, Ricardo Viñes devait rejouer *Gaspard de la nuit* trois semaines après en avoir donné la première audition à la Société nationale, quand Alfred Cortot se chargerait de dévoiler le *Sommeil de Canope* aux côtés de son auteur, Gustave Samazeuilh<sup>1236</sup>. Lazare-Lévy, d'autre part, « avait connu Debussy exécutant », comme le fit remarquer Georges Bernard sur les ondes genevoises :

« [L.L.] Oui, j'ai entendu Debussy... C'était, je crois, vers 1910. Il ne jouait jamais en public, mais il adorait le piano. Il avait accepté de prendre part à un concert organisé par la maison d'édition Durand, c'était dans la vieille salle Erard, et je me rappelle qu'il avait choisi un piano à cordes parallèles : instrument qu'il aimait beaucoup parce qu'il était d'une précision et d'une légèreté merveilleuses – d'ailleurs, je partage tout à fait son admiration pour ces pianos Erard. Il a joué, ce soir-là, certains de ses *Préludes*, notamment : *Le Vent dans la plaine*, *Des Pas sur la neige*, *La Sérénade interrompue*, *Minstrels*... comme *jamais* je ne les ai entendus, même parmi les plus célèbres de nos contemporains réputés pour leurs exécutions de Debussy<sup>1237</sup>. Il avait la même magie sonore, si vous voulez, seulement il y

<sup>1234</sup> ROBERT (Louis), *Le Monde musical*, 30 décembre 1908, p. 369-370 : « Cercle musical, 18 décembre [...]. M. Lazare-Lévy, précédemment applaudi dans du Bach et du Mozart, interpréta avec une recherche méritoire deux fragments de l'*Iberia* de M. Albéniz : *Almería* et *El Albaicín*. Il recueillit un succès franc et mérité. Décidément, nos oreilles ont fait des progrès et c'est sans résistance qu'elles accueillent la juxtaposition de notes qui, il y a encore peu de temps, n'avaient pas l'habitude de résonner ensemble. C'est tant mieux d'ailleurs, car cela nous permet d'éprouver des jouissances rares et neuves. A M. Albéniz revient une bonne part de cet heureux résultat ».

<sup>1235</sup> Dédicataire du deuxième cahier, Blanche Selva crée le 1<sup>er</sup> livre à la salle Pleyel, le 9 mai 1906 (*Evocation, El Puerto, Fête-Dieu à Séville*) ; le 2<sup>e</sup> (*Rondeña, Almería, Triana*), le 11 septembre 1907 à Saint-Jean-de-Luz ; le 3<sup>e</sup> (*El Albaicín, El Polo, Lavapiés*), le 2 janvier 1908 dans le salon de la princesse de Polignac ; le 4<sup>e</sup> (*Málaga, Jerez, Eritaña*), le 9 février 1909 à la Société nationale de musique. Le manuscrit le plus tardif, celui de *Jerez*, est daté de « Nice, janvier 1908 ». Si l'on doit à Selva la mise au point définitive de *Rondeña*, qu'elle révisa après l'avoir jugé injouable (« Bon à graver avec la correction de M<sup>lle</sup> Selva », signe Albéniz), l'unique inspirateur d'*Iberia* fut Joaquim Malats, natif de Barcelone, concurrent de Lazare-Lévy lors du Prix Diémer de 1903, que la tuberculose devant emporter à 40 ans : « *Cher Quinto, Soumis à ton influence directe, [je viens d'achever mon] troisième cahier. Je crois avoir porté ici 'l'espagnolisme' et la difficulté technique à leur sommet, et je m'empresse de confirmer que tu en portes la responsabilité* (Nice, 27 décembre 1906) » ; « *Cette œuvre, cette Iberia de mes péchés, je l'écris essentiellement par toi et pour toi* (Paris, 22 août 1907). GAUSSIN (Frédéric), « Cette *Iberia* de mes péchés... », *Pianiste*, n° 57 (mai 2009), p. 30-31.

<sup>1236</sup> Les œuvres données en première audition furent bien plus nombreuses. Alfred Delilia en dresse la liste dans *Le Figaro*, 24 octobre 1908, p. 7. Voir également *Bulletin français de la Société internationale de musique*, 15 janvier 1909, p. 72 et 15 mars 1909, p. 294. DUCHESNEAU (Michel), *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939, op. cit.*, p. 269.

<sup>1237</sup> DEBUSSY (Claude), *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris, Gallimard, NRF, 2005, p. 1271, 1282, 1401. Achievé le 5 janvier 1910, le premier livre des *Préludes* paraît le 14 avril aux Editions Durand (le contrat a été signé le 9 février). Debussy crée effectivement quatre *Préludes* le 25 mai, à la salle Erard, lors du 4<sup>e</sup> concert de la toute nouvelle Société musicale indépendante [à Arthur Hartmann, 24 mai 1910 : « Mon cher ami, c'est l'exacte vérité... je joue du piano (4 *Préludes*) demain soir chez Erard... »] : *Danseuses de Delphes, Voiles, La Cathédrale engloutie, La Danse de Puck*. Mais Debussy donne également *Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir, Le Vent dans la plaine, Des pas sur la neige* et *Minstrels* en première audition, dans la même salle, le 29 mai 1911, au cours d'une soirée spéciale organisée par Jacques Durand. Il semble, à l'en croire, que Lazare-Lévy fasse plutôt référence à ce second événement : quarante ans après, les deux se mêlent peut-être dans ses souvenirs, pourtant précis. Cela étant, c'est bien Ricardo Viñes qui, quatre mois plus tôt, le 14 janvier 1911, avait révélé *Les Collines d'Anacapri, La Sérénade interrompue* et *La Fille aux cheveux de lin* à la Société nationale (Pleyel). On ignore, en revanche, où et par qui fut créé *Ce qu'a vu le vent d'ouest*.



ajoutait un *mordant*, un côté... Je ne sais trop qui disait de Debussy qu'il y avait en lui un côté *tigre*, que les pianistes contemporains ne possèdent pas...

*Même Giesecking ?*

Même Giesecking. Même Giesecking... Il joue merveilleusement, mais que voulez-vous... Giesecking n'est pas un Latin<sup>1238</sup> ».

Une œuvre, au final, nous paraît attester la volonté particulière, sinon le point d'honneur que l'ambassadeur Lazare-Lévy aura mis à la communiquer, à la transmettre au public japonais.

D'une remarquable élégance formelle, solidement construites, en hommage à leur inspirateur, les *Variations* en mi bémol majeur que Saint-Saëns brode sur un motif extrait du menuet de la *Sonate* op. 31 n° 3 de Beethoven ont été achevées en 1874. Alfred et Marie Jaëll<sup>1239</sup>, leurs dédicataires, en assurent la création à Paris le 28 mars, soit deux mois avant que les éditions Durand n'en publient le manuscrit sous le numéro d'opus 35<sup>1240</sup>, et près d'un an avant que le compositeur ne s'en empare à son tour pour les défendre aux côtés de Louise Massart (1827-1887), puis surtout de Caroline Montigny-Rémaury (1843-1913), une élève de Liszt, proche de Ferdinand Hiller, à laquelle il offrira son célèbre *Wedding-Cake* en 1885. Comme tel est le destin des créations artistiques de ce genre, la partition accède peu à peu à l'autonomie, au point que, le 22 juin 1878, depuis Londres, Saint-Saëns lance cette boutade à Jacques Durand : « Mes variations à deux pianos me semblent être entrées dans les mœurs, ce n'est plus la peine que je les joue !<sup>1241</sup> », preuve d'une satisfaction évidente à les voir lui échapper. En elles-mêmes, de fait, les *Variations* op. 35 illustrent un phénomène captivant *d'appropriations pianistiques et de révélations publiques successives* qu'il est possible d'étudier sur une période de temps longue (un demi-siècle), et que nous sommes fondés à qualifier de « tradition » de jeu, sinon d'interprétation.

---

<sup>1238</sup> Archives de la Radio suisse romande, MP 55 / 145, « Georges Bernard s'entretient avec Lazare-Lévy au cours d'une série de sept émissions », Radio-Genève, 5<sup>e</sup> volet, 9 mars 1955.

<sup>1239</sup> Né à Trieste, dans l'Empire austro-hongrois, en 1832 (il s'éteint en février 1882, un mois après la naissance de Lazare-Lévy), Alfred Jaëll est l'élève d'Ignaz Moscheles à Vienne. Emigré aux Etats-Unis entre 1848 et 1854, musicien à la cour du roi de Hanovre, il épouse l'Alsacienne Marie Trautmann (1846-1925) en 1866. Protégée d'Henri Herz, disciple tardive de Liszt, de César Franck et de Camille Saint-Saëns (qui lui offre en dédicace son *Etude en forme de valse* et le *1<sup>er</sup> Concerto*), elle lègue plusieurs ouvrages consacrés au toucher, à la « sensibilité tactile », à la psychophysiologie, dont *Le toucher : enseignement du piano basé sur la physiologie* (Paris, Costallat, 1899), *L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques* (Paris, Félix Alcan, 1904), *La résonance du toucher et la topographie des pulpes* (Paris, Félix Alcan, 1912).

<sup>1240</sup> Durand, Schœnewerk et Cie, successeurs, 4, place de la Madeleine, planche D. & F. 1727 (« juin 1874 »). Celui-ci est conservé à la Bibliothèque nationale sous la cote Res. Ms. 916 (*in-4°*). Voir TELLER RATNER (Sabina), *op. cit.*, p. 76-78.

<sup>1241</sup> Cité par Sabina Teller Ratner, *op. cit.*, p. 78.

Construit au moyen des relevés que fournit Sabine Teller Ratner et des coupures de presse que nous avons exhumées, le tableau ci-dessous présente la chaîne ininterrompue de maîtres et de virtuoses, parmi les plus notables, qui firent acclamer l'œuvre entre 1874 et 1924 :

Date	Interprètes	Lieu
28 mars 1874	<b>Alfred et Marie Jaëll</b>	Paris, 20 <sup>e</sup> Concert national
26 janvier 1875	<b>Saint-Saëns</b> , Louise Massart	Paris, Société de musique de chambre
31 janvier 1875 2 avril 1876	Alfred et Marie Jaëll	Paris, Théâtre du Châtelet
4 avril 1875	Alfred et Marie Jaëll	Lyon
8 avril 1876	<b>Saint-Saëns</b> , Caroline Montigny-Rémaury	Paris, salle Pleyel
17 mai 1876	<b>Saint-Saëns</b> , Caroline Montigny-Rémaury	Paris, Théâtre du Châtelet
4 juillet 1876	Saint-Saëns, Marie Jaëll	Londres, 8 <sup>e</sup> matinée de l'Union musicale
15 mai 1877	<b>Franz Liszt</b> , Ingeborg Bronsart von Schellendorf <sup>1242</sup>	Hanovre, <i>Allgemeiner Deutscher Musikverein</i>
10 mars 1878	<b>Saint-Saëns</b> , Caroline Montigny-Rémaury	Paris, Théâtre du Châtelet
3 octobre 1878	Alfred et Marie Jaëll	Paris, salle des fêtes du Trocadéro
28 décembre 1879	<b>Saint-Saëns</b> , Caroline Montigny-Rémaury	Paris, Concerts populaires
30 décembre 1881	<b>Saint-Saëns</b> , Caroline Montigny-Rémaury	Paris, La Trompette
18 mars 1883	<b>Théodore Ritter</b> , <b>Louis Diémer</b>	Paris, Théâtre du Châtelet
23 mars 1883	Caroline Montigny-Rémaury ( <i>prima</i> ), <b>Louis Diémer</b> ( <i>seconda</i> )	Paris, Théâtre du Châtelet
17 avril 1883	<b>Louis Diémer</b> ( <i>prima</i> ), Caroline Montigny-Rémaury	Paris, La Trompette
5 février 1893	<b>Louis Diémer</b> , Edouard Risler	Paris, Concerts-Colonne
29 janvier 1898 26 février 1898	Isidore Philipp, Ferdinand Motte-Lacroix	Paris, La Trompette
24 mars 1898	<b>Louis Diémer</b> , Joseph Thibaud	Paris, Concerts-Colonne, Nouveau Théâtre
24 juin 1898	Saint-Saëns, Clotilde Kleeberg	Londres
27 novembre 1898	<b>Louis Diémer</b> , Alfred Cortot	Paris, Théâtre du Châtelet (Fêtes du jubilé de l'Association artistique des Concerts-Colonne)
7 avril 1899	Harold Bauer, Camille Chevillard	Paris, La Trompette
18 juin, 2 juillet 1899	Saint-Saëns, Arthur Napoleão	Rio de Janeiro, Theatro San Pedro de Alcantara
18 novembre 1899	Saint-Saëns, princesse Hélène Bibesco	Paris, salle Pleyel
3 mai 1900	<b>Louis Diémer</b> , Lazare-Lévy	Paris, salle Pleyel
11 décembre 1900	<b>Saint-Saëns</b> , <b>Louis Diémer</b>	Lyon
12 décembre 1901	Lazare-Lévy, Alfredo Casella	Paris, Concerts-Colonne, Nouveau Théâtre
22 décembre 1901	Lazare-Lévy, Alfredo Casella	Angers, Société des concerts populaires, salle du cirque-théâtre <sup>1243</sup>

<sup>1242</sup> Ingeborg Starck (Saint-Pétersbourg, 24 août 1840 - Munich, 17 juin 1913), élève d'Adolf Henselt, puis de Franz Liszt qu'elle rencontre par l'entremise de son époux Hans Bronsart von Schellendorff, dédicataire et premier interprète du *Concerto* en la majeur (Weimar, 7 janvier 1857, dir. Liszt).

<sup>1243</sup> *Angers-Artistes*, n° 11, 21 décembre 1901, p. 163.

13 juin 1907	<b>Louis Diémer</b> , Edouard Risler	Paris, salle Erard
9 novembre 1907	Saint-Saëns, Joaquim Malats	Madrid, Teatro de Novedades
26 janvier 1911	<b>Saint-Saëns, Vicente Llorca</b>	Alger
13 février 1912	Lazare-Lévy, Marcel Dupré	Rouen, hôtel de France <sup>1244</sup>
10 octobre 1915	Saint-Saëns, Alfred Cortot	Paris, amphithéâtre de la Sorbonne (Matinées nationales)
20 janvier 1920	<b>Saint-Saëns, Vicente Llorca</b>	Alger, Société des beaux-arts
9 février 1920	Saint-Saëns, Gaston Régis	Oran, Théâtre municipal
11 mars 1921	<b>Saint-Saëns, Vicente Llorca</b>	Alger, salle de l'Athénée <sup>1245</sup>
6 avril 1921	Saint-Saëns, Gaston Régis	Tunis, Théâtre municipal
11 avril 1924	<b>Lazare-Lévy, Vicente Llorca</b>	Alger, Société des beaux-arts

S'il y aurait matière à commenter abondamment cette série de lieux, de dates, de noms propres et de combinaisons éloquentes, l'enseignement fondamental que nous déduisons de cette masse d'informations est que les *Variations* sur un thème de Beethoven se seront diffusées à l'intérieur ou par la voie de trois cercles, en France aussi bien qu'à l'étranger : le « monde » de Camille Saint-Saëns, celui de Franz Liszt et celui de Louis Diémer, qui d'ailleurs se recourent au plan socio-historique<sup>1246</sup>.

A cet égard, il est saisissant de retracer la façon dont Diémer, qui n'enseigne pas encore au Conservatoire en 1883, s'associe d'abord avec son aîné, son compatriote Théodore Ritter (1840-1886), un disciple de Liszt, futur professeur d'Isidore Philipp, puis se lie avec la partenaire exclusive de Saint-Saëns, Caroline Montigny-Rémaury, son interprète la mieux autorisée<sup>1247</sup>, avant qu'il ne passe du piano *secundo* au piano *primo* et ne relaie l'œuvre à son tour (moment de bascule capital<sup>1248</sup>) en compagnie de ses propres élèves : Edouard Risler,

<sup>1244</sup> *Le Monde musical*, 29 février 1912, p. 64 : « Rouen [Paul-Bocquel], par Henri Hié. [...] Les *Variations* de Saint-Saëns sur un thème de Beethoven ont été jouées avec une perfection rare par MM. Lazare-Lévy et Marcel Dupré ».

<sup>1245</sup> *L'Echo d'Alger*, 11 mars 1921, p. 2.

<sup>1246</sup> Les fructueux liens croisés, personnels et musicaux, d'art et d'amitié, ayant uni Saint-Saëns à Diémer, Liszt à Saint-Saëns et Diémer à Liszt mériteraient d'être clairement exposés. Rappelons seulement que Saint-Saëns et Diémer jouent à deux pianos, pour Liszt, lors de l'ultime séjour du maître à Paris : voir *Le Temps* et *Le Ménestrel* des 25 et du 28 mars 1886, LISZT (Franz), *Lettres à Cosima et à Daniela*, présentées par Klara Hamburger, Sprimont, Mardaga, 1996, p. 216-218, et *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff (1871-1886) in the Mildred Bliss Collection at Dumbarton Oaks*, traduites par William R. Tyler, Dumbarton Oaks Research Library, Washington (D. C.), 1979, p. 300-301. Honorant une promesse que Liszt aurait aimé tenir, Saint-Saëns réalisa une transcription pour deux pianos de la *Sonate* en si mineur (novembre 1914), qu'il destina à Diémer, créa (3 décembre 1914) et ne pratiqua qu'avec lui. Le manuscrit ne fut publié qu'en 2004, chez Durand, sous la direction de Sabina Teller Ratner. Cf. GAUSSIN (Frédéric), « Liszt, Saint-Saëns, Diémer », dans *Franz Liszt : Two Sonatas for Two Pianos : b-minor Sonata, Dante Sonata*, premier enregistrement mondial par Arthur Ancelle et Ludmila Berlinskaya, Moscou, Melodiya, Mel CD 10 02463, 2016. Sur les exigences interprétatives que Diémer reçut de Liszt, voir le témoignage de son élève Henriette Faure, qui fut également l'une des rares élèves de Ravel : GAUSSIN (Frédéric), « Ma charmante et parfaite interprète » : Henriette Faure (1904-1985), pianiste », *Cahiers Maurice-Ravel*, n° 19 (2017-2018), Paris, Fondation Maurice-Ravel, Séguier, p. 37-57.

<sup>1247</sup> Dans *La vie et l'œuvre de Saint-Saëns* (Paris, éditions Dandelot, 1936, p. 136), l'agent de concerts Arthur Dandelot affirme que Saint-Saëns et Isidore Philipp ont joué les *Variations* à la salle Erard en 1875. Nous n'avons pas trouvé trace d'une telle exécution (privée ?).

<sup>1248</sup> Moment permis par *La Trompette* (salle des horticulteurs, 84, rue de Grenelle), cette société de concerts du polytechnicien Emile Lemoine (1840-1912) dont Saint-Saëns était familier depuis 1875, pour laquelle il avait écrit

Premier prix en 1889, Joseph Thibaud (Premier prix en 1892), Alfred Cortot (1896), Lazare-Lévy (1898)<sup>1249</sup>. Nous ne craignons pas d'insister, quitte à nous répéter, sur la stratégie de transmission consciente dont témoigne ce rôle pivot, ce rôle moteur, constatée sur un intervalle resserré (1883-1900)<sup>1250</sup>. Diémer, alors, n'a plus qu'à jouer les *Variations* en province, à Lyon, avec le compositeur en personne auquel revient la *parte prima*. L'objectif est atteint, en somme, lorsque ses jeunes disciples, ses continuateurs à venir, Lazare-Lévy, 19 ans, Alfredo Casella, 18 ans, s'affranchissant de sa figure tutélaire, s'emparent eux-mêmes de la partition pour la révéler aux concerts que parraine Edouard Colonne au Nouveau-Théâtre de la rue Blanche (1901) ; ou lorsque Camille Saint-Saëns, sautant une génération, adoube l'un d'eux en pleine guerre – Alfred Cortot, qui en 1915 n'est certes plus un « ancien élève » de Diémer, mais un maître à part entière, l'ordonnateur des Matinées nationales, le responsable du Théâtre aux armées qu'Albert Dalimier, le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-arts, s'apprête à nommer à la tête d'un service de propagande artistique qui connaîtra le destin que l'on sait<sup>1251</sup>.

Notre tableau montre aussi comment Saint-Saëns se soucia lui-même de créer ses *Variations* au Brésil, en Espagne (avec Joaquim Malats, collaboration des plus intéressantes), et surtout en Afrique du Nord, chaque fois aux côtés d'un virtuose ou d'un professeur au

---

le *Septuor* (1880). Saint-Saëns, Louis Diémer et leur troupe créèrent le *Carnaval des animaux* le mardi gras de 1886 chez le violoncelliste Charles Lebouc, puis redonnèrent cette « fantaisie zoologique » chez Lemoine à la mi-carême, le 25 mars. *La Trompette* en préserva longtemps le secret, puisque le compositeur ne voulait se résoudre à divulguer son manuscrit : catalogue ALDE, « Lettres et manuscrits autographes », vente aux enchères publiques du jeudi 8 juin 2017, lot n° 233, lettre de Saint-Saëns à Emile Lemoine, Las Palmas, 16 avril 1899 : « J'ai terminé mon *Quatuor*. J'espère qu'on ne l'entendra pas de sitôt ; ces sortes de choses ne sont bonnes à entendre que lorsque les exécutants les ont assez piochées pour les savoir par cœur. Pour faire comprendre une œuvre aux autres, il faut d'abord la comprendre soi-même. Je ne laisse pas publier le *Carnaval* parce qu'il est d'une exécution difficile. S'il était public, n'importe qui pourrait le jouer n'importe comment, et il tomberait du comique dans le ridicule ». C'est là, nous semble-t-il, une juste définition des notions de « tradition » et de transmission des volontés d'interprétation.

<sup>1249</sup> Jeudi 3 mai 1900, 21 h, salle Pleyel, 22, rue Rochecouart, Lazare-Lévy, piano, Premier récital, avec le concours de Louis Diémer et Stanley Moses, violon. (1) BEETHOVEN, *Sonate* n° 31 en la bémol majeur, op. 110. (2) SCHUBERT, *Impromptu* en la bémol majeur, op. 142 n° 2. (3) CHOPIN, *Scherzo* n° 4 en mi majeur, op. 54 ; *Etude* en la bémol majeur, op. 25 n° 1 ; *Polonaise* n° 6 « Héroïque » en la bémol majeur, op. 53. (4) Ernest GUIRAUD (1837-1892), *Caprice* pour violon. (5) DIEMER, *Menuet* (« A son élève Lazare-Lévy »). CHABRIER, « Scherzo-valse » (des *Pièces Pittoresques* n° 10) ; LISZT, *Légende de St François de Paule marchant sur les flots*. (6) FRANCK, *Psyché*, transcrit pour deux pianos par Paul Braud. SAINT-SAËNS, *Variations* op. 35.

<sup>1250</sup> S'agissant de Diémer, le catalogue thématique de Sabine Teller Ratner s'avère riche d'exemples similaires. Il ne fait aucun doute que celui-ci, avec une intelligence supérieure de son devoir et une application constante, sut s'employer à populariser seul, puis à transmettre à ses élèves, avant que de les leur abandonner totalement, des œuvres telles que les *Variations*, le *Caprice-arabe*, le *5<sup>e</sup> Concerto* et la *Rhapsodie d'Auvergne* (qu'il reçut également en dédicace) ou le *Carnaval des animaux*, pour ne citer que celles-ci. A notre connaissance, aucun grand pianiste n'agit systématiquement de la sorte, avec un dévouement comparable et au profit de la musique seule, pas même Isidore Philipp dans le cas des concertos. Nous écrivons « au profit de la musique seule », puisque Diémer ne touchait pas d'argent sur la scène : à la demande de sa belle-famille (qui n'était prête à consentir à son mariage qu'à la condition qu'il ne gagnât pas sa vie comme un saltimbanque), le virtuose avait effectivement renoncé à tout cachet à l'orée de sa fabuleuse carrière. Il y aurait là matière à développements.

<sup>1251</sup> ANSELMINI (François), « Alfred Cortot et la mobilisation des musiciens français pendant la Première Guerre mondiale », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 118 (2013 / 2), p. 147-157.

Conservatoire local : à Alger d'abord, où il avait coutume de passer l'hiver<sup>1252</sup>, à Oran, puis à Tunis. Lazare-Lévy était proche de Saint-Saëns. Au journaliste venu l'interroger, en octobre 1935, pendant les commémorations du centenaire de la naissance du compositeur, il livra ces bribes de souvenirs :

« Je l'ai beaucoup vu. Diémer m'avait présenté à lui au Conservatoire, alors que je n'avais que treize ans [1895]. Plus tard, [à l'issue] du premier concours qu'avait institué mon maître [1903], il m'adressa après l'épreuve une lettre qui, non seulement me consola de n'avoir pas obtenu le prix, mais fut pour moi un merveilleux encouragement<sup>1253</sup>. Il m'écrivait : «A un mécanisme parfait, vous joignez la compréhension la plus intime de la musique et c'est tout de ce qu'il y a de plus rare. Il est impossible de mieux jouer Chopin, je crois. Quant à l'*Etude en forme de valse*, j'en suis sûr... en étant l'auteur<sup>1254</sup>».

Il assista à mon premier concert à Alger, en 1921. Sa présence au premier rang me touchait et m'honorait, mais n'était pas sans me donner un certain trac (qui fort heureusement ne diminua pas mes moyens). La noblesse, la dignité de son jeu n'avaient d'égales que l'idéale perfection de sa technique. Il donnait, comme sa musique, la sensation d'un équilibre parfait<sup>1255</sup> ».

---

<sup>1252</sup> Entre 1873 et décembre 1921, Camille Saint-Saëns séjourna 18 fois en Algérie. GALLAND (Raoul de), BARBES (Léo-Louis) « Camille Saint-Saëns algérien », dans *Documents algériens* [Service d'information du cabinet du Gouverneur général de l'Algérie], Série culturelle, n° 42, 20 décembre 1949.

<sup>1253</sup> PHILIPP (Isidore), « Saint-Saëns », *France-Amérique*, 15 décembre 1946, p. 5 : « Le jury était composé de Théodore Dubois, président, et de Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Emile Paladilhe, Ignace Paderewski, Moritz Rosenthal, Albert Lavignac, André Wormser, Arthur de Greef, Raoul Pugno et moi. [...] A la délibération, Saint-Saëns demanda que le prix fût donné à un élève de Diémer qui venait de jouer très brillamment sa très difficile *Etude en forme de valse*. Nous étions tous consternés, car nous avions fait choix, pour ce prix, d'un remarquable pianiste espagnol, élève de Charles de Bériot, Joaquim Malats. 'Vous jugez tous comme moi, Messieurs, n'est-ce pas, dit Saint-Saëns, que le prix doit être donné à Lazare-Lévy' (plus tard, professeur au Conservatoire)... Très gênés, nous pensions que Paderewski, diplomate aimable, pourrait seul nous aider d'éviter une colère de Saint-Saëns... 'Mon cher maître', lui dit-il, 'nous sommes, en effet, unanimes dans notre choix. Mais, excusez-nous, le vainqueur est Malats'. Saint-Saëns, furieux, se leva sans dire un mot et quitta la loge. Je le connaissais si bien que j'avais senti, dès son entrée, qu'il était dans un mauvais jour. Je connaissais ses colères violentes et heureusement courtes. De suite, il adressa une lettre au concurrent qu'il avait choisi, désavouant le jugement du jury ».

<sup>1254</sup> MANGEOT (Auguste), « Le Concours Louis-Diémer », *Le Monde musical*, 30 mai 1903 : « Deux concurrents méritaient d'être mentionnés à côté de Malats. Ce sont Lazare Lévy et Fernand Lemaire. Le jury s'est contenté d'accorder une mention au premier d'entre eux. M. Lévy était loin d'être un inconnu pour nous. Nous l'avons entendu chaque année depuis sa sortie du Conservatoire et il a toujours attiré notre attention. Les facilités inouïes dont il dispose, l'aisance avec laquelle il s'assimile et réalise les modèles qu'il se choisit, la confiance qu'il possède en lui-même, le travail auquel il s'est livré, tout le déterminait à escompter un succès. [...] M. Lévy a néanmoins déjà recueilli les bienfaits du Prix Diémer en accomplissant depuis qu'il s'y prépare des progrès *invraisemblables*.

Son interprétation de l'*Appassionata* fut de tout premier ordre, tant par la clarté technique que par le caractère qu'il lui donna. L'influence de Liszt transparait dans la façon dont il détaille l'andante, le style est énergique et d'une juste expression. Les *Etudes symphoniques* n'ont pas encore, avec M. Lévy, le grand relief ni le puissant intérêt que leur donna M. Malats, mais l'exécution est d'une très belle ordonnance et d'un pianiste de très haut savoir. La *Fantaisie* op. 49 de Chopin nous a semblé quelque peu solennelle, manquant de naturel, la *Mazurka* n° 4 fut surtout jolie ; le 3<sup>e</sup> *Prélude* charmant. Quant à l'*Etude en forme de valse* de Saint-Saëns, elle fut rendue avec tant d'élégance, de brio, de verve et d'entrain, qu'elle valut au jeune concurrent le suffrage de l'auteur pour le Prix. Le public fut lui-même si émerveillé de cette exécution qu'il en profita pour faire une manifestation en l'honneur de Saint-Saëns, qui siégeait dans la loge du jury ». Voir également *Le Ménestrel*, 17 mai 1903, p. 158, 24 mai 1903, p. 166.

<sup>1255</sup> *Le Monde musical*, octobre 1935, p. 289.

*Avez-vous connu Saint-Saëns comme pianiste ?*, demandait Georges Bernand à Lazare-Lévy, un an avant qu'il ne se rende au Japon :

« Ah oui : très bien. Il jouait merveilleusement ! Ce n'était pas... fracassant, ça n'était pas d'une sensibilité exagérée, mais tout vrai musicien était touché par la précision de son jeu, par sa profonde musicalité. Cet homme savait ce qu'était une basse, au piano. Il jouait simplement, avec des doigts prodigieusement rapides, trop rapides à son gré. Lorsqu'il se trouvait au milieu d'un orchestre, [rire], il disait de sa voix nasillarde [*l'imitant, roulant les "r"*] : "Mmm, retenez-moi, retenez-moi, je vais trop vite !" – toujours. Et, en effet, il jouait trop vite... Quand on jouait pour lui, il trouvait, chaque fois, qu'on pressait le mouvement, mais lui-même jouait *encore* plus vite !

*C'était tout de même...*

Oh !, c'était un admirable musicien, et qu'aujourd'hui on ne considère plus assez, à mon avis. J'estime que Saint-Saëns est un grand maître, un grand classique, qui a réussi, en somme, presque dans tous les genres : théâtre, oratorio, symphonie, poème symphonique... Je crois qu'il est le seul à avoir réussi à la fois ses concertos pour piano, pour violon, pour violoncelle. C'était de plus un improvisateur merveilleux, un organiste admirable, et un esprit prodigieusement ouvert à toute chose<sup>1256</sup> ».

Entre 1921 et 1937, en marge de l'activité – légèrement postérieure – qu'il déploya en Europe centrale au profit de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques (1923-1939), Lazare-Lévy se produisit au Maghreb à 35 reprises, dont 26 fois dans le seul département français d'Algérie en l'espace de neuf tournées<sup>1257</sup>. Saint-Saëns, en effet, lui fit l'honneur d'assister à ses premiers concerts à Alger :

Hôtel de l'Oasis,  
Restaurant *London House*, Alger

2 février 1921

« Mon cher Philippe,  
[...] Lazare-Lévy est venu, appelé par les Concerts populaires<sup>1258</sup>. Il a joué les *Variations symphoniques* de César, qui ne sont pas des variations, et puis il a donné

---

<sup>1256</sup> Archives de la Radio suisse romande, Lausanne, DW 4917, *Fonoteca Nazionale Svizzera*, Lugano, DAT 1730 : « Lazare-Lévy s'entretient avec Georges Bernand », Radio-Genève, enregistré le 1<sup>er</sup> octobre 1949.

<sup>1257</sup> Lazare-Lévy joue à Alger en 1921, 1922, 1924, 1925, 1927, 1929, 1930, 1931, 1932, 1937. Son absence en 1923 s'explique par « la grippe dont il fut victime en janvier » (*L'Echo d'Alger*, 7 février, p. 2). S'y ajoutent trois concerts à Tunis (28 mars et 11 décembre 1927, 26 mars 1929) et cinq au Maroc : Fez, 17 mars 1931 ; Casablanca, 19 mars 1931 ; Rabat, 20 mars 1931 ; Casablanca, 23 mars 1931 ; Rabat, ? mars 1932. Nous nous appuyons ici sur le dépouillement complet (1910-1940) des titres suivants : *L'Echo d'Alger*, *La Dépêche algérienne*, *L'Afrique du Nord illustrée* : *Journal hebdomadaire d'actualités nord-africaines*, *Annales africaines* : *Revue hebdomadaire de l'Afrique du Nord*, *Dépêche tunisienne*, *Petit matin* [Tunis], *Tunis socialiste*, *La Revue musicale du Maroc*, *L'Echo du Maroc*, *La Vigie marocaine*.

<sup>1258</sup> *L'Echo d'Alger*, 22 janvier 1921, p. 2 : « Nous rappelons le programme du festival de musique française que donne aujourd'hui samedi, au Théâtre municipal, à 14 h 30, l'Association des concerts populaires, pour son concert de

deux concerts<sup>1259</sup> où il a été éblouissant<sup>1260</sup>. Sa virtuosité est prodigieuse. Mille amitiés à tous deux<sup>1261</sup> ».

Depuis l'autre rive de la Grande mer, le correspondant du *Monde musical* câbla ce rapport à Paris :

« Janvier s'achève sur une réorganisation de notre vaillante association des Concerts populaires, dirigée maintenant par M. Ernest Montagné<sup>1262</sup>, et qui a inauguré sa série d'après-guerre par un *Festival de musique française* (Bizet, Berlioz, Saint-Saëns, Franck, d'Indy, Chabrier) qui fit salle comble au Municipal, valant des rappels à M. Montagné pour sa belle direction de la *Fantastique*, une ovation à M. Saint-Saëns après sa *Jeunesse d'Hercule*, et plusieurs *bis* enthousiastes au grand pianiste Lazare-Lévy, qu'on entendait pour la première fois en Algérie et qui, malgré le détestable piano qu'on lui avait imposé, donna des *Variations symphoniques* de César Franck une interprétation admirable. Deux récitals n'épuisèrent pas

---

rentrée, avec le concours de M. Lazare-Lévy, pianiste, professeur suppléant au Conservatoire de Paris [et de] soixante exécutants, dirigés par M. E. Montagné [...] : ouverture de *Patrie* (BIZET), *Symphonie fantastique* (BERLIOZ), *La Jeunesse d'Hercule*, poème symphonique (C. SAINT-SAËNS), *Variations symphoniques* pour piano et orchestre (César FRANCK) par M. Lazare-Lévy, *La Forêt enchantée*, légende-symphonie (Vincent D'INDY), Fête Polonaise du *Roi malgré lui* (CHABRIER). La répétition générale de ce beau programme, hier matin, a été l'objet d'une double et légitime ovation, la première à l'illustre maître Camille Saint-Saëns, qui a bien voulu présider lui-même à la préparation de son admirable poème symphonique et a promis d'assister au concert d'aujourd'hui, la seconde à l'adresse du grand pianiste qu'est M. Lazare-Lévy, dont le très beau talent souleva à Alger le même enthousiasme que dans toutes les capitales où il s'est fait entendre au cours d'une carrière aujourd'hui consacrée ».

<sup>1259</sup> *L'Echo d'Alger*, 23 janvier 1921, p. 2 : « Après le grand succès qui a salué, hier, aux Concerts populaires, l'admirable interprétation des *Variations symphoniques* de César Franck par le grand pianiste Lazare-Lévy, nombre d'amateurs enthousiastes exprimaient le désir d'entendre plus à loisir cet artiste dans le répertoire de la musique de piano. Devançant ce vœu unanime, la Société des beaux-arts avait déjà préparé dans sa salle, pour ses sociétaires et pour le grand public, deux récitals, fixés à jeudi et vendredi prochains, 27 et 28 [janvier] à 16 heures 30. Avec pour interprète M. Lazare-Lévy, héritier direct du grand Diémer, ceux-ci marqueront une date dans les annales de la musique algérienne. Nous donnerons incessamment ces programmes, qui vont de Mozart à Debussy, en passant par Chopin, Schumann, Beethoven et Liszt ».

<sup>1260</sup> Les affiches sont reproduites dans *L'Echo d'Alger*, 5, 14, 20, 22, 23, 25, 27, 28, 31 janvier, 2 février 1921. *Annales africaines*, 31 janvier 1921. **27 janvier 1921** : SCHUMANN, *Fantaisie*, op. 17. CHOPIN, *Ballade* n° 2 en fa majeur, op. 38, *Nocturne* en do mineur, op. 48 n° 1, *Scherzo* n° 3 en do dièse mineur, op. 39, *Mazurkas* en fa mineur et en la mineur, *Grande Valse brillante* n° 5 en la bémol majeur, op. 42, *Polonaise* « Héroïque », op. 53. DEBUSSY, *Estampes* (« Pagodes », « La Soirée dans Grenade », « Jardins sous la pluie »), *L'Isle joyeuse*. LAZARE-LEVY, *Préludes* en si bémol, la, do majeur, *Etude* en fa dièse majeur ; **28 janvier 1921** : MOZART, *Fantaisie* en do mineur, K. 475, *Sonate* en la majeur, K. 331. BEETHOVEN, *Sonate* en ré mineur, « La Tempête », op. 31 n° 2. BERLIOZ-TAUSIG, « Chœur des gnomes » et « Ballet des sylphes » de la *Damnation de Faust*. SCHUBERT-TAUSIG, *Marche militaire*. LISZT, *Après une lecture du Dante*. Pour autant que nos relevés soient exhaustifs, Lazare-Lévy, *a priori*, n'a jamais joué cette dernière pièce, grandiose et monumentale, en concert à Paris. Il l'a manifestement destinée à Saint-Saëns, en hommage à Liszt.

<sup>1261</sup> BnF-Mus, Nla 254, bob 30183, lettre n° 186, Camille Saint-Saëns à Philippe Bellenot, 5, rue Garancière, Paris. Maître de chapelle de l'église Saint-Sulpice, Bellenot (1860-1928) était l'époux d'Amélie Puech (élève, comme Diémer, d'Antoine Marmontel, enseignante à l'école Niedermeyer). Nommé Camille, leur fils était le filleul de Saint-Saëns.

<sup>1262</sup> Toulousain de naissance, laryngologue, Montagné étudia la musique auprès d'Aymé Kunc et de Paul Vidal. Renonçant à exercer la médecine, il dirigea pendant quatorze ans le Cercle philharmonique et l'Opéra de Bordeaux où il donna la première audition, dans cette ville, de la *Walkyrie*, le 10 janvier 1905. RUIZ (Alain), dir., *Présence de l'Allemagne à Bordeaux, du siècle de Montaigne à la veille de la Seconde Guerre mondiale*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p. 352.

son succès et, sous les ovations répétées d'un public hors de lui, ce maître admirable dut promettre de nous revenir bientôt<sup>1263</sup> ».

Sans doute, le prestigieux appui de Saint-Saëns, l'accueil enthousiaste qui lui fut réservé<sup>1264</sup> encouragèrent Lazare-Lévy à rejouer la saison suivante à Alger, d'autant que dans l'intervalle, le 16 décembre 1921, le maître s'y était paisiblement éteint à l'âge de 86 ans<sup>1265</sup>. Un raisonnement de nature socio-économique, étroit et convenu, conduirait à penser que le pianiste français qui est alors en « phase d'ancrage », qui assure au Conservatoire national l'intérim de la classe supérieure d'Alfred Cortot (en congé pour trois ans), mais ne lui a pas encore officiellement succédé en tant que professeur titulaire<sup>1266</sup>, cherche à consolider sa position, à tirer profit d'un potentiel, à nouer une relation de confiance avec un public nouveau, une communauté de mélomanes, d'amateurs, de critiques. « Le port d'Alger terminé, nous avons un second Toulon devant Gibraltar, nous avançons dans la domination de la Méditerranée !<sup>1267</sup> », lançait un Balzac conquérant à Madame Hańska, huit décennies plus tôt. En 1921, l'ancien comptoir phénicien concentre 195 655 habitants, dont 75 % d'Européens<sup>1268</sup>,

---

<sup>1263</sup> *Le Monde musical*, 15 et 28 février 1921, p. 61 : « Alger. Camille Saint-Saëns. Les Concerts populaires. Lazare-Lévy ».

<sup>1264</sup> MERCIER (G. S.), « Récitals Lazare-Lévy », *L'Echo d'Alger*, 31 janvier 1921, p. 21 : « C'est à la Société des beaux-arts que nous devons la grande satisfaction d'avoir entendu un pianiste tel que M. Lazare-Lévy, c'est donc à elle que nous adresserons, dès l'abord, nos remerciements. Des manifestations d'art de ce genre sont assez rares à Alger [...]. J'ai déjà dit [...] toute mon admiration pour le grand, le très grand talent du pianiste Lazare-Lévy. Ses deux récitals ont été une révélation plus complète, plus profonde de ses merveilleuses qualités : exquise délicatesse du toucher, jeu sensible à l'extrême, virtuose éblouissante au service d'une rare intelligence des textes. M. Lazare-Lévy interpréta avec une même indéfectible perfection, du Schumann [...]. Evidemment, pour exprimer avec un égal bonheur des génies si différents, quelquefois si opposés, il faut une diversité, une souplesse de talent peu communes. M. Lazare-Lévy les possède au suprême degré. L'indiscutable est dans l'extrême satisfaction que chacun éprouve à l'écouter, quoi qu'il joue. C'est, je le répète, une précieuse occasion de nous créer de pures et profondes jouissances d'art ».

<sup>1265</sup> *L'Echo d'Alger*, « Les funérailles du Maître Camille Saint-Saëns à Alger », 19 décembre 1921.

<sup>1266</sup> Archives nationales, A. N. F<sup>21</sup> 5170 : par arrêté du ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts en date du 2 novembre 1922, « vu l'arrêté du 24 septembre 1920 accordant un congé de trois ans sans traitement à M. Alfred Cortot, professeur au Conservatoire national de musique et de déclamation », M. Lazare-Lévy est « chargé de l'intérim en remplacement de M. de Cortot du 24 septembre 1920 au 30 septembre 1923 ». Il est définitivement confirmé au titre de successeur par l'arrêté du 16 octobre 1923 (*Journal officiel de la République française*, 21 octobre 1923, p. 10086). Arch. LL : « Midland Hotel, Manchester, 18 octobre 1923, *Cher Lazare, Un mot reçu de ma femme à l'instant confirme mes espérances à ton sujet. Bravo ! Je t'embrasse de tout mon cœur et suis heureux pour toi comme pour moi. Ton Alfred* ». Lazare-Lévy conserva cette lettre avec lui sous l'Occupation, ce qui explique sa préservation.

<sup>1267</sup> BALZAC (Honoré de), *Lettres à Madame Hańska*, tome 2 (1845-1850), Paris, Robert Laffont, 1990, 23 novembre 1846 : « Tout est fort, tout est réel en ce moment-ci. Le port d'Alger terminé, nous avons un second Toulon devant Gibraltar ; nous avançons dans la domination de la Méditerranée. S'il [Louis-Philippe] empaume Mehemet Ali comme il a fait du *bey* de Tunis, la Méditerranée est toute entière à la France en cas de guerre. C'est une grande conquête, faite moralement, sans avoir tiré un coup de canon. Nous venons, d'ailleurs, de faire un pas de géant en Algérie par le déplacement des centres d'action militaires, c'est la conquête consolidée et la révolte rendue impossible ! ».

<sup>1268</sup> STATISTIQUE GENERALE DE LA FRANCE, *Résultats statistiques du recensement général de la population effectué le 6 mars 1921*, Paris, Imprimerie Nationale, 1923-1927, vol. I-III. AUGUSTIN (Bernard), « Le recensement de 1921 dans l'Afrique du Nord », dans *Annales de géographie*, n° 169, tome 31 (1922), p. 52-58 : « Algérie coloniale = superficie, 2 381 741 km<sup>2</sup>, 5 802 444 habitants, dont indigènes, 4 971 42 ; Européens, 831 040. Alger = 195 655 habitants, dont 147 986 Européens (23 258 de plus qu'en 1911), 57 669 indigènes ; Oran = 138 212 habitants, dont 118 153 Européens ; Constantine = 73 116 habitants, dont 36 333 européens ».



des infrastructures, des institutions coloniales, un grand théâtre inauguré en 1853, une société de concerts, un conservatoire de musique – certes, cependant les tournées que mène Lazare-Lévy en Afrique du nord visent à autre chose qu’à la vulgaire et coûteuse édification d’une simple réputation individuelle : à l’évidence, leur constance et leur répertoire prouvent une loyauté à la mémoire de Saint-Saëns, une gratitude à son égard, une volonté d’en assumer, d’en pérenniser le legs<sup>1269</sup>.

Retournant à Alger en janvier 1922, Lazare-Lévy, dans la salle des beaux-arts de ses débuts, programme la *Sonate* pour violon et piano en ré mineur, op. 75, ainsi que la *Sonate* pour violoncelle et piano en do mineur, op. 32, du « maître disparu ». Fait plaisant qui nous transporte au Japon, il joue à la fois, lors de la seconde soirée, et le *Children’s Corner* et *Le Tombeau de Couperin* dont il donne la « première audition sur le continent Africain<sup>1270</sup> ».

Ses partenaires chambristes ont eux-mêmes bien connu Saint-Saëns. Sœur jumelle de la pianiste Nathalie Radisse (1896-1973, élève d’Isidore Philipp), la violoniste Madeleine Radisse (1896-1965) est l’aînée de la violoncelliste – vedette de Radiola, *star* du cinéma Hollywoodien, aviatrice, femme fatale, pilote de courses automobile – Lucienne Radisse (1899-1997), qu’ont formée André Hekking<sup>1271</sup> et Cros Saint-Ange. Ancien membre de l’orchestre des Concerts-Pasdeloup, Madeleine Radisse est le premier violon *solo* des orchestres de l’Opéra d’Alger et du poste de Radio-Alger<sup>1272</sup>. Robert Néri, pour sa part, est né dans la Ville blanche en 1887, au sein d’une famille de musiciens. Fils du violon *solo* de l’Opéra de Paris, étudiant de Pablo Casals en même temps que Gaspar Cassadó (le futur mari de Chieko Hara), il entre comme violoncelle *solo* à l’Opéra de Sanremo. Mobilisé au sein du 2<sup>e</sup> Régiment de zouaves d’Oran alors qu’il vient d’être nommé à Monte-Carlo, où il ne jouera jamais, Néri est un temps soliste à l’Opéra de Lyon, partenaire en concert de Vincent d’Indy et collaborateur du Quatuor Capet. Mais à l’aube des années 1920, il rentre à Alger où il donne quelques « leçons » de violoncelle à Saint-Saëns, qui lui demande surtout de créer son *1<sup>er</sup> Concerto* en Afrique du Nord, précisément pendant le Festival de musique française des Concerts populaires auquel participe Lazare-Lévy<sup>1273</sup>. Dans la même lettre à Philippe Bellenot que nous citons à l’instant, le

<sup>1269</sup> *L’Echo d’Alger*, 14 janvier 1921, p. 3 : « [...] Le grand virtuose, M. Lazare-Lévy, spécialement engagé par l’Association et qui vient à Alger précédé d’une réputation à laquelle nous ne pourrions que rendre hommage. Nous rappelons que M. Lazare-Lévy, élève préféré de Diémer, a suppléé le maître au Conservatoire de Paris, où il remplace actuellement M. Alfred Cortot, en tournée à l’étranger. Les *dilettanti* du piano auront un plaisir particulier à entendre ce représentant autorisé de notre belle école française [...] ».

<sup>1270</sup> Les affiches sont reproduites dans *L’Echo d’Alger* des 10, 13, 15 janvier et du 7 février 1922. Les sonates de Saint-Saëns sont interprétées lors des concerts du 17 et du 20 janvier, respectivement.

<sup>1271</sup> Grand partenaire et ami de Lazare-Lévy (voir plus haut), dédicataire de la *Prière pour orgue et violoncelle* de Saint-Saëns, Paris, Durand, 1919, planche D. & F. 9811.

<sup>1272</sup> *Le Ménestrel*, 22 mai 1931, p. 226, *L’Echo d’Alger*, 12 février 1927, 30 septembre 1930, 18 novembre 1933.

<sup>1273</sup> *Le Monde musical*, 15 et 28 février 1921, p. 61 : « Après avoir applaudi à une vibrante exécution de son *Concerto*

compositeur le qualifie de « tout simplement merveilleux<sup>1274</sup> ». Professeur au conservatoire et à la Société des beaux-arts, chef d'orchestre du Régent, l'un des cinémas d'Alger, Robert Néri, respectant un souhait de l'auteur, interpréta *Le Cygne* durant les obsèques de Saint-Saëns<sup>1275</sup>.

En jouant sa musique avec plusieurs de ses proches sur le sol algérien, Lazare-Lévy prolonge une ligne en même temps qu'il rend hommage au plus grand monument musical de la III<sup>e</sup> République, au compositeur hugolien, au « gardien des traditions académiques<sup>1276</sup> » dont il se reconnaît implicitement l'héritier, sinon le disciple. Il est frappant de remarquer que lorsqu'il revient à Alger au printemps 1924 à l'occasion de sa troisième tournée, le pianiste français s'apparie précisément avec Vicente Llorca, que son parcours et sa personnalité agglomèrent au premier cercle des intimes de Saint-Saëns plus encore que Nathalie Radisse et Robert Néri.

Espagnol de naissance, Llorca a été l'élève, à Paris, de l'élève de Chopin Georges Mathias, puis d'Anton Rubinstein en Russie. Il travaille avec Saint-Saëns au cours des premières années de la décennie 1890. « M. Llorca, l'un de ses brillants élèves, nous a fait entendre une des *Etudes artistiques* de Godard, la *Romance* de Rubinstein et une *Polonaise* de Chopin », relève *Le Ménestrel* en février 1895<sup>1277</sup>. Deux ans plus tard, il fait entendre à deux reprises, salle Pleyel, le *Chœur des derviches tourneurs* tiré des *Ruines d'Athènes* de Beethoven, dédié à Théodore Ritter, qu'a transcrit Saint-Saëns<sup>1278</sup>. Aux côtés de Marcel Samuel-Rousseau, d'Emile Decombes (un autre élève de Chopin, chargé du degré préparatoire au Conservatoire national, par lequel passa Cortot avant d'entrer chez Diémer), du violoncelliste Jules Loeb, de Gabriel Willaume (premier violon des Concerts-Lamoureux<sup>1279</sup>), Llorca compte au nombre des premiers enseignants de l'Institut Wertey, qui ouvre à l'automne 1901 au 11, rue du Faubourg-

---

en la mineur par le jeune Robert Néri, du *Trio* en ré majeur de Beethoven par le violoniste Paul [fils de Pauline] Viardot et du pianiste [Vicente] Llorca et, par ce dernier seul, de la *Fantaisie hongroise* de Liszt, Saint-Saëns accompagna lui-même, impromptu, son Prélude du *Déluge* joué par M. Viardot. Puis, au concert de la belle harpiste, Mme Emilia Sylla, il accompagna sa seconde *Sonate* de violon jouée par M. Albert Rieu, après avoir applaudi à diverses pièces avec harpe dont sa *Fantaisie* avec violon et le très charmant et difficile *Allegro* pour harpe et septuor de Maurice Ravel. Janvier s'achève [...] ».

<sup>1274</sup> BnF-Mus, Nla 254, bob 30183, lettre n° 186 : « Hier [1<sup>er</sup> février 1921], j'ai joué mon second *Trio* avec Paul Viardot et un jeune violoncelliste d'Alger nommé Néri qui est tout simplement merveilleux. Quant à moi, j'ai tout mal joué, mes yeux me refusent le service et cette vue incomplète me trouble et me fait faire des fautes, je ne peux plus bien jouer que ce que je sais absolument par cœur. Il est question que j'aille à Oran... Demain aura lieu le mariage de la fille de M. de Galland qui fut maire de la ville pendant dix ans et cessa de l'être depuis peu de temps. J'y tiens l'orgue naturellement. On jouera le *Cygne* (que l'on met à toutes les sauces) accompagné par des harpes, et j'accompagnerai sur l'orgue une récente *Prière* ».

<sup>1275</sup> *L'Echo d'Alger*, 17 novembre 1920. Néri s'est éteint à Sainte-Maxime en 1974. Nous remercions l'Association française du violoncelle pour la communication des renseignements complémentaires.

<sup>1276</sup> Voir LETEURE (Stéphane), *Camille Saint-Saëns et le politique de 1870 à 1921*, Paris, Vrin, 2014, p. 21-38.

<sup>1277</sup> *Le Ménestrel*, 3 février 1895, p. 40. Paul Viardot participait à ce concert.

<sup>1278</sup> 5 février, 28 mai 1897. TELLER RATNER (Sabina), *op. cit.*, p. 443.

<sup>1279</sup> Avec Willaume, pour Gramophone, Saint-Saëns enregistrera le Prélude du *Déluge*, l'*Élégie* op. 143 (24 novembre 1919, 03280v-03281v / 037920- 037921) et la *Havanaise* (26 novembre 1920, 03392v-03393v / 037922-037923).

Poissonnière<sup>1280</sup>. Figure des « Parisiens d'Ibérie », il est portraituré par son compatriote Ulpiano Checa<sup>1281</sup> qui expose sa toile au Salon de 1906<sup>1282</sup>, mais il s'établit bientôt à Alger où, le 26 janvier et le 18 février 1911, avec Saint-Saëns, il joue le *Caprice arabe* que Louis Diémer et Edouard Risler, figurons-nous, avaient créé aux Concerts-Colonne le 4 novembre 1894<sup>1283</sup> (singulièrement, c'est le lendemain, 5 novembre, que Lazare-Lévy est entré au Conservatoire dans la classe de Diémer<sup>1284</sup>). Pour *L'Echo d'Alger*, dès 1912, Vicente Llorca « est un des premiers musiciens qui auront fait triompher la belle musique » dans la cité<sup>1285</sup>. A son domicile, au 34, rue Denfert-Rochereau, il organise une soirée mondaine en l'honneur de Saint-Saëns en 1913<sup>1286</sup>.

Le compositeur et son ancien élève interprètent les *Variations* sur un thème de Beethoven le 26 janvier 1911 devant une « assistance nombreuse », note Saint-Saëns, quoiqu'en comité privé<sup>1287</sup>, puis à la Société des beaux-arts, le 20 janvier 1920. Aussi, lorsque Lazare-Lévy, le 11 avril 1924, alors que Saint-Saëns n'est plus, présente la même œuvre dans la même salle, pour le même public, justement aux côtés de Vicente Llorca, et la programme après l'avoir entendue tant de fois à Paris, l'avoir défendue lui-même en compagnie de Diémer, de Casella, de Dupré, peut-être de Risler, mais très probablement du compositeur en personne, on ne saurait douter que le pianiste et pédagogue français qui en connaît la lettre et l'esprit n'ait la *certitude* de conserver, de perpétuer par là une vision juste de l'œuvre, de faire partie intégrante de son histoire, de son existence sur la scène, en un mot d'entretenir une flamme qu'il lui appartient désormais de ne pas laisser s'éteindre.

« Honneur aux pianistes ! M. Lazare-Lévy mit une fois de plus en relief son talent prodigieux et si divers dans une séance de sonates (Schumann, op. 105 n° 1, Mozart, K. 378, Beethoven, op. 30) avec la très réputée violoniste Yvonne Astruc, et dans un concert à deux pianos avec Vicente Llorca, notre excellent et estimé pianiste-virtuose qu'Alger est fière de

---

<sup>1280</sup> *Le Ménestrel*, 3 novembre 1901, p. 352. Llorca demeure alors au 5, rue Cavalotti : *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique musical, facture instrumentale*, Paris, E. Risacher, 1902, p. 254.

<sup>1281</sup> Ulpiano Fernández Checa y Saiz (Colmenar de Oreja, 3 avril 1860 - Dax, 5 janvier 1916), intime de Ricardo Viñes. Signée dans le coin gauche, la toile (73,6 x 100, 2 cm) est conservée au Musée Ulpiano-Checa, dans la ville natale de l'artiste.

<sup>1282</sup> *Le Ménestrel*, 3 juin 1906, p. 168.

<sup>1283</sup> TELLER RATNER (Sabina), *op. cit.*, p. 84.

<sup>1284</sup> Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 164, Conservatoire national de musique et de déclamation : Tableau des classes 1894-1895.

<sup>1285</sup> *L'Echo d'Alger*, 1<sup>er</sup> juillet 1912, p. 3.

<sup>1286</sup> TELLER RATNER (Sabina), *op. cit.*, p. 28, Camille Saint-Saëns à Jacques Durand (5 janvier 1913) : « Hier il y a eu un concert en mon honneur chez Llorca. Un monde fou, le gouverneur [Charles Lutaud] et sa femme, le prince d'Annam et la sienne [ils se sont mariés à Alger en 1904], tout ce qu'il y a de plus brillant, le Maire et sa famille naturellement. [Pierre] Destombes a joué la *Romance* de ma seconde *Sonate* [pour violoncelle et piano, op. 123] qui a été bissée, j'ai joué *Mennet et valse* [op. 56], et les deux dernières parties de la *Suite algérienne* ».

<sup>1287</sup> TELLER RATNER (Sabina), *op. cit.*, p. 76-83.

compter parmi les professeurs les plus autorisés. Ces deux artistes orchestrèrent et nuancèrent à souhait, parmi d'autres pièces caractéristiques et convenant à leur tempérament différent, les *Variations* op. 35 et le *Caprice arabe* op. 96 de Saint-Saëns<sup>1288</sup> ».

« Le grand professeur du Conservatoire de Paris, un des plus illustres maîtres du piano de l'époque actuelle, s'est fait entendre à Alger, jeudi et vendredi dernier [...] et [lors d']une séance de musique pour deux pianos à laquelle collaborait M. V. Llorca. La glorieuse réputation de Lazare-Lévy, l'attrait de programmes variés et du plus haut intérêt artistique avaient attiré dans la salle des Beaux-arts en une foule empressée. Techniquement, l'audition d'un artiste de cette qualité présente une valeur instructive énorme. Assis près du piano, il semble modeler le son d'une main étonnamment assouplie, obtient dans le *legato* une sonorité moelleuse dont l'uniformité est d'une douceur idéale, et sur l'égalité parfaite du tissu sonore, brode des accentuations franches dont la netteté a tout d'une éloquence [...]»<sup>1289</sup> ».

Il n'est pas sûr que les auditeurs d'Osaka, de Kyoto, de Nagoya, de Tokyo et de Fukuoka l'aient pleinement perçu, mais un quart de siècle plus tard, en exécutant pour la première fois ces chères *Variations* de Saint-Saëns aux côtés de ses propres élèves, en leur transmettant en même temps qu'il les transmettait au public, Lazare-Lévy fut certainement convaincu, pour sa part, de rendre hommage à ses prédécesseurs et de poursuivre une tradition vénérable en introduisant une œuvre française en Extrême-Orient avec toutes les garanties d'interprétation, toute la fidélité personnelle, toute la légitimité requises. De ce point de vue, les *Variations* sur un thème de Beethoven furent à notre avis la pièce la plus significative, la plus importante du répertoire que l'ambassadeur culturel de la République et professeur au Conservatoire de Paris défendit au Japon dans le cadre de sa première tournée de propagande. Ces cinq lignes s'ajoutent au tableau précédent :

Exécutions des <i>Variations</i> sur un thème de Beethoven op. 35		
14 octobre 1950	Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa	Osaka
16 octobre 1950	Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa	Kyoto
19 octobre 1950	Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa	Nagoya
4 novembre 1950	Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa	Tokyo
12 novembre 1950	Lazare-Lévy, Chieko Hara	Fukuoka

<sup>1288</sup> GALLAND (Raoul de), « La saison musicale 1923-1924 à Alger », *Le Monde musical*, août 1924 : « Enfin, comme soliste, Lazare-Lévy fut étincelant dans deux grandes *Légendes* de Liszt et infiniment spirituel dans la présentation littéraire et pianistique d'une suite de Poldowski... et ce fut exquis ! ». En 1925, Lazare-Lévy programme deux récitals à Alger, le 3 et le 6 janvier. Le 15, en marge de sa quatrième tournée, il s'associe de bonne grâce au récital qu'Yvonne Astruc (sa partenaire de longue date, sa cousine dans la vie civile) donne justement avec Raoul de Galland qui l'accompagne dans la 2<sup>e</sup> *Romance* de Beethoven, deux pièces de Kreisler, *Papillon* de Fauré et la *Havanaise* de Saint-Saëns. En *solo*, la violoniste joue la 3<sup>e</sup> *Partita* de Bach en mi majeur. Avec Lazare-Lévy, qui lui confie la création de son propre *Nocturne*, inédit, pour violon et piano (à *Georges Enesco*, Paris, Max Eschig, septembre 1925), la violoniste crée surtout la *Sonate* de Debussy à Alger, comme nous l'écrivions plus haut. Voir *L'Echo d'Alger*, 3, 5, 7, 8, 14, 19 janvier 1925.

<sup>1289</sup> DARROUY (Lucienne), « Concerts Lazare-Lévy », *L'Echo d'Alger*, 16 avril 1924, p. 3.

## 2- Répertoire enregistré

Le 7 novembre 1950, comme nous l'avons décrit, Lazare-Lévy enregistre trois disques dans les studios de la division japonaise de la *Victor Company*. Publiées sous les numéros de catalogue SD-53, SD-54 et SD-55, ces 78 tours portent les numéros de matrices : JAS-136-1, 136-2, 136-3, 136-4, 136-5, 136-6 (il s'agit donc uniquement de premières prises). En dehors des morceaux de Couperin, des extraits tirés de l'*Opus 12* de Schumann, Lazare-Lévy ne grave là que de courtes pièces – limites technologiques obligent – ne figurant pas au répertoire de son premier tour, du moins à celui que nous qualifions « d'officiel » : un *Impromptu* de Schubert, des *Valses* de sa composition<sup>1290</sup> et deux *Mazurkas* de Chopin. Il convient donc de considérer ces six faces pour ce qu'elles sont : non pas une déclinaison de la tournée sur un autre support, non pas un produit dérivé ayant un quelconque caractère officiel, mais une « externalité positive », une opportunité personnelle bienvenues.

### \*/ Victor SD 53

| Mat. 136-1 (M-153) |

François COUPERIN (1668-1733) :

*Pièces de clavecin*, 3<sup>e</sup> livre, 13<sup>e</sup> ordre

I. Les lis naissans

1'35

II. Les rozeaux

2'42

| Mat. 136-2 (M-154) |

Franz SCHUBERT (1797-1828) :

*Impromptu* en la bémol majeur, op. 142 n° 2, D. 935

4'32

### \*/ Victor SD 54

| Mat. 136-3 et 136-4 (M-155 et M-156) |

LAZARE-LÉVY :

*Valses*

7'35

### \*/ Victor SD 55

| Mat. 136-5 (M-157) |

Frédéric CHOPIN (1810-1849) :

*Mazurka* en do # mineur, op. 6 n° 2

1'42

*Mazurka* en la bémol majeur, op. 50 n° 2

2'31

| Mat. 136-6 (M-158) |

Robert SCHUMANN (1810-1856) :

*Fantasiestücke*, op. 12

1-» Des Abends »

2'38

7-» Traumes Wirren »

2'16

---

<sup>1290</sup> LAZARE-LEVY, *Valses* pour piano, « à Ginette Doyen », Paris, Maurice Senart, 1938 (ms : 6 septembre 1937).

## D) Réception critique

Au plan de l'histoire des pratiques et des mentalités, la réception critique des concerts de Lazare-Lévy constitue l'un des aspects les plus captivants de la tournée que l'ambassadeur-professeur entreprend sous l'égide du Quai d'Orsay dans l'archipel japonais. Étrangement, celle-ci n'aura pas généré la masse de « papiers » que l'on aurait pu croire : autant le pianiste a bénéficié d'une exposition médiatique et photographique quasi-quotidienne, pendant les cinq semaines que dura son premier périple (à l'ermitage de Katsura, dans la bamboueraie géante d'Arashiyama, à la manufacture des pianos Yamaha à Hamamatsu, à l'université de Nagoya aussi bien qu'au Musée d'art de Kurashiki), autant les professionnels de l'évaluation semblent s'être restreints à la couverture de ses prestations les plus significatives, à savoir : son premier « récital », donné le 12 octobre au *Korin Kaku* en marge de la conférence de presse ayant réuni les membres de sa mission diplomatique, et les soirées qu'il honore en *solo*, deux semaines plus tard, au *Hibiya Kokaido* – mais il est vrai que nous n'avons pu accéder aux articles qui auraient éventuellement paru dans la presse du Kansai, à Osaka et Kyoto, ou dans les feuilles locales de Fukuoka et d'Ube.

Dans la mesure où un compte-rendu est indissociable de la personnalité qui le produit, de sa formation sensible et intellectuelle, de son cursus, voire, quelquefois, de ses opinions politiques, nous présenterons les auteurs en détail avant que de reproduire leurs textes *in extenso*, qu'il serait de toute façon peu judicieux d'entrelarder de notices biographiques ou de gloses. Par-delà leurs divergences de style et de points de vue, tous expriment ce qu'il convient d'appeler, sans exagération ni parti-pris, une admiration teintée de surprise et de reconnaissance pour le jeu de Lazare-Lévy dont chacun perçoit l'influence positive qu'il est appelé à exercer à court et à moyen terme sur la jeune génération japonaise. De façon générale, la critique loue chez lui la beauté des timbres et de la sonorité, la qualité du toucher, le raffinement de la technique et du métier (réalisation du *legato cantabile assoluto*, souplesse et détente musculaire, emploi de la pédale), la musicalité, le naturel, la simplicité, la capacité à créer avec ses auditeurs un sentiment d'échange ou d'intimité, l'absence de calcul et d'effet. Y percent enfin des interrogations récurrentes touchant aux concepts d'école, de provenance, de caractère national, d'expression personnelle (innée ou acquise) et de tradition, toutes symptomatiques des problématiques de « rencontre », de filiation, de perméabilité des univers, de communication et de transmission possibles entre Orient et Occident qu'il nous a été donné d'évoquer.

Trois spécialistes passent Lazare-Lévy au crible de l'analyse : Hideo Tanabe, Kazuyuki Toyama et Ginji Yamane. Le critique et chercheur Taro Matsumoto, qui a longuement séjourné à Paris avant la guerre et recensé la totalité des œuvres que son pays a inspirées aux compositeurs français<sup>1291</sup>, se contenta timidement d'adresser une lettre « au maître du piano » dans une langue très correcte, quoique teintée d'anglicismes. Nous la citerons plus bas, avant le témoignage d'enthousiasme et de sympathie le plus étonnant que l'on ait adressé à Lazare-Lévy : une ode écrite en français par la poétesse japonaise la plus illustre de son temps.

## 1- Biographie des auteurs retenus

Invité à la réception officielle au *Korin Kaku*, Hideo Tanabe (1913-2010) signe le premier compte-rendu d'un concert de Lazare-Lévy, quatre jours après l'atterrissage du pianiste à Haneda. Né à Tokyo, diplômé en droit de l'université Keio, il est le fils du fondateur de l'ethnomusicologie japonaise : formé au solfège par un missionnaire français, Hisao Tanabe (1883-1984, *sic*) s'était intéressé aux traditions de la Maison impériale avant qu'il ne s'employât à préserver le patrimoine musical coréen de la cour de Joseon (1392-1910), dont l'âge d'or fut marqué par l'invention de l'alphabet national *hangeul*, l'expansion territoriale et l'essor du confucianisme. Inventeur d'un *kokyū* pour jouer les notes hautes (d'origine chinoise, ce type de vièle est le seul instrument à archet qui soit propre à la civilisation nipponne), élu « Personne de mérite » en même temps que le maître de *koto* Fumiko Yonekawa, Hisao Tanabe a donné son nom à un prix que la « Société pour la recherche en matière de musique asiatique » décerne chaque année depuis 1983<sup>1292</sup>. Guidé par son père, Hideo acquiert donc dès l'enfance une culture des répertoires de la musique traditionnelle asiatique et de la musique occidentale savante qui lui vaut d'être recruté par la division japonaise de la *Columbia*.

Mélobane passionné, expert en matière de droits d'auteurs et de discographies, il est un « amateur » au sens noble du terme, qui compense d'éventuelles lacunes théoriques et une absence de pratique pianistique individuelle par sa sensibilité, par une connaissance unique du « marché » (autrement dit, des interprètes, de leur domaine de prédilection, de leurs

---

<sup>1291</sup> MATSUMOTO (Taro), *Ongaku Kenkyū*, n° 2, 1943, discuté dans Jan PASSLER, *Confronting Stravinsky : Man, Musician, and Modernist*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1986, p. 278.

<sup>1292</sup> *La musique japonaise*, l'ouvrage pionnier d'Hisao Tanabe, parut pour la première fois en 1936 grâce à l'appui de la *Kokusai Bunka Shinkokai* : en 1937, la « Société pour les relations culturelles internationales » attribua une bourse d'Etat au paléontologue André Leroi-Gourhan pour financer son voyage d'études au Japon. LEROI-GOURHAN (André), *Pages oubliées sur le Japon*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2004. SOULIER (Philippe), « André Leroi-Gourhan, collecteur d'objets pour les musées », *Techniques & Culture*, n° 57 (2011), p. 60-83.

enregistrements et de leur style de jeu) qu'ont nourrie et que continuent d'affiner de nombreuses écoutes comparatives de musique dite « mécanique » ou « vivante », pour employer la métaphore de l'époque. Professeur à l'université des Arts de Tokai, Hideo Tanabe, disparu à 97 ans, a présidé l'association *Gidayu* ainsi que la Société de musique folklorique du Japon. Ethnologue dans l'âme<sup>1293</sup>, il a fini par prolonger l'œuvre de son père, en publiant notamment les enregistrements des tribus de Taïwan, de Sakhaline et de Micronésie que celui-ci avait réalisés en 1934<sup>1294</sup>. Fait sans précédent, leurs travaux ont été récompensés par la double attribution de la Médaille au ruban pourpre (*shi-ju hoshō*), laquelle distingue « les civils ayant contribué au développement des sciences et des arts par la clarté de leurs publications<sup>1295</sup> ».

Egalement natif de Tokyo, figure de la société civile, son confrère Kazuyuki Toyama (1922-2014) est l'aîné de Motoichi Toyama, le président de la banque d'investissement Nikko. Fondée en 1920, réorganisée en 1943, celle-ci demeura jusqu'en 2008 la troisième société de courtage du Japon : son capital s'élevait alors à plusieurs centaines de milliards de yens. Fortunés et influents, les Toyama ont la particularité d'être de confession protestante, comme le sont en majorité les chrétiens du Japon<sup>1296</sup>. Scolarisé à la *Seijo Gakuen*, au lycée Otsuna des arts libéraux, Kazuyuki Toyama apprend le piano, le violoncelle et l'harmonie sous la direction de Yasushi Sakai (1935-1939). Au sein du chœur de la *Seijo Gakuen*, qu'il intègre conformément à la tradition luthérienne, l'adolescent chante les *Saisons* de Haydn, le *Requiem* de Mozart et la *Passion selon Saint-Matthieu* sous la direction de Joseph Rosenstock : disciple de Franz Schreker, l'ancien assistant de Fritz Busch, *GeneralMusikDirektor* à Darmstadt, Wiesbaden et Mannheim (1930-1933), puis chef musical du *Jüdischer Kulturbund*, dirige l'Orchestre symphonique du Japon, comme nous l'avons dit, depuis le printemps 1936<sup>1297</sup>.

---

<sup>1293</sup> TANABE (Hideo), « Western Influences on Japanese Music », *Asian Pacific Quarterly*, n° 4 (1976), p. 17-22. Voir également NETTL (Bruno), « World Music in the Twentieth Century : A Survey of Research on Western Influence », *Acta Musicologica*, vol. 58, fasc. 2 (juillet-décembre 1986), p. 360-373. En 1975, Tanabe a représenté son père (alors âgé de 92 ans) durant la Première réunion consacrée à la musique de la zone Asie-Pacifique, cf. *Proceedings of the First Asian Pacific Music Conference*, 12-18 octobre 1975, Séoul, Cultural and Social Centre for the Asian and Pacific Region, 1975.

<sup>1294</sup> Cité dans GUNDERSON (Frank), LANCEFIELD (Robert C.), WOODS (Bret), *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*, Oxford, Oxford University Press, 2019, p. 177 : TANABE (Hisao), *The Music of Micronesia, The Kao-Shan Tribes of Taiwan and Sakhalin Recorded by Hisao Tanabe in Micronesia in 1934*, « sleeve notes and editing by Hideo Tanabe », Toshiba, 33 tours TW-80011, 1978.

<sup>1295</sup> *Asian Culture Quarterly* [Taipei, Taiwan, Asian Pacific Cultural Center], vol. 7, n° 2-4 (1979), p. 34.

<sup>1296</sup> ALLIER (Raoul), *Le protestantisme au Japon (1859-1907)*, Paris, Félix Alcan éditeur, 1908.

<sup>1297</sup> PARIS (Alain), *Le nouveau dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, p. 751 : né à Cracovie en 1895, mort à New York en 1985, créateur de deux œuvres de Darius Milhaud (*La délivrance de Thésée*, *L'abandon d'Ariane*, 1928), Rosenstock est invité au *Metropolitan Opera* en 1929. Chef d'orchestre titulaire de l'ONHK (1936-1941, 1945-1946, 1956-1957), chef du *New York City Opera* (1948-1956), directeur musical du Festival d'Aspen (1949-1953), il est nommé *GMD* de l'Opéra de Cologne (1958-1961). Fixé à Salt Lake City, il termine sa carrière en Amérique, principalement en tant que chef invité au Met (1961-1968) et à l'Opéra de San Francisco. Il s'éteint à New York en 1985.



Etudiant au département d'histoire de l'art de la Faculté des lettres de l'université impériale de Tokyo (1942), Toyama reprend l'étude du clavier avant que d'être mobilisé au sein de la 6<sup>e</sup> Unité orientale (1943-1945) en tant qu'instructeur de troupes (techniques de camouflage et de la guerre secrète). Après la publication de son premier article d'esthétique et de critique musicale dans la prestigieuse revue *Ongaku no Tomo* (juillet-août 1946), Koichi Nomura<sup>1298</sup> le recommande à la rédaction du *Mainichi Shimbun*, qu'il intègre en octobre. Sa carrière prend un nouvel essor au printemps 1948. Elu maître de conférences à l'université Keio – histoire de la musique occidentale (avril 1948 - mars 1949), théorie musicale (jusqu'en juillet 1951) – nommé aussi professeur adjoint au Département de musicologie de l'université Ferris, à Yokohama (l'école a été fondée par des Presbytériens américains en 1870), Toyama exerce parallèlement les fonctions de commissaire aux comptes dans la société Nikko dont l'activité s'est étendue, depuis novembre 1948, au *trading* de valeurs mobilières. En avril 1949, le groupe est d'ailleurs introduit en bourse sur les places de Tokyo, d'Osaka et de Nagoya<sup>1299</sup>. C'est à ce stade de son parcours qu'il rencontre Lazare-Lévy : au moment précis, en vérité, où, durement contesté par les auteurs de sa génération, cet homme à la croisée des chemins réfléchit aux modalités d'exercice du métier de critique<sup>1300</sup>.

Toyama considère en substance que ses compatriotes manquent de technique et de savoir-faire, ce à quoi le mouvement *Shin Sakkyoku-ha*, littéralement « la Nouvelle école de compositeurs » rétorque, par l'intermédiaire de Yasuchi Kiyose, Fumio Hayasaka, Urato Watanabe..., « que la génération actuelle a suffisamment appris la théorie, étudié Bartók et Beethoven, qu'elle entend la musique savante occidentale avec une oreille très instruite, que la musique est de toute façon indissociable de son substrat sociétal, etc.<sup>1301</sup> ». Se rangeant à leurs côtés, le journaliste qui conduit l'entretien n'est autre que Ginji Yamane, que nous évoquerons dans un instant. Peu convaincu, Toyama leur répond néanmoins :

« Quand je me trouve confronté à une grande œuvre, jaillie de la plume d'un compositeur étranger, ou à une grande interprétation, fruit de l'art d'un musicien occidental, je m'étonne et m'émerveille à chaque fois du fait que *leurs* oreilles, que les oreilles de ces musiciens occidentaux soient capable, à la différence des nôtres, d'apprécier, de sonder un

---

<sup>1298</sup> Nous le présenterons dans la partie consacrée aux *Cours d'exécution musicale* de Lazare-Lévy.

<sup>1299</sup> L'histoire et le profil de la *SMBC Nikko* sont disponibles sur le portail de la maison-mère.

<sup>1300</sup> La polémique est finement analysée par RYOSUKE (Shiina), « Contradictions of Modernism : Reading Matsudaira Yoritsune's Articles », dans Joaquim M. BENITEZ, Jo KONDO, édés., *Contemporary Music Review* : « Gagaku and Serialism, A Portrait of Matsudaira Yoritsune », vol. 17 (1998), p. 22-24. Nous en extrayons les articles de l'*Ongaku Geijutsu*, que nous traduirons de l'anglais.

<sup>1301</sup> YAMANE (Ginji), « L'orientation [intellectuelle et artistique] de la Nouvelle école de composition » [entretien croisé avec Yasuchi Kiyose, Humio Hayasaka, Yoritsune Matsudaira, Urato Watanabe, Kunio Otsuki, Akihiro Tsukatani], *Ongaku Geijutsu*, septembre 1950, p. 26-41.

univers de sonorités bien plus riche, bien plus divers et plus vaste, et qu'elles manifestent surtout un sens mieux développé de l'équilibre, des proportions formelles et des textures. Jusqu'à présent, seuls quelques compositeurs japonais m'ont donné le sentiment qu'ils accédaient à une maîtrise comparable. Je ne prétendrais pas, naturellement, que cette voie est fermée à nos compatriotes, que ceux-ci ne seraient pas à même d'exprimer, comme le font leurs homologues d'Occident, ni de manier avec habileté des idées créatrices d'une haute valeur artistique.

Mais s'agissant des professionnels auxquels je fais référence (et non pas des musiciens amateurs qui n'entrent pas dans mon raisonnement), je considère qu'il leur est impératif d'acquérir des principes, des connaissances, de l'expérience, en bref, tout le métier, tout l'artisanat sans lequel on ne saurait rien échafauder de solide. Je ne peux m'empêcher de ressentir de la tristesse en lisant ou en entendant dire que certains auraient suffisamment étudié Bartók et Beethoven ou qu'ils entendent la musique savante occidentale d'une oreille aiguisée. Je crois plutôt que les pièces de Bartók, aussi bien que de Mozart, devraient former leur idéal, leurs ouvrages de chevet, leur but et leur nourriture : votre bon sens musical (tout autant que "le nôtre") me paraît encore par trop éloigné de leurs travaux. Quoiqu'il en soit, c'est uniquement à l'aune de leur production, à la lumière des œuvres que lèguent ces dieux de l'art, d'une portée universelle, que le jugement critique doit s'exercer<sup>1302</sup> ».

La joute se prolonge. Afin de lui porter l'estocade, le *Shin Sakkyoku-ha* délègue son représentant le plus éminent : Yoritsune Matsudaira (1907-2001), dont Herbert von Karajan et Pierre Boulez dirigeront bientôt les partitions<sup>1303</sup>. De quinze ans plus âgé que Toyama, celui-ci descend en droite ligne, comme son nom l'indique, des *shoguns* du clan éponyme, né au XIV<sup>e</sup> siècle, lesquels sont apparentés aux Togukawa qui ont gouverné l'archipel durant la période d'Edo. Formé non point en Europe, mais dans un cadre peu académique par Alexander Tcherepnine (qui fit plusieurs séjours en Chine et au Japon, 1934-1937), Matsudaira, rejeton d'une dynastie déchue, militant « progressiste », transfuge de classe, est piqué au vif. Sur un ton cinglant, non dénué de mépris (sinon d'accusations voilées, dont les chefs paraissent relever des assises du tribunal international de Tokyo), celui-ci qualifie Toyama de « *grand bourgeois fielleux* » :

« Nous entrons dans le salon d'un homme riche. La pièce, vierge de tout dommage de guerre, préservée dans son intégrité, est luxueusement meublée. Elle contient également un piano. Cet homme nanti, confortablement assis dans son fauteuil, nous écoute parler en silence. Au moment choisi, après avoir éteint un cigare odorant de ses doigts habiles dont les bagues étincellent de pierreries [*bis smart fingers dripping with brilliant jewelled rings*], il dit en jetant un coup d'œil à sa montre en or : "Pardonnez-moi, mais je ne dispose pas de beaucoup de temps... Vous, les membres du *Shin Sakkyoku-ha*, devriez lire Mallarmé et

---

<sup>1302</sup> TOYAMA (Kazuyuki), « La critique et l'anti-critique », *Ongaku Geijutsu* (octobre 1950), p. 55.

<sup>1303</sup> Respectivement, *Thème et variations* (Vienne, 1952), *Figures sonores* (Paris, 1958).

Kobayashi<sup>1304</sup>». Il prend alors congé de nous en traversant un parquet brillant comme un miroir [...].

[M. Toyama], nous sommes unis dans l'ici et le maintenant, nous sommes les représentants de l'historicité et de la nation. Vous n'appréciez que la stabilité<sup>1305</sup>. Connaître le Japon, c'est connaître le Japon d'aujourd'hui, c'est être au fait des réalités présentes. Si vous ne vous confrontez pas à la réalité, vous ne sauriez exercer le métier de critique. Certes, nous composons, nous écrivons en utilisant des instruments européens. Mais ce n'est pas comme s'il s'agissait de pratiquer une langue étrangère, et nous ne sous-estimons pas l'importance de l'étude qu'il faut consacrer à la musique classique européenne<sup>1306</sup> ».

Dénonçant « l'eurocentrisme » de Toyama, Matsudaira (qui n'est en fait pas très loin de dénoncer son système de croyances religieuses et la pureté de son sang : une attaque singulière, en pleine période de « purges rouges ») évoque ensuite l'impossibilité de combiner l'apprentissage des techniques européennes de composition à celui de la musique traditionnelle japonaise. « D'ailleurs », conclut-il, « la théorie occidentale peut nous être très préjudiciable. Notre musique folklorique ne contient aucun accord de septième de dominante, par exemple ! ».

Quelques mois plus tard, alors qu'il préside la *Toyama Tosei* et se livre à d'importantes transactions, Kazuyuki Toyama décide de s'installer en France pour suivre, en auditeur libre, les séminaires de la Sorbonne et les classes d'histoire et d'esthétique du Conservatoire de Paris, où il devient l'élève de Nobe Dufourcq. Il ne rentre au Japon qu'en 1957 : pendant le temps de son séjour, sa fille Keiko (née en 1934) remporte elle-même la Licence de concert et la Licence d'enseignement de l'École normale de musique et assiste à quelques cours de Cortot<sup>1307</sup>. Chargé de cours à l'université des Arts de Tokyo, puis professeur à l'université Toho (1959-1974), toujours critique musical (sa collaboration avec le *Mainichi* ne prendra fin qu'en 1996, après 50 ans d'exercice), Toyama crée sa propre fondation (1962), ainsi qu'une bibliothèque musicale sur le modèle du département de la rue de Louvois : transformée en musée en 1987, fermée pour raisons de sécurité en 2010, celle-ci renfermait 100 000 partitions autographes de compositeurs japonais contemporains, en plus d'un demi-million de lettres, de manuscrits, d'imprimés divers et d'enregistrements (ces fonds ont été versés à l'université *Meiji Gakuin*, établissement chrétien privé). Auteur prolifique, biographe de Chopin, Toyama est

---

<sup>1304</sup> Maître de l'estampe et de la gravure sur bois, Kiyochika Kobayashi (1847-1915) est le représentant emblématique du style *ukiyo-e*, tenant de la perfection formelle, qui s'épanouit sous l'ère Meiji.

<sup>1305</sup> L'expression originale contient une attaque : lire « valeurs stables » dans le sens que le mot revêt à la bourse et dans le monde financier.

<sup>1306</sup> MATSUDAIRA (Yoritsune), « Réponse du *Shin Sakkyoku-ha* à M. Toyama Kazuyuki », *Ongaku Geijutsu*, novembre 1950, p. 117-118.

<sup>1307</sup> Née en 1934, élève de Shoichi Inoue, Keiko Toyama fait ses débuts en 1963 sous la baguette de Charles Münch, avec l'Orchestre de Paris. Professeur de musique de chambre, partenaire de Maurice Gendron, elle reste attachée à la *Camerata* de Salzbourg (dir. Sándor Végh), qu'elle accompagna régulièrement sur la scène.

admis dans l'ordre des Arts et Lettres français en 1979. Administrateur en chef du *Tokyo Bunka Kaikan* (1983), la grande salle de concerts située dans le parc d'Ueno, directeur du Théâtre métropolitain de Tokyo (1991), président de l'université *Toho Gakuen* (1995), il s'éteint à l'âge de 92 ans couvert d'honneurs et de décorations.

En 1980, Toyama avait fondé le festival et l'académie internationale d'été de Kusatsu, dont il assumait la direction jusqu'en 2009. La composition du collège de maîtres et d'interprètes que ce francophile convaincu réunit en 1988, par exemple, illustre à merveille ses orientations artistiques et ses préférences personnelles. Faut-il croire que l'impression laissée par la France, sinon par Lazare-Lévy lui fut décisive<sup>1308</sup> ?

**Chant** : Christiane Eda-Pierre  
**Piano** : Roy Howat, Kazuko Yasukawa  
**Violon** : Devy Erlih, Koji Toyada  
**Alto** : Serge Collot  
**Violoncelle** : Maurice Gendron  
**Flûte** : Christian Lardé  
**Hautbois** : Pierre Pierlot  
**Clarinete** : Alain Damiens  
**Cor** : Alan Civil  
**Harpe** : Marie-Claire Jamet  
**Clavecin** : Eiji Hashimoto  
**Compositeur invité** : Tomojiro Ikenouchi

Dernier critique à avoir connu et entendu Lazare-Lévy en 1950, Ginji Yamane (1906-1982), comme ses collègues, est à la fois universitaire et natif de Tokyo. Plus âgé qu'eux, il s'en distingue aussi au plan social et politique. Originaire d'un milieu modeste, il entre en 1925 au département d'esthétique et d'histoire de l'art de la faculté des lettres de l'Université impériale, près de vingt ans avant Kazuyuki Toyama. Militant au sein de « l'Association des nouveaux arrivants », marqué d'abord par la pensée sociale-démocrate, il soutient une thèse portant sur « La théorie de l'art wagnérien ». Appelé par Saburo Moroi, il siège en 1932 au comité fondateur de la revue *Music Art Studies* (rebaptisée *Music Studies* dès la parution du 2<sup>e</sup> numéro). Fin rhéteur, polémiste engagé, il se signale d'emblée par des prises de positions tranchées, ne dédaignant ni l'invective ni le duel par rubriques interposées (contre l'écrivain Tetsutaro Kawakami<sup>1309</sup>, par exemple). Exégète de l'œuvre de Beethoven, traducteur des études

---

<sup>1308</sup> Sur quatorze personnalités engagées, on dénombre effectivement huit Français, quatre Japonais et deux anciens élèves de Lazare-Lévy.

<sup>1309</sup> Kawakami (1902-1980), diplômé en économie de l'université impériale, auteur, critique littéraire, traducteur d'ouvrages d'André Gide, Léon Chestov et Paul Valéry.

de Gustav Nottebohm<sup>1310</sup>, membre de la Fédération des compositeurs japonais contemporains, il signe des critiques pour l'*Asahi Shimbun* et le *Tokyo Nichi Nichi Shimbun* à partir de 1934, activité qu'il poursuivra après la guerre au profit du *Yoritsu Shimbun*, et surtout du *Tokyo Shimbun*, de 1946 à 1961. En 1936, le *Mainichi* le recrute au sein du jury de son concours musical.

Nommé directeur général de l'Association musicale et culturelle japonaise (1941), il en est évincé en mai 1944 pour cause de « sympathies procommunistes » et remplacé par le chef d'orchestre Kosaku Yamada (1886-1965), un élève de Max Bruch, compositeur reconnu, premier chef d'orchestre nippon à avoir donné un concert à Carnegie Hall, créateur au Japon de la *Symphonie du Nouveau monde*, de *Tannhäuser* et de *Siegfried-Idyll*, du *Prélude à l'après-midi d'un faune* et d'*Un Américain à Paris*. Impliqué dans des actions de propagande, se produisant volontiers en uniforme, Yamada compose de nombreuses marches militaires : en décembre 1945, Ginji Yamane – qui est lui-même favorable aux raids aériens anti-américains et plaide pour la mise en place d'une « musique patriotique d'urgence destinée à forger un moral de combat en acier trempé » contre les armées alliées – le traite de « criminel de guerre », « d'auxiliaire des bureaucrates et de la police militaire ayant contribué à opprimer les esprits libres et les musiciens juifs du Japon ». La dispute, qui fait rage pendant de longs mois d'attaques et d'invectives, cesse lorsque Yamada est victime d'un accident vasculaire cérébral qui le prive d'une partie de ses facultés.

Conseiller éditorial pour la revue *Musical Arts* (1947-1955), arbitre des tendances pour le *Mainichi Shimbun* (1948-1981), Yamane torpille le jeune Toru Takemitsu en écrivant que ses premières pièces (*Lento in Due Movimenti*, 1950) « sont presque, mais pas encore tout à fait de la musique » : le compositeur confiera plus tard avoir beaucoup pleuré, caché dans un cinéma, à la lecture de ce « méchant papier<sup>1311</sup> ». A partir de 1952, Yamane rédige des notices pour l'*Encyclopédie musicale Heibonsha*. Il apprend le *shamisen* auprès de Fumio Koizumi et Sumiko Hirai. Primé en 1959 par le ministère de l'Éducation, il s'oppose très violemment, en 1961, à la tenue du *Tokyo World Music Festival*, une « vulgaire opération de propagande » qu'il dit être « à la solde du grand capital et des intérêts étrangers<sup>1312</sup> ». En 1960, de nombreuses et

---

<sup>1310</sup> NOTTEBOHM (Gustav), MANDYCZEWSKI (Eusebius), *Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen*, Leipzig, J. Ritter-Biedermann, 1872-1887. NOMURA (Francesco Yosio), « Musicology in Japan Since 1945 », *Acta Musicologica*, vol. 35, fasc. 2 / 3 (avril-septembre 1963), p. 47-53.

<sup>1311</sup> SAKAMOTO (Mikiko), « Takemitsu and the Influence of Cage Shock : Transforming the Japanese Ideology into Music », Lincoln, University of Nebraska School of Music, 2010, p. 11. DEGUCHI (Tomoko), « Toru Takemitsu's 'Spherical Mirror' : The Influences of Shuzo Takiguchi and Fumio Hayasaka on his Early Music in Postwar Japan », *Athens Journal of Humanities & Arts*, vol. 6, n° 4 (2019), p. 307.

<sup>1312</sup> GIROUD (Vincent), *Nicolas Nabokov, A Life in Freedom and Music*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 331.

violentes manifestations avaient accompagné la révision du traité de sécurité américano-japonais, au point qu'Eisenhower avait dû annuler sa visite dans l'archipel. Dans ce contexte de Guerre froide et de tensions diplomatiques exacerbées, le Département d'Etat avait envoyé Leonard Bernstein et les membres de l'Orchestre philharmonique de New York au Japon, où ils effectueraient leur première tournée (24 avril - 9 mai 1961 : Tokyo, Shizuoka, Nagoya, Osaka, Kobe, Hitachi). Censé débiter par une cérémonie de musique *gagaku*, le festival prévoit un récital d'Isaac Stern, une manifestation « de musique et de danse orientales » (Inde, Thaïlande), une représentation de théâtre *kabuki*, un programme de musique contemporaine japonaise, des concerts du quatuor Juilliard et de l'Orchestre de la NHK. Le 3 mai, dans l'édition du soir du *Yomiuri*, Yamane en fustige le financement et l'organisation, que se partagent la ville de Tokyo, la Société pour les échanges culturels internationaux (un consortium captant les contributions d'entreprises nationales et de grands donateurs privés) ainsi que le *Congress for Cultural Freedom*. Le reste des dépenses – environ 350 000 dollars de l'époque, trois millions d'aujourd'hui d'après les tables de l'*Inflation Tool* et du *Consumer Price Index* – est consenti par la *Columbia Broadcasting Company*, par deux des directeurs du *New York Philharmonic* et surtout par John D. Rockefeller III<sup>1313</sup>, soutien de Tetsuro Furukaki.

En 1962, Ginji Yamane est invité en République populaire de Chine et représente le Japon au sein du jury du Concours Tchaïkovski de violoncelle (où il sera réinvité en 1966). Dix ans plus tard, il est reçu en Corée du Nord « au nom de l'amitié entre les peuples » et en tant que « chef de la délégation culturelle japonaise ». Ginji Yamane était l'oncle de la pianiste Miyoko Yamane (1938-2006), une ancienne élève de Kazuko Yasukawa, puis de Rudolf Serkin, qui fut la seconde épouse du violoniste Szymon Goldberg<sup>1314</sup>. Mais il est temps de savoir ce que ces trois juges professionnels ont pensé du jeu de Lazare-Lévy.

## 2- Coupures de presse, lettres, hommages

- Hideo TANABE, « Musique de piano exquise. Réception au *Korin Kaku* », *Chugai-Evening*, 14 octobre 1950

« Je suis tout à fait exalté. En écoutant de tout près de la vraie musique de piano, j'ai ressenti l'envie de pleurer et suis devenu muet. Je me suis souvenu des sonorités que nous avaient données les Rubinstein et les Brailowsky, à l'époque lointaine de l'avant-

---

<sup>1313</sup> YOSHIHARA (Mari), *Dearest Lenny : Letters from Japan and the Making of the World*, Oxford, Oxford University Press, 2019, p. 25-27.

<sup>1314</sup> *The New York Times Biographical Service*, vol. 24, New York Times & Arno Press, 1993, p. 1020.

guerre. La musique pour piano devrait être jouée comme la joue le professeur Lazare-Lévy. Il est arrivé au Japon le 10 octobre et, deux jours après, au cours d'une réception au *Korin Kaku*, nous a offert un récital privé.

Nous avions soif d'accueillir de grands maîtres internationaux comme Lazare-Lévy afin de combler le vide de dix ans qui s'était creusé pendant, puis après la guerre. Ce désir ne se faisait pas seulement sentir dans le milieu musical : il émane aussi du public japonais. De ce point de vue, Lazare-Lévy est celui que nous attendions pour servir d'exemple à la jeune génération.

Le professeur a joué les *Fantasiestücke* de Schumann, du Chabrier, du Couperin, des pièces de sa composition et, pour conclure, la célèbre *Polonaise* "Héroïque" de Chopin. Son jeu a le brillant, mais aussi la retenue, la modération qui sont propres à l'élégance française. Son art est dénué d'artifices. Sa musique de piano reflète sa personnalité autant que la force d'une tradition. Son exécution fut légère et puissante à la fois. Les sonorités exprimées dans Couperin évoquaient, sans ambiguïté, celles du clavecin. Chopin fut exalté et poétique.

Ce jeu nous stimule, mais excède nos capacités critiques. Nombreuses sont les leçons que nous pouvons apprendre de Lazare-Lévy. Son toucher est délicat, sa souplesse, son relâchement sont absolus, au point que l'on jurerait qu'il joue avec une sorte de nonchalance s'il ne sculptait pas d'aussi magnifiques sonorités, si diverses d'ailleurs dans leur gradation de couleurs et de dynamiques – du *pianissimo* au *fortissimo*, quelle surprenante étendue dans le volume sonore ! Qu'elles étaient belles, chacune des phrases chantantes de ses mélodies !<sup>1315</sup> ».

- Kazuyuki TOYAMA, « En écoutant Lazare-Lévy. Le minéral soigneusement poli », *Mainichi Shimbun*, 31 octobre 1950

« Combien de fois ai-je entendu le professeur Lazare-Lévy depuis qu'il est arrivé au Japon ? Il me semble que chaque jour s'est écoulé au doux bercement de son art et de sa musique. Quand je l'ai écouté pour la première fois, au *Korin Kaku*, dans l'ancienne demeure du prince Takamatsu, j'ai pensé en mon for intérieur que sa sonorité était réellement splendide. Son exécution fait songer davantage à une pierre précieuse soigneusement polie qu'à des bijoux brillants. Son art n'est pas un art diabolique qui charme irrésistiblement : le professeur crée une intimité particulière, qui donne à croire que son piano vibre à l'unisson de la voix la plus belle qui sommeille en nous. La beauté de son *pianissimo*, en particulier, est au-delà de toute comparaison. Je crois que le *legato cantabile* qu'il réalise sans pédale, sans *tempo rubato*, avec des doigts égaux, dans les mélodies notées *pianissimo* constitue la forme d'expression la plus élevée de son art. Lorsque je l'entendis chanter ainsi pour la première fois, ce fut si beau que des larmes montèrent à mes yeux.

Il est une autre raison pour laquelle nous devons nous montrer reconnaissant à son égard : je parle du fait que le professeur nous a transmis ses impressions, ses émotions et son savoir sous la forme concrète d'une conférence et de cours qu'il dispensa publiquement à l'université des Arts de Tokyo. Ce fut une surprise, pour nous, que de le voir jouer

---

<sup>1315</sup> TANABE (Hideo), « Musique de piano exquise. Réception au *Korin Kaku* », *Chugai-Evening*, 14 octobre 1950.

n'importe quel ouvrage de mémoire<sup>1316</sup>, et ce fut également une expérience unique que de l'entendre désigner précisément, en détail, les doigts, les mouvements adéquats et l'emploi des pédales pour chaque œuvre dont l'audition lui était proposée. Le professeur, de même, rectifia toujours sur le champ les fautes de texte qui grevaient parfois les partitions de nos étudiants. La matière dont il traitait ne nous était certes pas étrangère. [On peut cependant affirmer que] s'il s'inscrit dans une tradition, son enseignement paraît dévoiler la composante essentielle et inconsciente de sa culture personnelle et de sa grande personnalité. Pour moi, l'impression générale qui se dégagea de ses leçons parut, de ce fait, plus émouvante encore que celle que je retirai déjà de ma rencontre avec lui.

Son art n'a rien d'artificiellement sophistiqué, ni de péremptoire non plus. Lorsqu'il joue, le professeur Lazare-Lévy ne prétend pas fournir la solution unique qui résoudrait des problèmes d'ordre technique et artistique : il montre une voie en ouvrant largement le champ des possibilités musicales. Spontané, naturel, il se renouvelle et se réinvente, mais n'impose pas. Il est probable, naturellement, que sa tradition, que sa culture se cristallisent ou se fondent dans un style qui lui soit propre et forme son idiosyncrasie. On pourrait dire en ce sens que son style de jeu le distingue comme un héritier, qui serait le successeur le plus simplement direct de l'héritage français du passé : le jeu de Lazare-Lévy n'a pas l'emphase, le romantisme excessif et boursoufflé que l'on connaît aux pianistes allemands. Pourtant, le professeur vise lui aussi à transmettre l'émotion au travers de ses exécutions. Et en cela, nous pouvons dire qu'il se rattache à une lignée de pianistes enracinés dans le siècle passé<sup>1317</sup> ».

- Ginji YAMANE, « Une grande récolte », *The Tokyo Evening Star*, 31 octobre 1950

« Le 28 octobre, le professeur Lazare-Lévy a donné son premier récital à Tokyo, dans la salle Hibiya. Bien que le professeur y ait déployé une virtuosité toute lisztienne, depuis l'énonciation du thème jusqu'à la *coda* en passant par le récitatif et le choral – traits, octaves, polyphonie, grands accords – les *Variations* de Liszt sur un thème chromatique de Bach nous ont communiqué la matière solide et vivante du Cantor.

La *Sonate* en ré mineur op. 31 n° 2 (« La Tempête ») de Beethoven a commencé sans en avoir l'air : à mon sens, on n'aurait su mieux jouer l'introduction en arpèges du premier mouvement, le *cantabile* plein de beauté de l'*Adagio*, le dialogue développé du finale. Son exécution fut idéale. J'en ai été très ému et l'ai été d'autant plus que l'on n'a jamais entendu les sonates de Beethoven de cette façon : on ne les entend jamais, chez nous, avec un tel sentiment de vérité intérieure. Jusqu'alors, j'avais toujours ressenti beaucoup d'impatience à l'écoute de ces œuvres, puisque nos pianistes les exécutent sans bien en saisir la substance, sans en comprendre le principal. Aucun de nos virtuoses, y compris les plus grands d'entre eux, ne s'est approché du niveau d'exécution et d'interprétation que le professeur Lazare-Lévy nous a offert aujourd'hui.

Suite de miniatures, les *Kreisleriana* ont révélé l'originalité de Schumann, qui ont été exposées avec une grande délicatesse de sentiment. Le premier *Scherzo* de Chopin fut plein

---

<sup>1316</sup> Littéralement, « sans aucune peine en récitation ».

<sup>1317</sup> TOYAMA (Kazuyuki), « En écoutant Lazare-Lévy. Le minéral soigneusement poli », *Mainichi Shimbun*, 31 octobre 1950.



de passion juvénile : le *Nocturne* en ut mineur nous a admis dans un univers parfait *d'émotion*, quand la *Polonaise* “Héroïque” a été jouée par le grand maître français avec une sincérité, une honnêteté qui contrastent avec la manière dramatique et par trop théâtrale dont on l'envisage généralement.

L'art du professeur Lazare-Lévy exclut, comme il l'a démontré à l'université des Arts durant sa conférence et ses leçons, toute forme d'arbitraire dans l'interprétation. Il recherche, au contraire, ce que l'on nommera le *criterium* de l'exécution (à savoir, la preuve qu'une chose est telle qu'elle doit être) dans l'analyse détaillée des partitions – et dans cette analyse seule. En conséquence de quoi, le professeur Lazare-Lévy use d'un *tempo rubato* spontané, naturel, qui rejette toute déformation artificielle, toute sollicitation exagérée, injustifiée du texte. Il emploie la pédale avec parcimonie, si ce n'est pour vivifier un passage, réaliser un effet particulier : le professeur manifeste une grande considération pour le jeu *legato* sans pédale, ce jeu “svelte”, dépouillé de lourdeur, pur et sans confusion. Il attache ainsi beaucoup d'importance au bon déroulement de longues chaînes de sons limpides. Le professeur varie l'amplitude dynamique de son jeu (il réalise, par exemple, la finesse d'un *pianissimo*) via l'emploi combiné des bras et des mains, en dessinant les mouvements *ad hoc* jusqu'au bout des doigts. Sa technique, unique et sûre, délibérée, repose donc également sur la conscience et la maîtrise entières des ressources mécaniques du piano moderne.

Pureté et sincérité, certitude et humilité se combinent en lui de façon harmonieuse. Tels sont les fondements de son art, qui parvient à créer un sentiment d'intimité directe avec la musique autant qu'avec les auditeurs. Je dirais, en vérité, que le professeur Lazare-Lévy est un classique qui a franchi les portes du romantisme : il y a là une force de persuasion qui s'empare de nous fermement. Pour notre école japonaise de piano, que la guerre récente a défigurée, qui est encore soumise à la menace d'être infléchie par des tics d'interprétation et de mauvaises traditions de jeu héritées du XIX<sup>e</sup> siècle, l'influence de Lazare-Lévy est un bienfait absolu. Au reste, il faut être certain que son exemple ne s'exercera pas seulement dans le domaine du piano, mais au plan plus global de la musique même. C'est un honneur et un grand plaisir que d'avoir pu connaître son art, que d'y avoir été confronté, or l'on pourra dire à l'avenir que cela fut, de plus, un salut inespéré<sup>1318</sup> ».

#### - Lettre de Taro Matsumoto à Lazare-Lévy :

296, Komachi, Kamakura (Kanagawa), 17 novembre 1950

Cher Maître,

Permettez-moi de vous écrire brusquement. Mais je ne puis pas retenir mon désir d'exprimer la reconnaissance éperdue des gens de musique du Japon à votre visite à nous. J'estime que vous aviez déjà compris quel grand plaisir nous avons eu de vous bienvenir et comment votre exécution exquise a ému tous nos mélomanes.

En assistant à vos récitals, nous avons remarqué que le niveau de notre musique était beaucoup abaissé depuis environ dix ans, et j'affirme que votre interprétation et

---

<sup>1318</sup> YAMANE (Ginji), « Une grande récolte », *The Tokyo Evening Star*, 31 octobre 1950.

enseignement nous ont donné la destination auxquelles nous devons efforcer. Votre présence parmi nous était décidément une révélation pour le monde musical entier du Japon.

Personnellement, c'était le plus grand plaisir pour moi que je pouvais reconnaître de nouveau la valeur intrinsèque de clarté, précision et mesure, qui sont, je comprends, les caractères essentiels de la musique française, car je présume que j'étais un amateur enthousiaste de la musique française depuis plusieurs années<sup>1319</sup>.

Un étudiant de l'histoire des beaux-arts européens, je me rendis en Europe en 1923 pour le voyage d'étude. Parcourant à travers ses pays là-bas, durant deux ans et demi, j'ai séjourné à Paris environ onze mois et assisté souvent aux opéras et aux concerts. L'impression de la musique française m'était toute frappante et j'étais complètement fasciné par sa beauté. Depuis lors, j'ai toujours eu la nostalgie à son charme, aussi bien à la vie musicale de Paris. Retournant au Japon, je m'ai engagé à l'étude de cette musique et bientôt j'ai commencé à contribuer les articles aux revues musicales du Japon pour la vulgarisation et pour la connaissance de la musique française. Avant la guerre, environs deux cent des mes articles ont paru dans les revues diverses. Seule la revue *Musique de disques* en a inséré au chaque numéro pendant cent douze mois sans intermission. Une collection de mes articles *Les votes diverses pour la musique française*, un livre encadrant quatre cent pages, était édité en 1944. Quand les revues ont entrepris ces éditions, j'ai recommencé mon travail. Ainsi, l'effort de l'étudiant éternel à la cause de la musique française sera continué pour toute ma vie.

Or, j'étais un de ceux qui avaient le plaisir d'être invité à la réception donnée en votre honneur par *Mainichi Shinbun* chez Prince Takamatsu autre jour. Mais la timidité et l'inhabileté à conversation en français m'empêchaient de vous aborder pour manifester mon respect et remerciement. Mais j'avais le plus grand contentement de me trouver près de votre présence et d'apprécier votre exécution émouvante au salon dans l'atmosphère intime. Je veux bien m'excuser cette manière de bienvenue<sup>1320</sup> trop discrète, parce que cela était convenable à mon nature. Donc je serai infiniment heureux si le travail d'un vieux étudiant inconnu qui a cinquante-neuf ans et qui aime la musique française et consacre son effort pour faire sa compatriote l'aimer, pourrait donner l'impression quelconque dans un petit coin de votre souvenir du Japon.

J'ai peur pour l'indiscrétion d'avoir prolonger trop de moi-même. J'ai aussi peur pour le lourd programme de votre visite, imposé par *Mainichi Shinbun*, qui, je prie, n'empêchera pas de vous rendre avec un beau souvenir du Japon à Paris et à sa vie musicale auxquels j'ai pour toujours la nostalgie inexprimable.

Veuillez, cher Maître, recevoir mes hommages très profondément respectueux.

Taro Matsumoto

P. S. : Je crois que Monsieur U. Nobeji votre disciple sait qui je suis<sup>1321</sup> ».

---

<sup>1319</sup> Matsumoto vient de faire paraître un article consacré à la « musique japonaise authentique » dans la revue même qui hébergea la polémique entre Toyama et Matsudaira : MATSUMOTO (Taro), « Nihonteki ongaku ni tsuite » [Sur la musique japonaise authentique], *Ongaku Geijutsu* (octobre 1950), p. 65-68.

<sup>1320</sup> Accueillir, saluer, souhaiter la bienvenue (cf. ligne 3) : comme les tours et le vocabulaire le prouvent, Matsumoto pense en anglais pour écrire en français [*wel(l)-come*].

<sup>1321</sup> Arch. LL.

- « Ode à Lazare-Lévy », par Sumako Fukao

Originnaire du Kansai, la poétesse Sumako Fukao (1888-1974) publie ses premiers recueils en 1912. Traductrice des œuvres de Colette, qu'elle rencontre à Paris en 1926<sup>1322</sup> (elle voyagera en France à six reprises), musicienne, première élève japonaise du flûtiste Marcel Moyse<sup>1323</sup>, auteur d'une importante œuvre rimée, mais aussi de romans et de récits pour enfants, égérie d'un féminisme qui ne dit pas encore son nom, chantre et muse admirée, Fukao clame en 1941 sa fascination ardente pour Benito Mussolini, « l'homme progressiste dont l'empreinte est surhumaine et proche du divin ». Bannie un temps de la scène nationale d'après-guerre, elle devint l'une des figures de la gauche pacifiste<sup>1324</sup>. Le 18 novembre 1950, elle assista au dernier récital à Tokyo de Lazare-Lévy, lequel motiva la composition d'une ode qu'elle calligraphia à l'encre noire sur du papier de soie et fit remettre au pianiste avant son retour en France.

L'ignorance des canons de la poésie japonaise et des principes de versification dont elle se réclame sans doute ne nous permet pas d'apprécier pleinement la facture de cette pièce originale, qui s'avère imprégnée de références à la culture occidentale, voire d'inspiration néo-platonicienne : nous songeons en particulier à la théorie de la réminiscence et de la vérité, à cet « éveil des possibilités latentes de l'âme » qu'elle suggère et qu'expose le *Ménon* où Socrate dialogue sur la vertu<sup>1325</sup>.

Homme providentiel, sorcier, sculpteur de sons, enchanteur et demiurge, Lazare-Lévy est peint ici sous les traits inattendus d'un grand *transfigurateur* qui étanche des soifs d'art, de beauté, qui libère, crée et bénit, dévoile et suscite, façonne et hypnotise, fascine, captive, comble et ravit.

\*A Grand maître Lazare-Lévy

« Ce que nous cherchions depuis si longtemps,  
Le voici : *c'est vous-même !* »

---

<sup>1322</sup> MATSUDA (Takae), « Sumako Fukao et Colette », *Otsuna University Departmental Bulletin Paper*, n° 40 (2008), p. 185-198. BROWN (Janice), « Japanese Women's Poetry from Interwar to Pacific War : Navigating Heterogeneous Borderspace », *U. S.-Japan Women's Journal*, n° 45 (2013), p. 6-32.

<sup>1323</sup> NATIONAL FLUTE ASSOCIATION, *The Flutist's Handbook : A Pedagogy Anthology*, Santa Clarita [CA], NFA Pedagogy Anthology Committee, 1998, p. 82.

<sup>1324</sup> LOUIS (Frederic), *Japan Encyclopedia*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2002, p. 214.

<sup>1325</sup> PLATON, *Ménon*, 80d [402 av. J. C.], version de Monique Canto-Sperber, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 103-106 : « Ainsi, immortelle et maintes fois renaissante, l'âme a tout vu, tant ici-bas que dans l'Hadès, et il n'est rien qu'elle n'ait appris ; aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que, sur la vertu et le reste, elle soit capable de se ressouvenir de ce qu'elle a su antérieurement ».

Nous écoutons votre musique  
Comme les oiseaux d'Asie au Saint-François<sup>1326</sup>

Chaque fois que vos doigts touchent le clavier,  
Il semble que des univers naissent

Comment faites-vous pour donner cette force  
Aux sons mystérieux ?

Autour des flots de votre fontaine,  
Un monde inconnu se lève.  
Voici un soleil neuf, une terre nouvelle, un eau fraîche  
Que nous aurions oubliés depuis tant d'années

Grand magicien du son,  
Vous tirez de la boîte ordinaire du piano  
De la beauté, de l'amour, de la liberté,  
Tout ce que nous désirons ardemment

Et vous nous bénissez :  
Voilà, ce que vous faites !

Au revoir, sans adieu et très bientôt

Soumaco Foucao, novembre 1950, Tokyo<sup>1327</sup> »

Une fontaine d'où jaillissent des mondes : voilà qui complète et couronne le registre des métaphores minéralogiques, agraires ou viticoles précédemment employées. Mais faut-il que l'émotion causée par le jeu du pianiste français ait été vive, la synesthésie puissante, la sensation véritablement physique et intellectuelle de renaître ou de se « ressouvenir » pour qu'un poète initié à la puissance des symboles, aux mystères de l'art et aux sortilèges de son expression l'extériorise, le projette, le verbalise, le traduise, le sublime, l'immortalise ainsi.

On retiendra de la réception critique des concerts de Lazare-Lévy qu'elle fut d'abord le fait de professionnels qualifiés qui, au double plan de la technique et de la pensée musicale, évaluèrent son jeu dans une perspective comparatiste en dénonçant « des tics d'interprétation, de mauvaises traditions pianistiques héritées du XIX<sup>e</sup> siècle », « l'emphase, ce romantisme excessif et boursoufflé des pianistes allemands » dont ils étaient jusqu'alors familiers dans

---

<sup>1326</sup> Spirituel.

<sup>1327</sup> Arch. LL.

l'archipel. D'aucuns, qui avaient « soif d'accueillir de grands maîtres internationaux comme Lazare-Lévy afin de combler le vide laissé par la guerre », disent qu'il « est celui [que les Japonais] attend[aient] pour [leur] servir de modèle ». D'autres encore lui expriment leur « reconnaissance éperdue », leur gratitude « d'avoir transmis ses impressions, ses émotions et son savoir sous la forme concrète d'une conférence et de cours publics », sûrs que son influence est un « bienfait absolu », « un salut inespéré », que son « exemple servira à la jeune génération et ne s'exercera pas seulement dans le domaine du piano, mais au niveau plus vaste de la musique même ».

Aucun périodique de la presse parisienne ou régionale n'a rendu compte, à notre connaissance, de la tournée diplomatique et culturelle que Lazare-Lévy entreprit au Japon : l'exploration des pages de *France-Soir*, de *Combat*, du *Figaro* et du *Monde* reste vaine.

A brève échéance, les premières conséquences du voyage de projection et d'échanges du pianiste français s'observent dans l'enceinte même du Conservatoire supérieur de musique. En juillet 1951, Kiyoko Tanaka y remporte un premier prix au terme de neuf mois de scolarité<sup>1328</sup> (l'année suivante, elle remporte la médaille du Meilleur interprète de musique de chambre, est primée au Concours Long-Thibaud et se classe deuxième au Concours international de Genève, à égalité des voix avec Ingrid Haebler<sup>1329</sup>). Yaeko Yamane, la jeune fille que Lazare-Lévy avait rencontrée avec ses parents le 6 novembre 1950 au Club des industriels de Tokyo, est admise à la rentrée d'octobre 1951 : elle obtient un premier accessit en juillet 1952, puis un premier prix en juillet 1953. Cette même saison 1952-1953, la dernière que Lazare-Lévy connaît à l'école de la rue de Madrid en qualité de professeur titulaire, le premier nommé d'entre tous les élèves pianistes n'est autre que Mamoru Yanagawa, dont l'exécution de la *Sonate* en si bémol mineur de Chopin l'avait tant impressionné au

---

<sup>1328</sup> Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 515 : Conservatoire de Paris, Enseignement : Tableaux annuels des classes, 1950-1951, « Kiyoko Tanaka, née à Tokyo le 5 février 1932 ». Morceaux imposés des concours féminins (9-10 juillet 1951) : SCHUMANN, « Traumes Wirren », CHOPIN, *Polonaise-Fantaisie*. En 1955, Kiyoko Tanaka se classera 10<sup>e</sup> au Concours Chopin de Varsovie, deux rangs derrière André Tchaïkovsky.

<sup>1329</sup> Kiyoko Tanaka obtient ses premiers prix de musique de chambre et d'histoire de la musique dans les classes de Maurice Hewitt et de Pierre Revel. *Carrefour*, 9 juillet 1954, p. 10 : « Cette jeune pianiste japonaise avait fait grande impression au dernier concours Marguerite-Long. On avait admiré son impeccable technique, son intelligence musicale, ainsi qu'une assurance de bon aloi. Aujourd'hui, déchargée des angoisses d'une pareille épreuve, détendue, elle donne un superbe récital [Gaveau, 14 mai, Haydn, Beethoven, Chopin, Balakirev]. Sans doute lui conseillera-t-on de soigner un peu plus sa sonorité, de chercher davantage ses couleurs, de chanter plus généreusement. Mais ce n'est là qu'un détail : voici quelqu'un qui a tout ce qu'il faut pour se faire un grand nom et pour faire une grande pianiste ». Voir également *La Croix*, 9 décembre 1956, p. 6.

*Sogakudo*<sup>1330</sup>. Entré en octobre 1952, Nahito Kai (né le 4 avril 1932 à Tokyo) reçoit également un 2<sup>e</sup> accessit. Ce sont là les seuls élèves japonais des classes de piano de l'institution nationale : les bénéficiaires d'un courage individuel et d'une politique interétatique, les initiateurs d'un mouvement, les premiers de longues lignées de musiciens nippons destinés à être formés à Paris.

Pourtant auréolé de la récompense la plus élevée que délivre son système d'enseignement musical, Yanagawa ne quitta la France qu'en 1965, c'est-à-dire après la disparition de Lazare-Lévy (20 septembre 1964), qu'il fréquenta assidûment pendant les douze dernières années de sa vie. Au cours des trois décennies à venir, le virtuose japonais devait se partager au plus haut niveau entre la scène et la pédagogie. Le 8 juin 2019, à 87 ans, Mamoru Yanagawa offrait encore un récital au *Bunka Kaikan* de Tokyo, la salle de concerts qu'administra Kazuyuki Toyama. Au programme, digne de son maître, figuraient la *Sonate* en ré mineur, dite « La Tempête », de Beethoven, la *Sonate* en si mineur de Liszt (!), le second livre des *Préludes* de Debussy. « Je fais partie du circuit depuis 70 ans », confiait-il en 2016 à un journaliste du *Mainichi*, « pourtant, ces dernières saisons, je me suis efforcé d'améliorer mon toucher. J'ai cherché à affiner la qualité des surfaces de contact qui s'étendent entre le clavier et les doigts, j'ai voulu parfaire l'efficacité et la précision de ces dix points de jonction qui me permettent de transmettre les masses, les influx nerveux, les sentiments, bref, la musique à travers l'instrument. Je choisis des œuvres qui mettent mes points faibles à nu et m'obligent à travailler pour en surmonter les difficultés. Seule l'humilité permet de progresser !<sup>1331</sup> ».

A moyen terme, les suites que l'on réserva à la première tournée japonaise de Lazare-Lévy eurent toutefois un retentissement d'ampleur internationale. Nous envisagerons la principale : la venue d'Alfred Cortot dans l'archipel.

Les dates et les données de ce chapitre sont récapitulées en annexe (volume II), dans une série de tableaux synoptiques.

---

<sup>1330</sup> AJ<sup>37</sup> 516-517, Conservatoire de Paris, Enseignement : Tableaux annuels des classes, 1951-1953 : « Yaeko Yamane, née le 20 mars 1933 à Tokyo ». Morceaux imposés des concours féminins (4-5 juillet 1952) : LISZT, *Méphisto-Valse*. CHOPIN, 4<sup>e</sup> *Scherzo*. « Mamoru YANAGAWA, né le 5 septembre 1932 à Goro Machi, Japon, Premier prix, premier nommé. Morceaux imposés des Concours hommes (2-3 juillet 1953) et femmes (4-5 juillet 1953) : BEETHOVEN, premier mouvement de la *Sonate* op. 111, un mouvement de concerto au choix, une œuvre au choix, une œuvre inédite imposée au candidat trois jours avant l'épreuve du concours » ;

<sup>1331</sup> NOMIYA (Juri), *The Mainichi*, 27 septembre 2016. Lazare-Lévy, qu'on croirait entendre, soulignait pour sa part l'importance de presser la pulpe (« les coussinets ») des doigts sur les touches et d'y « imprimer ses empreintes » au point que l'on puisse « le sentir à travers le bois » : voilà qui fait écho aux propos de Jean-Joël Barbier, France Clidat, Lélia Gousseau, Monique Haas, Jean Hubeau et Yvonne Loriod.



## II. Une conséquence de la première mission de Lazare-Lévy : le tour d'Alfred Cortot au Japon

Organisée par le titre concurrent du *Mainichi*, la tournée qu'Alfred Cortot effectue à l'automne 1952 au Japon indépendant<sup>1332</sup> est sans conteste la réaction la plus symbolique et la plus signifiante à celle de Lazare-Lévy. Faute d'avoir été convenablement traitée, y compris par ses biographes récents<sup>1333</sup>, elle demeure mal connue dans ses causes, incomprise dans ses visées, quand l'analyse la révèle justement indissociable d'un contexte industriel et culturel donné. Il est vrai que la grande presse de l'époque, qui a oublié Gil-Marchex, souscrit à la thèse puérile d'un périple à la Jules Verne :

« Alfred Cortot, dont on connaît l'inépuisable puissance de travail, va entreprendre, à près de 75 ans, un voyage que ses jeunes confrères hésiteraient à tenter. En juin prochain, donc, Cortot partira pour une tournée qui lui fera faire le tour du monde. Il ira d'abord en Amérique [...], de là, il gagnera Honolulu. Il se rendra ensuite au Japon où, du 15 septembre au 30 octobre, il est engagé pour 25 concerts. Du Japon, Cortot gagnera les Philippines et, de là, Singapour, avec peut-être un crochet à Java. Le reste de la tournée n'est pas encore complètement fixé, mais il est question de récitals aux Indes, en Perse et en Egypte pour achever ce tour du monde musical. Ce voyage de Cortot est un vieux projet. L'illustre pianiste avait failli faire cette tournée il y a plus de 15 ans. C'est le début de la guerre sino-japonaise qui l'avait empêchée !<sup>1334</sup> »

Troisième artiste – mais premier pianiste – invité par l'*Asahi* dans le cadre de la lutte de pouvoir que se livrent les fers de lance de la presse nipponne entre 1950 et 1959, Cortot est aussi le premier hôte français du quotidien que dirige Nagata Murayama (il sera le seul, en vérité), quoiqu'il ne vienne alors représenter ni la France ni la Suisse qui l'a vu naître, où il a passé son enfance et où il s'est établi en 1947<sup>1335</sup>. Contrairement à ses compatriotes que la

---

<sup>1332</sup> Signé le 8 septembre 1951, le traité de San Francisco est effectivement entré en application le 28 avril 1952. Redevenu souverain (en dépit du maintien des troupes américaines sur son sol), l'archipel a reconnu l'indépendance de la Corée, renonce à ses prétentions territoriales sur Taïwan, les îles Kouriles, Pescadores, Spratleys et Paracels, sur la partie sud de l'île de Sakhaline, ainsi que sur la zone antarctique. FOCSANEANU (Lazar), « Les Traités de paix du Japon », *Annuaire français de droit international*, vol. 6 (1960), p. 256-290.

<sup>1333</sup> François Anselmini et Rémi Jacobs lui consacrent moins d'une page dans leur *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 399.

<sup>1334</sup> *L'Intransigeant*, 18 décembre 1951, p. 6 : « Au cours d'un tour du monde musical, Cortot jouera à Honolulu [sic] ». En dépit de son titre fautif et des approximations qu'il contient, on retiendra que cet article annonce, neuf mois à l'avance, les dates que Cortot, par contrat, s'est engagé à honorer.

<sup>1335</sup> Né à Nyon d'une mère suisse originaire du canton du Jura et d'un père bourguignon dont il hérite la nationalité, Cortot vit notamment à Genève entre 1882 et 1886. Le syndic du conseil communal de Nyon lui accorde la bourgeoisie d'honneur en septembre 1950 [*La Liberté* (Fribourg), 14 septembre 1950, p. 2] ; celui de Lausanne fait de même en janvier 1959 : JATON (Henri), « Lausanne accueille un citoyen d'honneur : Alfred Cortot », *La Liberté* (Fribourg), 10-11 janvier 1959, p. 13 : « [...] Bien que je ne me sente d'autres titres à cette distinction si rarement octroyée que ceux de ma constante appartenance de cœur au beau et cher pays qui m'a donné naissance en



République, par l'entremise du *Mainichi*, y délègue comme autant de mandataires officiels, Cortot se rend donc en Asie à titre individuel, nimbé certes d'une aura que bien peu pourraient lui disputer. Sa présence, qu'il a fallu arracher à l'un des agendas de concerts les plus chargés du monde professionnel, n'en a pas moins été dûment supputée, si bien qu'elle semble logique à l'observateur contemporain.

Car au plan stratégique, cette offre-miroir a valeur de riposte, de contre-mesure : on pousse ainsi ses pièces sur l'échiquier. Pour l'*Asahi*, elle s'impose telle une *alternative* judicieuse qui ambitionne de capitaliser les succès remportés par Lazare-Lévy, de capter, d'accroître le public déjà mobilisé en réactivant çà ou là sur la carte du pays, dans les salles de concerts, l'engouement récemment provoqué par son profil de carrière, son répertoire ou son type de jeu. Inscire les pas du second dans ceux du premier, induire une comparaison entre les deux anciens camarades de la classe de Diémer, jadis collègues et partenaires, diversifier le parcours en profitant du développement des infrastructures routières et ferroviaires, surenchérir contre le *Mainichi* : la contre-attaque est magistrale. Il suffisait d'y songer. Artistique, géographique, médiatique, financière : pour le *Shimbun*, la projection est sans risque ; le triomphe acquis d'avance, Cortot ajoutant naturellement au calcul la plus-value de son charisme et de son talent propre, qu'on circonscrit cependant à son rôle de soliste (dissemblance notable avec Lazare-Lévy), puisque l'ancien professeur au Conservatoire de Paris, le fondateur de l'École normale de musique, l'auteur des *Principes rationnels de la technique pianistique* et des éditions de travail Salabert n'a pas été convié à enseigner.

Fixées par le propriétaire-directeur du journal, les conditions qui lui sont proposées sont des plus avantageuses : on garantit à Cortot un minimum de 25 concerts pour un cachet net de 25 000 dollars, les « éventuelles » prestations supplémentaires, rétribuées à l'unité, étant censées encore rapporter la moitié de cette somme déjà colossale à l'illustre musicien<sup>1336</sup>. Ses titres de transport, ses frais de séjour sont couverts dans leur intégralité, à l'exclusion bien sûr des dépenses personnelles qui interviendraient au cours des déplacements aller et retour<sup>1337</sup>.

---

un temps dès longtemps révolu, je ne puis m'empêcher de lui réserver, en marge des sentiments de reconnaissance émue que me dicte une décision aussi flatteuse, la signification d'un geste de sympathie auquel je suis particulièrement sensible. Car, si cette citoyenneté d'honneur dont vous me faites attribution ne peut que me suggérer une trop présomptueuse appréciation personnelle de mes quelques mérites d'interprète au service de la musique, il n'en est pas de même de cette bourgeoisie d'affection dont elle me procure également le témoignage implicite et dont il m'a été donné de pouvoir éprouver les privilèges dans l'accueil que m'aura réservé la grande cité vaudoise [...] ».

<sup>1336</sup> Selon le calculateur d'inflation de l'*U.S. Bureau of Labor Statistics (Consumer Price Index, <https://data.bls.gov/cgi-bin/cpicalc.pl>)*, 25 000 dollars de 1952 ont un pouvoir d'achat équivalent à  $\approx$  240 960 dollars ou 211 000 euros de 2019.

<sup>1337</sup> Notes personnelles de Bernard GAVOTY, Institut de France, Fonds Bernard Gavoty [Don D. 173988], dossiers documentaires [Ms. 8356-8371] = Alfred Cortot, Ms. 8359 / 14, « Biographie et agendas de carrière d'Alfred Cortot » : « M & Mme [Nagata] Murayama [1894-1977], propriétaires de l'*Asahi* : 25 concerts garantis par 25 000

Des sessions d'enregistrements ont été planifiées à Yokohama dans les studios de la JVC, comme tel avait été le cas pour Lazare-Lévy. On prévoit enfin d'affecter un accordeur ainsi que deux gardes du corps au service du maître pendant toute la durée de son circuit sur place<sup>1338</sup>.

Pour Cortot, qui se produit à 135 reprises en 1951-1952<sup>1339</sup>, soit une fois tous les deux jours et demi en moyenne (!), ce voyage au Japon est l'apothéose d'une saison internationale entre toutes. Acclamé dans la confédération helvétique, en Espagne, en Grande-Bretagne et en Italie, le pianiste a passé l'été dans l'hémisphère sud où il a honoré 33 engagements<sup>1340</sup> au Brésil, en Uruguay, en Argentine, au Chili, au Pérou, en Equateur et en Colombie (30 juin-12 septembre), suivant un itinéraire contraint par les routes aériennes existantes – la plupart ayant été ouvertes par les braves de l'Aéropostale – et le rayon d'action des flottes locales.

A la lumière des considérations précédentes, il est d'ailleurs intéressant de réaliser que Cortot, en 1952, gagne le Japon au départ de l'Amérique latine, c'est-à-dire *a priori* par le chemin le plus improbable, et en s'imposant la traversée d'est en ouest du Pacifique Nord. De Bogota, Alfred et Jean Cortot embarquent d'abord pour Panama City afin de rallier Managua, au Nicaragua, puis San Salvador, puis Mexico, sans faire escale au Guatemala<sup>1341</sup>. De là, ils volent en DC-6 jusqu'à Los Angeles où ils pourraient disposer de l'interconnexion directe, *via* Hawaï, pour le Japon<sup>1342</sup>, mais une navette les conduit de l'aéroport jusqu'à la baie de San Pedro : on imagine leur lassitude de l'air et leur besoin de repos. L'archipel paradisiaque n'est qu'à quelques jours de navigation par la mer, or la compagnie Matson, qui opère la traversée

---

dollars, + 50 % min. concerts supplémentaires payés en plus. *Asahi* prend en charge les frais de voyage et de séjour pour lui et son accompagnateur [son fils adoptif le peintre Jean Cortot (1925-2018)]. Frais Europe-Japon et retour à la charge de Cortot ». Il est dommage, mais compréhensible que Gavoty, résumant à la hâte les documents qu'il avait sous les yeux, utilise deux fois le terme « frais » : le contexte permet d'en préciser l'emploi. Cela dit, Cortot n'ayant pas arrêté au dernier moment son emploi du temps de la saison 1952-1953 (cf. *L'Intransigeant* du 18 décembre 1951), on ignore si la notation « Frais Europe-Japon » (en lieu et place d'*Amérique du sud*-Japon) est une sorte de *lapsus* fautif ou si elle était expressément stipulée dans la clause de l'*Asahi*, ce qui nous conforterait dans l'hypothèse d'une rédaction, sinon d'une signature précoce de son contrat : il est possible – et nous croyons en fait – que la venue de Cortot au Japon ait été souhaitée plus tôt qu'à l'automne 1952, ce qui serait de nature à en changer la perception.

<sup>1338</sup> GAVOTY (Bernard), *Alfred Cortot*, Paris, Buchet-Chastel, 1995 [première publication : 1977], p. 189 : « L'*Asahi Shimbun* fait bien les choses. Dès le lendemain de son arrivée, on présente à Cortot son état-major : Toti Motono et Mori (gardes du corps), Saïto (accordeur) ».

<sup>1339</sup> Notes de Bernard Gavoty, Institut de France, Ms. 8359 / 14, « Agendas de carrière d'Alfred Cortot (1906-1959) ». Pour Cortot, l'année 1952 marque le point culminant de la décennie 1947-1957, mais il faut surtout relever que le pianiste ne donne jamais moins de 80 concerts par an au cours de cette seule période (soit entre son 70<sup>e</sup> et son 80<sup>e</sup> anniversaire...), qui est la dernière de sa carrière.

<sup>1340</sup> GAVOTY (Bernard), *Alfred Cortot*, *op. cit.*, p. 189. François Anselmini ne présente pas un total différent (*op. cit.*, p. 399). *L'Express* (Neuchâtel) évoque « plus de 40 concerts » (27 octobre 1952, p. 1).

<sup>1341</sup> Institut de France, Ms. 8359 / 14, « Agendas de carrière d'Alfred Cortot ».

<sup>1342</sup> Voir le guide horaire PAN AMERICAN WORLD AIRWAYS, *Atlantic Division Time Table*, June 1<sup>st</sup>, 1952, « U.S.A., Hawaii, Japan, Westbound », p. 1, coll. Björn Larsson / David Zekria.

sur un luxueux *liner*<sup>1343</sup>, est également propriétaire des plus beaux établissements de l'île d'Oahu<sup>1344</sup>. Signe des temps, ce n'est plus au bord d'un de ces hydravions emblématiques de l'âge d'or<sup>1345</sup>, mais d'un Boeing 377 à double-pont de la Pan Am (l'un des appareils les plus complexes et coûteux jamais construits) que les Cortot s'alignent en pleine nuit sur la piste d'Honolulu<sup>1346</sup>. Après un posé sur l'atoll de Wake<sup>1347</sup>, les passagers arrivent à Tokyo le 25 septembre : le pianiste y célèbre ses 75 ans le lendemain<sup>1348</sup>.

Les pièces originales conservées, difficiles à réunir, montrent que celui-ci doit faire alterner non pas trois, mais quatre programmes thématiques numérotés A, B, C, G<sup>1349</sup>.

---

<sup>1343</sup> Le *S. S. Lurline*, dont les cabines et les espaces publics avaient été conçus par Raymond Loewy. La traversée durait entre quatre et cinq jours. Fondée en 1882, la Matson & Cie se consacre aujourd'hui au transport de fret. Nous remercions chaleureusement Michael L. Grace, rédacteur en chef de *Cruise The Past, Travel The Now*, d'avoir placé ses recherches, sa vaste collection de dépliants publicitaires et de photographies à notre disposition.

<sup>1344</sup> Simple conjecture de notre part, puisque Bernard Gavoty se contente d'évoquer « le rituel obligatoire des colliers de fleurs et des serpentins [ainsi que la]. Visite du jardin tropical » (*Alfred Cortot, op. cit.*, p. 189). Cela étant, cette promenade bucolique dans les allées du parc qui s'étire le long de la plage de Waikiki suggère bien une halte à l'hôtel Moana, que rendait sans doute nécessaire l'heure de départ tardive des Cortot d'Honolulu pour Tokyo.

<sup>1345</sup> DAVIES (Ron), *Pan Am : An Airline and Its Aircraft*, Twickenham, Hamlyn, 1987.

<sup>1346</sup> PAN AMERICAN WORLD AIRWAYS, *Atlantic Division Time Table*, June 1<sup>st</sup>, 1952, p. 1 : vol PA5, Hawaï-Japon, « Strato Clipper B-377 with sleeperette service », départ le mardi 23 septembre à 23 h 59, arrivée le jeudi 25 septembre à 13 h 30.

<sup>1347</sup> Dans ses notes personnelles [Institut de France, *op. cit.*, Ms. 8359 / 14], Bernard Gavoty ne consigne que cette information imprécise et contradictoire : « Clipper *Président*, escale à Midway », le terme *Président* ne désignant en réalité ni un *Clipper* répertorié ni un appareil particulier, mais une gamme de services à bord, un niveau de qualité qui ne saurait s'appliquer, en l'occurrence, qu'au B-377 *Stratocruiser* – comme le confirme le guide que nous avons consulté : *Atlantic Division Time Table*, 1<sup>er</sup> juin 1952, *op. cit.* Lorsque Cortot voyage, à l'automne 1952, la Pan Am n'emploie plus aucun DC-4 à destination du Japon. Gavoty commet en outre une erreur en écrivant que celui-ci fait escale sur le théâtre d'opérations décisif de la Guerre du Pacifique : Cortot n'y a jamais posé le pied. Depuis juillet 1947, avec l'accord du Bureau de l'aéronautique civile américaine, la Pan Am a effectivement supprimé l'étape de Midway (point de jonction indispensable pour atteindre Manille, Macao et Hong Kong *via* l'île de Guam) de sa route de Tokyo en raison de son coût d'exploitation deux fois supérieur, en DC-4, à celui du segment Wake-Tokyo : cf. CIVIL AERONAUTICS BOARD REPORTS, *Economic Decisions of the Civil Aeronautics Board*, vol. 12 (September 1950 to April 1951), Washington, U. S. Government Printing Office, 1955, p. 162-163. C'est aux commandes d'un Boeing Stratocruiser, à la tête de son équipage régulier de la Pan Am, que le capitaine Logan D. Scott, en novembre 1952, établit un record de vitesse sur le tracé Honolulu-Tokyo, moyennant l'habituel ravitaillement en kérosène à Wake. En calant son altitude à 25 000 pieds, Scott bénéficia de la propulsion naturelle du courant d'altitude (*jetstream*), laquelle raccourcit la durée du trajet de 18 à 11 heures et demi : *The New York Times*, « Historic Asian Flights by Pan Am », 23 avril 1985, p. 19.

<sup>1348</sup> Le 25 septembre, à 13 h 20, l'émetteur de Sottens a diffusé les *24 Préludes* de Chopin « Pour le 75<sup>e</sup> anniversaire de Cortot ». Les quotidiens suisses, qui marquent l'événement, croient parfois le pianiste « en tournée en Amérique » : par exemple, *La Sentinelle* (La Chaux-de-fond), « Alfred Cortot a 75 ans », 26 septembre 1952, p. 2, ou *L'Express* (Neuchâtel), 1<sup>er</sup> octobre 1952, p. 5.

<sup>1349</sup> GAVOTY (Bernard), *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 190 : « Trois programmes principaux ont été prévus : *24 Etudes* et *24 Préludes* de Chopin ; programme romantique varié ; Schumann-Chopin ». On a peine à croire que Gavoty, par négligence ou à dessein, omette ici l'incontournable programme de musique française, nommé G, que l'*Asahi* reproduit pourtant avec les trois autres : *Prélude, choral et fugue* de Franck, *Thème et Variations* de Fauré, *Gaspard de la nuit* de Ravel et premier livre des *Préludes* de Debussy. Le biographe n'a peut-être pas tout à fait tort d'affirmer quelques lignes plus bas que, « devant l'insistance du public, [Cortot] “improvise” de nouveaux programmes : *4 Ballades*, *Sonate op. 27* [Beethoven], *Prélude, choral et fugue*, *Gaspard de la nuit*, *Thème et variations* ». Cette présentation en forme de calembour est néanmoins tendancieuse, puisque Gavoty ne prend pas la peine d'indiquer que cela ne pouvait être qu'à l'occasion des prestations arrangées sur place, sortant du schéma défini par contrat. On ne doute pas que Cortot, pour former la matière de ces récitals additionnels, aura su s'appuyer sur une expérience sans pareille et puiser dans un vaste répertoire, mais encore convenait-il d'expliquer que les pièces de Franck, Ravel et Fauré figuraient à son répertoire *prévu* (les *Ballades* de Chopin, la *Sonate op. 27* de

Spectaculaires, ceux-ci ne dérogent pas plus à la composition qu'à l'exigence des affiches habituelles du soliste, dont la variété est cependant moindre qu'autrefois<sup>1350</sup>. Le programme « Chopin-Schumann » s'articule surtout autour de la *Berceuse*, de *Carnaval* et des *Études symphoniques*. Celui que son biographe qualifie de « romantique et varié » comporte les *Variations sérieuses* de Mendelssohn, le *Moment musical* en fa mineur de Schubert, *L'Invitation à la valse* de Weber, plusieurs pièces de Chopin<sup>1351</sup> ; les *Scènes d'enfants* de Schumann et la 2<sup>e</sup> *Rhapsodie hongroise* de Liszt en seconde partie. Cortot l'a donné par exemple au *Titania-Palast*, à Berlin, en avril 1951<sup>1352</sup> : il le présente régulièrement depuis la rentrée précédente<sup>1353</sup>. Si Cortot joue Ravel et Fauré, il ne prévoit, contrairement à Lazare-Lévy, ni Bach, ni Brahms, ni Mozart (qui n'a jamais été sa tasse de thé) ; pas davantage de Couperin, de Séverac ou de Chabrier.

Il n'est certes pas surprenant que la forme choisie par l'*Asahi* pour promouvoir le tour de Cortot soit similaire à celle que le *Mainichi* avait adoptée en faveur de Lazare-Lévy : même typographie (encore que celle-ci soit sujette aux modes), même bannières publicitaires (« Sponsored by The *Asahi* / The *Mainichi Shimbun* »), mises en valeur analogues des portraits photographiques et des biographies, libellées en anglais et en japonais, mêmes tableaux récapitulatifs d'étapes et d'œuvres annoncées<sup>1354</sup>. L'emploi du temps imprimé d'Alfred Cortot fait cependant état de 18 dates seulement (et non pas de 25), réparties sur 43 jours, calées dans treize villes différentes. Bernard Gavoty n'en compte que dix<sup>1355</sup> :

---

Beethoven – laquelle des deux ? – avaient-elles d'ailleurs fait l'ordinaire de ses concerts sud-américains ?). La part d'improvisation, si improvisation il y eut bien sur la scène, fut en somme plus faible que Gavoty ne nous le laisse supposer.

<sup>1350</sup> JACQUIER (Albin), *Feuilles musicales* [Reflets de la vie musicale en Suisse romande et revue suisse du disque, Lausanne], avril 1953, p. 52 : « Genève. [...] Je ne dirais pas que je me sois rendu à ce concert sans appréhension, tant il est vrai que ce grand pianiste nous a montré ces dernières années qu'il *lui fallait choisir dans son répertoire* et que, si les facultés expressives demeuraient aussi vives et aussi pertinentes, les possibilités techniques et la virtuosité n'avaient plus l'éclat d'antan ».

<sup>1351</sup> *Ballade* en sol mineur, *Valse* en sol bémol op. 70 n° 1, *Nocturne* en fa dièse op. 15 n° 2, *Tarentelle, Étude* en sol bémol op. 10 n° 5, *Polonaise* « Héroïque » en la bémol majeur.

<sup>1352</sup> Mercredi 18 avril 1951, « Konzert-Direktion Hans Adler, Berlin W30, Neue Bayreuther Strasse 7, Steinway & Sons-Konzertflügel ». Coll. pers.

<sup>1353</sup> CHAPUIS (Jacques), *Feuilles musicales*, janvier 1952, p. 23 : « Passons maintenant en revue les concerts de Bienne. Le maître Alfred Cortot annonçait un récital 'romantique' comprenant des œuvres archiconnues telles *L'Invitation à la valse* de Weber, la *Ballade* en sol mineur, quelques *Valses* et la *Polonaise* en la bémol de Chopin, la 2<sup>e</sup> *Rhapsodie hongroise* de Liszt, qui nous ont causé une impression fâcheuse. Nous attendons autre chose des vedettes de passage qui, presque toutes, se contentent d'inscrire à leurs programmes les pages ultra-célèbres du répertoire. Belle interprétation des *Variations sérieuses* de Mendelssohn ainsi que du *Moment musical* en fa mineur de Schubert ».

<sup>1354</sup> Nous remercions Sumie Ueno (Osaka College of Music), Hiroshi Fukuda (université d'Hiroshima), Chihiro Homma et Mark Ainley (*The Piano Files*, Vancouver) pour la communication de ces précieux documents.

<sup>1355</sup> GAVOTY (Bernard), *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 190 : outre Osaka et Tokyo, « Shimonoseki, Fukuoka, [Kawatana], Nagoya, Kyoto, Shizuoka, Aomori, Morioka, Matsumoto », listées dans l'ordre exact. Manquent Sendaï et Ube, mais Kawatana n'apparaît pas sur le planning de l'*Asahi*. Sans doute est-il insuffisant d'avancer que Cortot offre des « récitals dans toutes les grandes villes japonaises », comme le font François Anselmini et Rémi Jacobs dans *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 399.

Agenda officiel de la tournée d'Alfred Cortot au Japon		
Date	Programme	Lieu
30 septembre 1952	A	<i>Hibiya Kokaido</i> , Tokyo
1 <sup>er</sup> octobre	B	Théâtre impérial, Tokyo
2 octobre	C	Théâtre impérial, Tokyo
4 octobre	A	<i>Asahi Kaikan</i> , Osaka
5 octobre	B	<i>Asahi Kaikan</i> , Osaka
6 octobre	G	<i>Asahi Kaikan</i> , Osaka <sup>1356</sup>
8 octobre	B	Salle municipale, Ube
9 octobre	C	Théâtre <i>Toho</i> , Shimonoseki
11 octobre	B	Immeuble <i>Denki</i> , Fukuoka
13 octobre	C	Salle municipale, Beppu
17 octobre	B	Salle municipale, Nagoya
19 octobre	C	Kyoto Theatre [ <i>sic</i> ], Kyoto
22 octobre	B	Salle municipale, Shizuoka
26 octobre	C	<i>Akenohoshi Koko</i> , Aomori
28 octobre	B	Salle municipale, Morioka
30 octobre	C	Salle municipale, Sendai
3 novembre	B	<i>Matsusho Gakuen</i> , Matsumoto
12 novembre	G	<i>Hibiya Kokaido</i> , Tokyo

A ces récitals assurément multipliés hors du cadre établi, sous la pression des applaudissements<sup>1357</sup>, s'ajoutent des soirées concertantes que l'éparpillement des sources ou la barrière de la langue ne permettent pas de situer avec précision. En tout état de cause, Alfred Cortot joue sous la baguette d'Akeo Watanabe et de Masashi Ueda, qui dirigent respectivement l'Orchestre philharmonique et l'Orchestre symphonique de Tokyo, la formation la plus réduite étant la plus récente des deux. On sait néanmoins que le pianiste associe... les *Variations symphoniques* de Franck au *4<sup>e</sup> Concerto* de Saint-Saëns ; le *Concerto* de Schumann au *Concerto en fa mineur* de Chopin<sup>1358</sup>. En réalité (le retour à Lausanne pouvant être reporté à volonté), une tournée parallèle s'esquisse dès le début du mois de novembre en marge de l'agenda fixé, ce d'autant qu'un certain nombre de visites et d'excursions, dont le détail nous échappe<sup>1359</sup>, sont

<sup>1356</sup> La certitude que Cortot présente son programme G le 6 octobre, à Osaka, vient démentir le propos leste et péremptoire de Bernard Gavoty, *op. cit.*, p. 190 : « Trois programmes à Tokyo. Les mêmes à Osaka ». On n'oserait d'ailleurs parler de rôdage, dans le cas d'un maître qui n'en avait nul besoin, mais la logique interne de sa feuille de route montre clairement que ce récital d'Osaka servit de 'répétition publique' au final en apothéose (le répertoire français !) que Cortot souhaitait réserver le 12 novembre – censé constituer sa dernière apparition – au public de la plus prestigieuse salle de concerts de Tokyo.

<sup>1357</sup> Sans en fournir le détail, François Anselmini (*ibid.*) évalue ainsi à « une trentaine » le nombre de prestations de tout type que Cortot aura données au Japon.

<sup>1358</sup> Cette dernière paire est donnée le 10 novembre avec l'Orchestre Philharmonique municipal : Institut de France, Ms. 8359 / 14, « Agendas de carrière d'Alfred Cortot ».

<sup>1359</sup> GAVOTY (Bernard), *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 190 : « Visite d'une exposition de chrysanthèmes et d'un théâtre de poupées. Danses et musiques guerrières. Visite d'une source d'eau bouillante [...]. Chemin faisant, Cortot fait connaissance avec une civilisation extrêmement raffinée [...] A Sendai, il va avec Jean à la pêche ». François Anselmini ajoute « les démonstrations de *bunraku* (marionnettes) ou de judo » (*Alfred Cortot, op. cit.*, p. 399).

aménagées pour distraire le *maestro* et agrémenter le séjour des Français.

Du 30 septembre au 13 octobre, Cortot progresse d'Ouest en Est, par mouvement descendant. Parvenu à Ube, au bord de la mer intérieure de Seto, après avoir paru à Tokyo et à Osaka, il décrit une première boucle (Shimonoseki, Fukuoka, Beppu) sur l'île de Kyushu, puis une seconde au centre (Nagoya, Kyoto, Shizuoka) avant que d'arpenter très largement l'île principale d'Honshu, du nord au sud, depuis la pointe extrême d'Aomori jusqu'à Matsumoto, dans la région du Chūbu (26 octobre - 3 novembre). En cela, il parcourt le pays plus largement que Lazare-Lévy ne l'a fait deux ans plus tôt, son confrère n'étant pas monté plus haut que Tokyo, sur le 35<sup>e</sup> parallèle nord. Il n'empêche : Lazare-Lévy a joué dans six des villes où se produit son aîné<sup>1360</sup>. En d'autres termes, l'itinéraire de Cortot recoupe celui que Lazare-Lévy a emprunté en 1950 à hauteur de 45 %, voire même de 50 % (6 sur 12, et non sur 13), puisque le statut de l'étape d'Aomori reste sujet à caution : Cortot ne s'y prodigue pas sur une scène *ad hoc*, mais dans la salle de classe principale du collège pour jeunes filles des sœurs de l'Assomption de la Sainte Vierge Marie où le reçoit son ancienne élève, la religieuse québécoise Gisèle Drouin<sup>1361</sup>.

Le fait que la topographie préexistante des salles de concerts (entendons par là l'ensemble des possibilités de mobilisation d'un public payant en divers points d'un territoire), matrice que l'on ne saurait disjoindre du réseau d'axes de transports qui les relie, *détermine* d'avance une large part de ce pourcentage, prouve à quel point l'ordonnancement de la tournée d'Alfred Cortot relève d'une tactique, d'une volonté manifeste de comparaison – confirmée par l'amorce Tokyo-Osaka, en rien obligatoire, qui a également préludé au tour de Lazare-Lévy. N'était l'évident attrait consistant à rapprocher ou à opposer deux personnalités, aucun organisateur doué du sens de l'entreprise et soucieux de ses intérêts ne se hasarderait *en effet* à répliquer la programmation de son concurrent dans de telles proportions, *a fortiori* au terme d'un si bref laps de temps et après avoir réussi à s'assurer le concours d'un violoniste (Yehudi Menuhin) et d'une cantatrice (Helen Traubel) de haute réputation<sup>1362</sup>. Tel est le point crucial, qui répond à l'unique question que pose, à notre avis, la venue de Cortot au Japon : considérant à la fois la fixité géographique des scènes et des salles, la capacité d'absorption limitée du marché national et la nécessité dans laquelle se trouve chaque agent de concerts de ferrer les

---

<sup>1360</sup> Par ordre alphabétique : Fukuoka, Kyoto, Nagoya, Osaka, Tokyo, Ube.

<sup>1361</sup> Pourtant inclus dans la feuille de route de l'*Asahi*, ce concert célébrait le 15<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de l'établissement. LECLERC (Richard), *Des Lys à l'ombre du Mont-Fuji : histoire de la présence de l'Amérique française au Japon*, Québec, Éditions du Bois-de-Coulonge, 1995, p. 98. Se reporter également au témoignage de la directrice, sœur CANTIN (Henriette), *Allez enseigner toutes les nations*, Nicolet [Québec], éditions S.A.S.V., 1987, p. 130. « Gisèle Drouin de retour du Japon », *La Gazette du Nord* et *L'Echo abitibien*, 28 octobre 1981.

<sup>1362</sup> Nous renvoyons à la section B, § 3, de notre première partie.

mélomanes en avivant leur curiosité, en renouvelant constamment leur désir d'audition, pourquoi l'*Asahi Shimbun*, dans la guerre économique qu'il livre au *Mainichi* sans caution étatique étrangère ni subvention, choisirait-il si tôt, dès septembre 1952, d'inviter un pianiste, son premier pianiste (le seul qu'il engagera jamais), un Français par surcroît, et si proche, à tant d'égards, de Lazare-Lévy ... ? Nous croyons en faire la démonstration<sup>1363</sup>.

Le 18 novembre, ses obligations remplies, Alfred Cortot offre « un concert de charité au profit des œuvres de la famille impériale et, notamment, de la léproserie<sup>1364</sup> ». Il consacre les journées entières du 1<sup>er</sup> et du 3 décembre à enregistrer dans les studios de la *Japan Victor Company* à Yokohama : une photographie célèbre, les disques pressés en témoignent. Si l'abondant répertoire que le pianiste consigne sur 78 tours n'ajoute rien d'inédit à sa discographie, l'ensemble constitue « l'album du souvenir » sonore de son périple autant qu'il fige un saisissant portrait de son jeu – état de la technique, conceptions interprétatives et musicales – en 1952<sup>1365</sup>. Cela dit, contentons-nous de remarquer sans extrapolation hâtive qu'il grave tout de même la *Fantaisie* en fa mineur et la *Polonaise* « Héroïque » de Chopin, une *Etude* de Saint-Saëns et la dernière pièce du *Children's Corner*, recueil qu'il donne en entier à Tokyo – autant de nouveaux points de comparaison avec Lazare-Lévy.

Entre ces sessions, Cortot donne une audition privée, le 2 décembre, au domicile du Premier ministre Shigeru Yoshida, durant laquelle le prince héritier Akihito « paraît pour la première fois dans le monde<sup>1366</sup> », croit affirmer Bernard Gavoty sans savoir qu'il se trompe. Deux jours plus tard, l'Impératrice prie Cortot de bien vouloir jouer pour elle au Palais (nous ignorons si la petite princesse Fumiko parvint à se retenir d'applaudir prématurément). Le pianiste ferme la marche le 5 décembre à Tokyo, salle Hibiya, par un grand « récital d'adieu » (*Préludes* et *Etudes* de Chopin, festival de *bis*)<sup>1367</sup>. Le 7 enfin, comme en dehors de ses deux tournées, l'officielle et la parallèle, Alfred Cortot accompagne Raymond Gallois Montbrun à l'Institut français ainsi qu'à la Maison franco-japonaise dans les *Sonates* de Franck et de

---

<sup>1363</sup> Démonstration validée par l'itinéraire que Solomon emprunte pour l'*Asahi* en 1953 au moment précis où Lazare-Lévy mène sa seconde tournée au Japon grâce au soutien du *Mainichi* : nous l'exposerons plus bas.

<sup>1364</sup> GAVOTY (Bernard), *Alfred Cortot, ibid.*

<sup>1365</sup> « Alfred Cortot in Japan (1952), The Complete Studio Recordings in Tokyo », RCA Red Seal, BVCC-3749-40 (2 CD) : BRAHMS, *Wiegenlied* op. 49 n° 4 (arr. Cortot). CHOPIN, *Andante spianato et Grande polonaise* op. 22, *Etudes* op. 10 n° 3 et op. 25 n° 9, *Fantaisie* en fa mineur op. 49, *Impromptu* en fa dièse mineur, *Nocturne* en fa op. 15 n° 1, *Polonaise* en la bémol op. 53, *Prélude* n° 15 en ré bémol, *Scherzos* n° 2 op. 31 et n° 3 op. 39, *Sonate funèbre* op. 35, *Valses* en ré bémol op. 64 n° 1 et en sol bémol op. 70 n° 1. DEBUSSY, « Golliwogg's Cake-Walk » (*Children's Corner*). LISZT, *Rhapsodie hongroise* n° 2. MENDELSSOHN, *Variations sérieuses* op. 54. SAINT-SAËNS, *Etude pour la main gauche* op. 135. SCHUBERT, *Moment musical* en fa mineur D. 780.

<sup>1366</sup> GAVOTY (Bernard), *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 191 : [citant le journal de Cortot] « Il est fort timide, mais, Dieu merci, il a tous mes disques et cela nous fournit un sujet de conversation ».

<sup>1367</sup> Notes de Bernard Gavoty, Institut de France, Ms. 8359 / 14, « Agendas de carrière d'Alfred Cortot ».

Debussy<sup>1368</sup> : après 73 jours de présence dans l'archipel, c'est là le dernier acte, et la seule incursion de l'artiste, si l'on ose dire, dans le domaine de la diplomatie, sinon de la politique extérieure. Quoiqu'il ne revête aucune portée officielle et n'entraîne nulle conséquence pratique, le geste n'a rien d'anodin. Il est vrai, comme il était normal, que l'*ambassadeur* (et non plus : le chef de la Mission française) Maurice Dejean, ce gaulliste historique, rappelons-le, ancien chef du service de presse à l'ambassade de France à Berlin (1930-1939), commissaire aux Affaires étrangères dans le Comité national de la France libre (1941-1942), puis directeur politique du Quai d'Orsay (1944-1945)<sup>1369</sup>, a reçu Cortot à l'issue de ses trois premiers concerts à Tokyo<sup>1370</sup>. En l'absence de sources, on ne saisit cependant pas très bien l'objet de ces prestations qui ne sauraient résulter d'une simple visite de courtoisie. Le pianiste agit-il de sa propre initiative ? Fut-il invité par Gallois Montbrun ?

Alfred et Jean Cortot quittent le Japon le 10 décembre au bord du *M. S. La Marseillaise* dont le nom de baptême originel était le *Maréchal-Pétain*. Arborant fièrement sa devise (« *La Marseillaise* porte dans le monde le renouveau de la France »), le plus imposant paquebot jamais issu des chantiers des Messageries maritimes<sup>1371</sup> assure le service d'Extrême-Orient depuis l'automne 1949<sup>1372</sup>. Après un mois de navigation, celui-ci accoste à Marseille où les

---

<sup>1368</sup> Institut de France, Ms. 8359 / 14, *op. cit.* Claires et nettes, les notes de travail manuscrites léguées par le journaliste démontrent une fois encore à quel point sa biographie (mal) éditée s'avère peu fiable, en comparaison. En se contentant d'y rapporter, au milieu de sa description générale de la tournée, mais sans dater aucun fait, qu'« A l'Institut français, [Cortot] joue avec Gallois Montbrun, directeur intérimaire du Conservatoire de Tokyo, les *Sonates* de Franck et de Debussy, *Children's Corner* » (*op. cit.*, p. 190), Gavoty fausse la perspective, puisque le lecteur se figure à tort que ces concerts marginaux de musique de chambre s'intégraient au flot de manifestations planifiées par l'*Asahi*. D'autre part, Gallois Montbrun n'était pas directeur intérimaire du Conservatoire de Tokyo : envoyé au Japon par la République aux côtés de la pianiste Geneviève Joy, il enseigna le violon, l'écriture et la composition à l'Institut français (1952-1954).

<sup>1369</sup> Philosophe, germaniste, Dejean a servi comme officier en Rhénanie avant de devenir conseiller pour les affaires allemandes auprès du ministère de la Guerre, puis attaché au service de presse de l'ambassade de France à Berlin, puis chef de cabinet adjoint d'Edouard Daladier et de Paul Reynaud. POUSSET-DAVIEAU (Sophie), *Maurice Dejean, un diplomate atypique*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Maurice Vaisse, Institut d'études politiques de Paris, 2013 ; « Maurice Dejean, diplomate atypique », *Relations internationales*, n° 162 (2015), p. 79-94 ; Service historique de la Défense, « DEJEAN », dossier de Résistant GR 16 P 166332.

<sup>1370</sup> GAVOTY (Bernard), *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 190.

<sup>1371</sup> GAVOTY (Bernard), *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 191, évoque un « bateau de 18 000 tonnes ». L'album hors-commerce *La Marseillaise* de la Compagnie des Messageries maritimes (Paris, Imprimerie Alépée et Cie, 1949, sans pagination) précise : « 181 mètres de longueur, 23 mètres de largeur, 25 mètres de hauteur, huit ponts, 20 000 tonnes de déplacement en pleine charge, 729 passagers, 220 membres d'équipage ».

<sup>1372</sup> Débutée en 1939, interrompue par l'armistice, la fabrication du *Maréchal-Pétain* reprit sur ordre de la *Kriegsmarine* en décembre 1940. Lancée en juin 1944 à la Ciotat, sa coque fut remorquée à Port-de-bouc, mais rompit ses amarres, dériva dans le chenal de Caronte et s'échoua contre le viaduc, à Martigues, avant que la *Wehrmacht* ne finisse par dynamiter et le navire et l'ouvrage au cours de sa retraite, en septembre. Renfloué, reconstruit sur les plans de Gaston Falcoz, renommé, le bâtiment fut accidenté à Yokohama en 1953. Il termina sa carrière aux Messageries maritimes sur la ligne Marseille-Alexandrie-Beyrouth. Réquisitionnée par la Marine nationale pendant la crise de Suez, reconvertie en navire-hôpital à Toulon, affectée au transport de troupes en Algérie, vendue comme navire de transport, l'ex-*Marseillaise-Maréchal-Pétain* convoya un temps des marchandises entre New York et Bremerhaven. Costa Croisières l'acquit en 1957. Après une explosion dans la salle des machines, qui coûta la vie à un mécanicien, le vaisseau se consuma pendant 48 heures et sombra dans la



Cortot débarquent le 9 janvier 1953<sup>1373</sup>.

Etudier la réception critique du virtuose au Japon, la couverture médiatique dont il fut l'objet, le déroulement exact et le retentissement global de sa tournée à court et moyen terme exigerait une *Quellenforschung*, une contextualisation rigoureuse et une série de comparaisons excédant de beaucoup le propos de cette mise au point. Nous regrettons en particulier l'absence de données chiffrées relatives à la fréquentation de ses concerts<sup>1374</sup>. Toutefois, que le personnel des salles de Tokyo et d'Osaka ait arboré des cravates et des foulards de soie floqués de sa signature<sup>1375</sup> ou que Cortot ait été « ému » que « des petites filles en kimono lui apportent des fleurs sur scène<sup>1376</sup> » ne forme sûrement pas l'angle le plus saillant de ce que François Anselmini appelle « la plus grande réussite de sa carrière d'après-guerre, en tout cas sa plus grande satisfaction ». Les biographes et les sectateurs du pianiste ont beaucoup glosé, de même, sur l'honneur – au demeurant, extraordinaire – que lui fit la ville côtière de Kawatana en donnant son nom à un îlot rocheux inhabité de sa vaste baie<sup>1377</sup>. Mais en définitive, la signification de la tournée d'Alfred Cortot n'a pas été dégagée. Condescendant, Bernard Gavoty la peint volontiers aux couleurs d'un *Götterdämmerung* tragique, n'en retenant que l'aspect trivial ou anecdotique :

« Puis c'est une série de concerts symphoniques avec des orchestres nationaux médiocres [...] A Aomori, deux secousses sismiques. A Tokyo, on le vole, dans sa chambre, durant son sommeil : sensation dans tout le Japon [...].

Après le concert, souper à l'hôtel Impérial avec des princes et des princesses japonais, qui font au musicien des cadeaux nationaux [...].

[citant le journal personnel du pianiste] : *Je retrouve [le prince Akibito] à l'audition que je donne pour l'Impératrice, au Palais. Bouquets jonchant la scène : qu'en faire, grands dieux ? La soirée se termine par une démonstration de judo, qui imite à merveille mes corps-à-corps avec les pianos japonais. On*

---

rade de Granada, en terres franquistes, en 1961. CLAIR-GUYOT (Jean), « Une visite au paquebot *Maréchal-Pétain* en construction », *L'Illustration* n° 5198, 24 octobre 1942 ; « La croisière de notre premier paquebot d'après-guerre, *La Marseillaise* », *Le Marin* [Rennes], n° 109 (8 juillet 1949), p. 1-2 ; « Le paquebot *La Marseillaise* de retour de son premier voyage en Extrême-Orient », *Le Monde*, 11 octobre 1949.

<sup>1373</sup> Notes de Bernard Gavoty, Institut de France, Ms. 8359 / 14, « Agendas de carrière d'Alfred Cortot ».

<sup>1373</sup> Notes de Bernard Gavoty, Institut de France, Ms. 8359 / 14, *op. cit.* : « Kobe (11 décembre), Hong-Kong (le 15), Manille (le 18), Saïgon (le 20), Singapour (le 24), Colombo (le 28 décembre), Suez (5 janvier 1953), Port-Saïd (le 6), Marseille (le 9) ». *Le Ségréen*, 17 janvier 1953, p. 1 : « Le paquebot *La Marseillaise* est arrivé samedi matin à Marseille avec 236 militaires et 215 passagers civils, parmi lesquels l'écrivain Georges Duhamel et le pianiste Alfred Cortot, qui viennent d'effectuer un séjour au Japon, ainsi qu'une dizaine de missionnaires et religieuses expulsées de Chine qui avaient pris passage sur le navire à Hong-Kong ».

<sup>1374</sup> Richard Leclerc, *op. cit.*, évalué à « 2 000 » le nombre d'écolières ayant applaudi Cortot à Aomori.

<sup>1375</sup> GAVOTY (Bernard), *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 190, repris dans ANSELMINI (François), JACOBS (Rémi), *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 399.

<sup>1376</sup> ANSELMINI (François), JACOBS (Rémi), *ibid.*

<sup>1377</sup> ANSELMINI (François), JACOBS (Rémi), *ibid.* : « *Coruto*, et non *Cortoshima* comme il le dira souvent à son retour en Europe, peut signifier *solitaire dans l'île du rêve* en langue japonaise ». Pour Gavoty (*op. cit.*, p. 190), c'est « Cortot [qui] en [a] rédigé [l']inscription, [laquelle] définit parfaitement sa nature ».

*tire une loterie et je gagne un arbre nain de douze ans. Le 31 décembre, Cortot note : fin d'une année désespérante. Il faut désormais que ma devise, "Malgré", conditionne ma vie*<sup>1378</sup> ».

« Grandeur et décadence ! », s'exclame, au bas de la même page, le journaliste probablement satisfait d'avoir si bien anglé son papier. Plus curieuse est cette réflexion que formule François Anselmini :

« [Cortot] se produit [...] à plusieurs reprises devant la famille impériale japonaise et les représentants diplomatiques français : loin de l'Europe et des polémiques qui l'ont marginalisé, il retrouve le temps d'une tournée son statut d'ambassadeur pianistique<sup>1379</sup> ».

Il y aurait à dire au sujet de ces « polémiques » et de cette soi-disant « marginalisation », si tant est que l'on puisse désigner Cortot comme une victime (?) et minimiser de la sorte les scandales retentissants par lesquels la corporation solda son dossier à la Libération : cette rentrée honteuse de janvier 1947 au Théâtre des Champs-Élysées, le droit de retrait qu'exercèrent soudain, hypocrites, les musiciens de l'orchestre de la Société du Conservatoire pour refuser de l'accompagner « en raison de l'attitude [qui avait été la sienne] sous l'Occupation », le procès que le pianiste intenta alors contre le syndicat des artistes musiciens de Paris (et finit par gagner, après sept ans de procédure<sup>1380</sup>), l'annulation consécutive, volontaire, de tous ses engagements, son exil en Suisse concomitant, ou ce nouvel esclandre survenu à la salle Pleyel en octobre 1949, le jour du centenaire de la mort de Chopin<sup>1381</sup>.

La vérité demeure cependant qu'Alfred Cortot fut invité au Japon dans le cadre juridique d'une relation contractuelle de droit privé par un patron de presse résolu à soutenir la compétition contre un titre rival : dépourvu de mandat, privé d'ordre de mission, ne représentant que lui-même, il ne jouit là-bas d'aucun statut diplomatique ni culturel particulier. Aucun attaché d'ambassade n'a rendu compte à son ministère de tutelle des efforts, nuls et non avendus, que Cortot, par pure abnégation, aurait déployés au bénéfice idéologique éventuel de la Patrie ; aucun n'assembla de dossier de presse ou ne totalisa le nombre de places qu'il vendit à la billetterie du soir de la salle *Hibiya*. La tournée de concerts d'Alfred Cortot en Extrême-Orient n'a pas suscité de rapport ni donné lieu à évaluation de la part des agents de l'État. L'intéressé seul se persuada du contraire.

La force incoercible d'un usage, le poids d'une pratique singulière répétée à l'échelle

---

<sup>1378</sup> GAVOTY (Bernard), *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 190-191. Le titulaire de la rubrique musicale du *Figaro*, qui avait visiblement accès à une source primaire d'aussi grande importance, n'en a malheureusement extrait que ces seules citations.

<sup>1379</sup> ANSELMINI (François), JACOBS (Rémi), *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 399.

<sup>1380</sup> « M. Alfred Cortot estime avoir perdu 100 000 francs en jouant tout seul », *Combat*, 13 mars 1948, p. 1.

<sup>1381</sup> ANSELMINI (François), JACOBS (Rémi), *Alfred Cortot, op. cit.*, « Les épurations », p. 392-398.

d'une vie, la conviction puissamment enracinée, chez cet artiste rompu à la gloire, mais si faussement humble, d'être le *primus inter pares* appelé à devoir exercer partout une « influence<sup>1382</sup> » au sens où l'entendait le Quai à l'époque d'Aristide Briand, se révèlent et s'accusent sans surprise, « au reste », dans les causeries que Radio-Lausanne diffusa sur son antenne à partir de janvier 1954 :

« [...] Je n'ai pas su résister à la tentation d'un nouveau séjour prolongé en Amérique du Sud, encore moins à l'appel du Japon, de cet extraordinaire Empire du Soleil-Levant dont la noble tradition millénaire, la culture artistique, le développement intellectuel, l'incroyable affabilité, la politesse exquisément raffinée de ses habitants, du plus humble au plus aristocratique sont, à la lettre, pour le visiteur, une série d'émerveillements dont nul pays au monde ne saurait à mon gré prétendre à en proposer de plus attachants exemples. Quelques commentaires de la presse européenne se sont plu, au reste, à souligner la qualité assez exceptionnelle de l'accueil qui se voyait, en ma modeste personne, réserver aux *représentants occasionnels* de l'art musical français...<sup>1383</sup> »

*In cauda venenum* : libre à Cortot, qui a créé l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques aux lendemains de la Grande Guerre, qui sait tout de l'activité déployée par la République en matière d'action culturelle, de faire si peu de cas des accomplissements de son prédécesseur, lequel s'apprête justement à entreprendre une *seconde* tournée au Japon avec l'aval renouvelé de la puissance publique<sup>1384</sup> ; libre à lui, qui a sillonné l'archipel, constaté *de visu*, soupé avec Son Excellence, franchi comme Lazare-Lévy les portes du Palais impérial, joué dans les mêmes salles, accompagné Raymond Gallois Montbrun à la Maison franco-japonaise et à l'Institut de Tokyo ; libre à Cortot, donc, de prétendre sur les ondes vaudoises en 1953 que les « représentants de l'art musical français dans l'Empire du Soleil-Levant » – toge dont il se drape en vain – ne seraient ou ne furent qu'« occasionnels<sup>1385</sup> », à savoir, dans sa

---

<sup>1382</sup> Dans l'esprit élitiste et hiérarchiquement structuré de Cortot, « les éléments amateurs ne jouent aucun rôle » : voir HOEREE (Arthur), « Alfred Cortot et la musique », *Candide*, 4 septembre 1930, p. 10.

<sup>1383</sup> Archives de la Radio suisse romande, Entretiens avec Bernard Gavoty (9 / 10), date d'enregistrement : 1<sup>er</sup> septembre 1953 ; 1<sup>re</sup> diffusion : 24 janvier 1954. Nous remercions Sarah Steiger-Blaettler de nous avoir permis d'acquérir une copie numérique privée de ces dix bandes magnétiques.

<sup>1384</sup> Cette intervention dialoguée ayant été non seulement enregistrée, mais aussi *rédigée* à l'avance afin d'éviter tout impair (selon la pratique très répandue d'alors), Cortot n'improvise pas – on l'entend d'ailleurs tourner les pages. Ce 1<sup>er</sup> septembre 1953, jour de la disparition de Jacques Thibaud, il lit au micro, pour les « mettre en boîte », les déclarations qu'il a lui-même écrites et soupesées : l'auditeur peut accorder foi à ses dires. Lazare-Lévy embarque pour Tokyo le 10 septembre, un peu plus d'une semaine plus tard.

<sup>1385</sup> *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, Paris, Centre national de ressources textuelles et lexicales – université de Lorraine, CNRS éditions, 2004 : « Occasionnel : a) [En parlant d'une chose] Qui n'existe, ne se produit ou qui n'est tel que dans certaines circonstances dues au hasard. *Synon.* accidentel, de circonstance, exceptionnel, fortuit. Ex. : Aide, dépense, rencontre occasionnelle ; domicile, travail occasionnel. b) [En parlant d'une pers.] Qui accomplit une tâche qu'elle n'accomplit pas habituellement ou professionnellement. Qui n'est tel que par occasion. Ex. : Client, collaborateur, indicateur de police, voleur occasionnel ; prostituée occasionnelle ; main-d'oeuvre occasionnelle. Souvent péjoratif : *Jacques tenait furieusement tête aux*

bouche : illégitimes.

C'est pourtant bien le pianiste, le pianiste en sa « modeste personne » et non point l'ancien chef du service de propagande artistique du sous-secrétariat aux Beaux-Arts de 1916 ; l'interprète seul, plutôt que le président du Comité d'organisation professionnelle de la musique du gouvernement de Vichy ou que le héraut autoproclamé de la France à l'étranger, que le public nippon « accueille » en 1952 après avoir salué Lazare-Lévy, Raymond Gallois Montbrun et Geneviève Joy-Dutilleux. A Bernard Gavoty lui demandant aussitôt après s'il reverra son île, Cortot répond :

« Hélas !, je ne crois pas, car malgré les projets de mes *managers*, dont je vous ai parlé au début de cet entretien, la raison (je n'oserais dire : la sagesse, ce qui serait présomptueux) me conseille de ne plus envisager mes perspectives d'avenir que sous l'aspect des voyages en moins, et non des voyages en plus... Mais je dois avouer, pourtant, que tant que je me sentirai encore capable d'affronter un auditoire sans avoir l'impression d'y desservir la pensée des maîtres dont je n'ai toute ma vie souhaité que de me témoigner le serviteur fervent, je n'abdiquerai probablement rien de ces habitudes voyageuses dont je viens de faire état trop copieusement – et tenez, cher Bernard, dans le moment que je vous parle, je suis à la veille de signer un contrat pour un nouveau tour du monde, *via* l'Afrique du Sud et l'Australie. Incorrigible, vous dis-je !<sup>1386</sup> »

En 1953, Lazare-Lévy jouera dans 9 des 13 ou 12 villes que l'*Asahi* avait retenues pour façonner l'itinéraire des concerts de Cortot. Si l'on adopte à présent le point de vue du mélomane autochtone en se focalisant sur les trois temps qui scandent la séquence 1950-1954, il paraît certain que la visite d'Alfred Cortot aura d'une manière ou d'une autre prolongé, renforcé les effets du premier voyage de Lazare-Lévy... qui l'avait lui-même motivée, sinon déclenchée tout à fait. En vertu d'un raisonnement analogue, il est également permis d'avancer sans trop anticiper notre propos que la tournée de Cortot aura elle-même servi le second tour de Lazare-Lévy, à défaut – cette fois – de l'avoir initié ou préparé pour de bon. Par-delà les trajectoires individuelles, on peut effectivement considérer que la venue intermédiaire de Cortot aura empêché qu'un intervalle de temps trop long n'estompe, voire n'éclipse l'impression causée par la révélation d'une « école française de piano » au Japon<sup>1387</sup>. Jusqu'au retour de

---

*missionnaires. Le révérend prenait à partie l'irréligion de ce pays où il prêchait. Les ouailles occasionnelles l'attristaient* (LA VARENDE, *Pays d'Ouche*, 1934, p. 139). *Le prosateur ne saurait se révéler poète occasionnel sans faire l'aveu d'une inanition* (COLETTE, *Paysages et portraits*, 1954, p. 223) ».

<sup>1386</sup> « Il faut l'accomplir : c'est la grâce que je vous souhaite », conclut Gavoty. Souffrant d'importants problèmes de santé, Cortot n'entreprendra pas ce second tour : ANSELMINI (François), JACOBS (Rémi), *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 402.

<sup>1387</sup> Nous continuons d'employer la formule dans l'acception globalisante, nationale, politique, que la diplomatie lui donna si fréquemment au cours de l'entre-deux-guerre. Cf. par exemple : Bibliothèque nationale de France, bibliothèque-musée de l'Opéra, *Bulletins des arts du spectacle*, cote 8-JoW-1607, « Compte-rendu d'activité de

Lazare-Lévy, trois années auraient pu s'écouler sans qu'aucun compatriote n'y fit apprécier, en dehors et en sus de son mérite personnel, des qualités réputées toutes galliques de finesse, de charme, d'élégance, de langage, de timbres, de nuances, de toucher, or l'exaltation causée par Cortot permit d'entretenir le feu. Elle assura une permanence, une continuité. Vu de Tokyo, il n'est pratiquement pas une saison, entre 1950 et 1954<sup>1388</sup>, qui n'aura donné la possibilité d'entendre un maître français du clavier aux amateurs des principaux centres urbains du *Nihon-Koku* : pour user du jargon en vigueur dans les chancelleries, cette « action résolue de propagande », cette offensive culturelle pilotée depuis Paris fut d'autant plus remarquable qu'elle ne faisait que s'amorcer, en réalité.

Loin de s'être nui, donc, les tournées de Lazare-Lévy et d'Alfred Cortot semblent avoir au contraire interagi en symbiose, fut-ce malgré elles, au bénéfice de l'auditoire nippon, d'une certaine idée de la France, de ses pratiques musicales et de son répertoire. Ce n'est pas là le moindre des paradoxes auxquels aboutit finalement la guerre industrielle, la concurrence d'image effrénées que se livrèrent les quotidiens dominants du pays pour la conquête du lectorat le plus étendu, des campagnes publicitaires les plus juteuses, de l'influence sur l'opinion la plus décisive, des revenus les plus grands – le fond de l'affaire étant bien sûr que le richissime directeur-proprétaire de l'*Asahi* n'aurait su se résoudre à laisser le *Mainichi* tirer avantage d'une alliance contractée avec le ministère des Affaires étrangères français pour lui dérober des parts du marché national<sup>1389</sup>.

Mesurée sur la période courant du 10 octobre 1950 au 10 décembre 1952, la durée de présence cumulée de Lazare-Lévy et d'Alfred Cortot dans l'archipel s'élève à 116 jours<sup>1390</sup>, soit

---

l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques, assemblée générale du 15 avril 1930 » (Paris, Imprimerie de Vaugirard, 1930), Rapport présenté au nom du Conseil d'administration par Albert Legrand, secrétaire du Conseil d'administration, p. 28 : « Activités pour l'année 1924. La tournée qu'a effectuée sous nos auspices en Europe centrale et orientale M. Alfred Cortot : en Roumanie, en Yougoslavie, en Tchécoslovaquie, en Autriche, l'éminent artiste, que le Conseil d'administration a l'avantage de compter au nombre de ses membres, a remporté les plus éclatants triomphes, assurant ainsi à notre Ecole de piano un incomparable prestige et préparant utilement des voies d'accès à ceux de ses émules et de ses disciples que nous enverrons ultérieurement dans ces mêmes pays ». Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, Fonds Montpensier, Association française d'expansion, d'échanges et d'action artistique à l'étranger, France, virtuoses, « Gil-Marchex, Henri » : « M. Robert BRUSSEL, directeur général de l'AFEEA, à M. le ministre plénipotentiaire Fernand PILA, chef du Service, ministère des Affaires étrangères, Direction des Affaires politiques et commerciales, Service des œuvres françaises à l'étranger, Section artistique et littéraire. Paris, le 1<sup>er</sup> décembre 1927 : « Monsieur le ministre, J'ai l'honneur d'attirer votre plus bienveillante attention sur une série de concerts que M. Gil-Marchex, un des plus remarquables pianistes de notre jeune Ecole, compte donner prochainement en Allemagne. Son programme international, consacré tout entier aux chefs-d'œuvre pianistiques du XX<sup>e</sup> siècle présente, au point de vue de la diffusion de notre art, le grand intérêt de mettre en pleine lumière l'éclat de la littérature française de piano, qui se manifestera de façon saisissante [...] ».

<sup>1388</sup> Si l'on ne pointe que les solistes, la saison 1951-1952 forme bien l'unique exception. Geneviève Joy est néanmoins l'hôte du *Mainichi* et l'envoyée officielle de la République en janvier 1952, au titre de chambriste.

<sup>1389</sup> En 2020, à 99 ans, Michiko Murayama partage toujours la propriété exclusive de l'*Asahi* avec son parent Soichi Ueno.

<sup>1390</sup> Lazare-Lévy : 10 octobre - 19 novembre 1950 (40) ; Alfred Cortot : 25 septembre - 10 décembre 1952 (76).

un peu plus de 3 mois et 3 semaines : un total considérable, y compris en regard des 20 mois de saison auxquels il convient de le rapporter ; pendant ces 116 jours, au moins 50 concerts<sup>1391</sup> appelés à modeler le goût, l'oreille et la sensibilité du public local furent programmés dans 14 villes différentes<sup>1392</sup> ; 50 manifestations attendues, publicisées, commentées par la presse et la radiodiffusion, que complétèrent, le cas échéant, des cours de maître, des rencontres, des conférences. Lorsqu'il débarque de nouveau à Tokyo, en septembre 1953, chargé d'accroître encore davantage le rayonnement de l'art pianistique national par la voie du concert et de l'enseignement, Lazare-Lévy sait pouvoir s'appuyer sur ce socle. Son second séjour devait doubler le temps que Cortot et lui-même avaient passé sur le sol japonais<sup>1393</sup>.

Le tableau et les cartes qui suivent synthétisent les enseignements de ce chapitre.

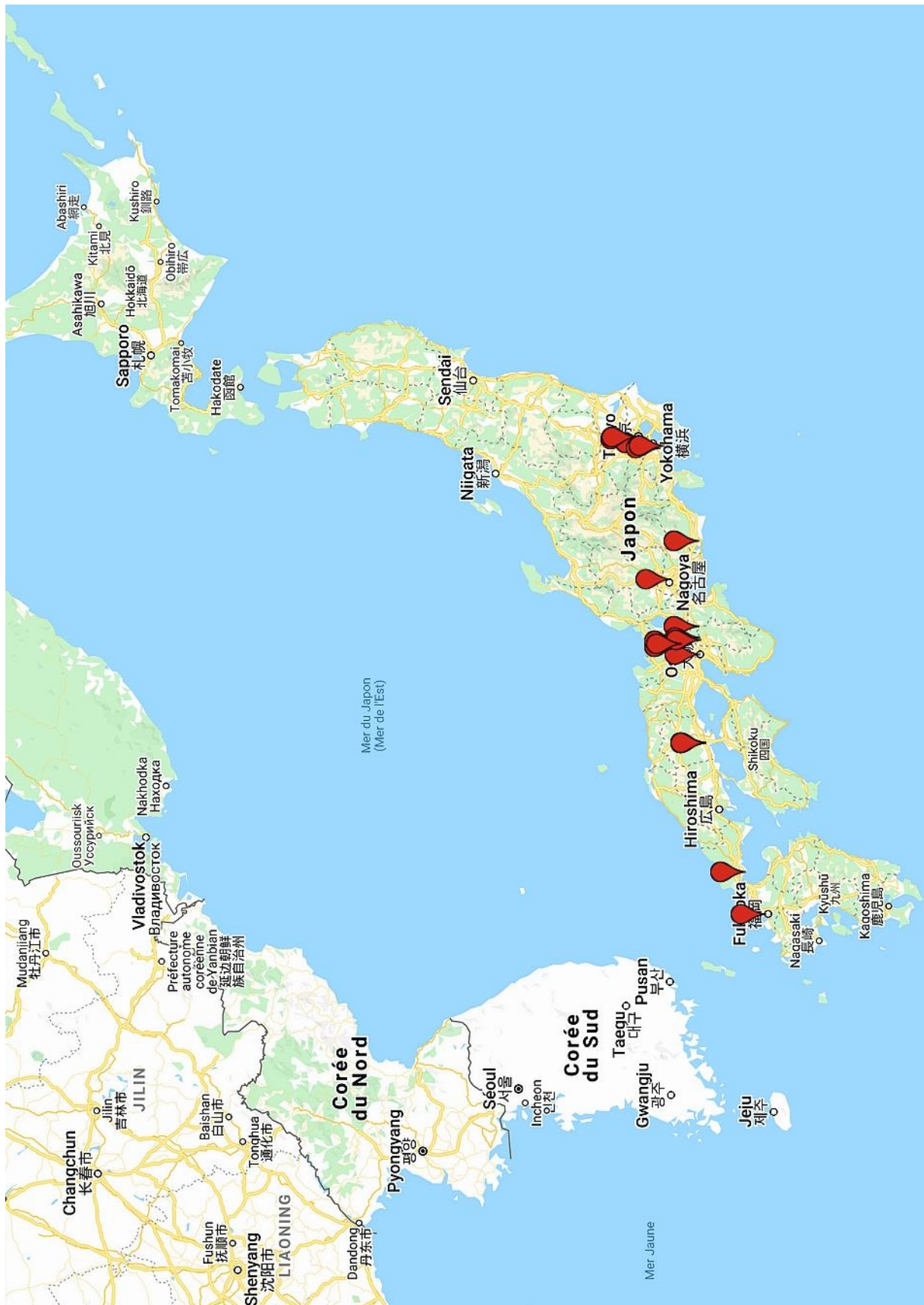
---

<sup>1391</sup> Cinquante, si en dehors du total indiqué pour Lazare-Lévy (21 concerts) on se fie à l'estimation fournie par François Anselmini, laquelle concorde avec les habitudes de Cortot (« une trentaine », soit une prestation tous les deux jours et demi). Jusqu'où faut-il croire *L'Intransigeant* lorsqu'il assure (« Le triomphe d'Alfred Cortot », 14 avril 1953, p. 4) que celui-ci « a joué presque tous les soirs pendant les 73 jours de sa tournée au Japon », rythme impossible à soutenir pour un homme de son âge dans le cadre d'un agenda si dense ? En tout état de cause, une quarantaine de concerts nous semble être le maximum crédible, le concernant.

<sup>1392</sup> Aomori, Beppu, Fukuoka, Kurashiki, Kyoto, Matsumoto, Morioka, Nagoya, Osaka, Sendai, Shimonoseki, Shizuoka, Tokyo et Ube. Voir le tableau récapitulatif en page suivante.

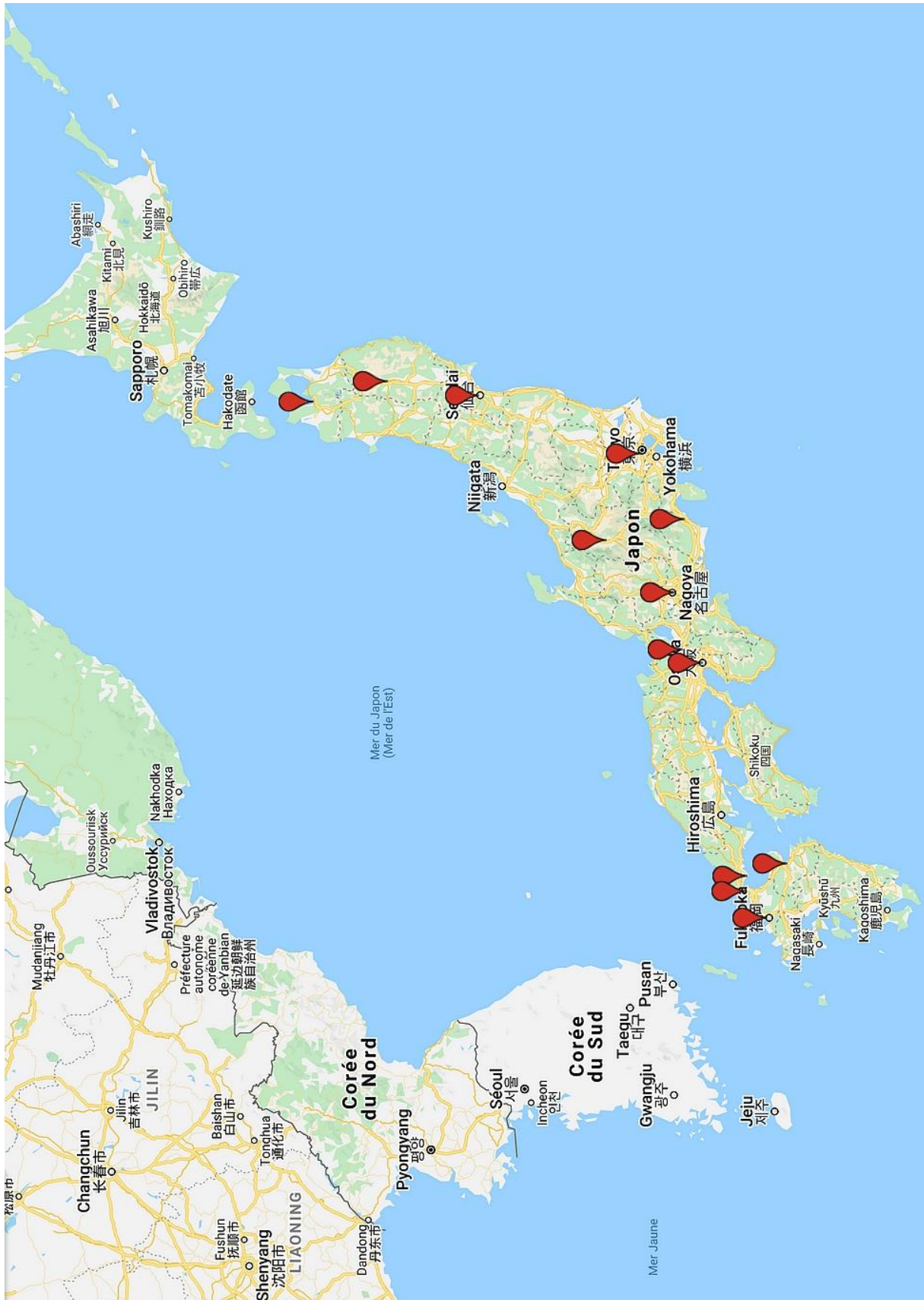
<sup>1393</sup> 14 septembre 1953 - 6 janvier 1954 : 114. Les jours de présence additionnés de Lazare-Lévy et d'Alfred Cortot se montent à un peu plus de 7 mois et deux semaines pour la période allant du 10 octobre 1950 au 6 janvier 1954 (3 ans, 2 mois, 27 jours = 1184 jours), ce qui signifie que ces artistes étrangers auront été actifs au Japon pendant près de 20 % de ce temps [114 + 76 / 1184], preuve d'un engagement considérable. Les 47 concerts que Lazare-Lévy honore au cours de son second voyage multiplient également par deux le total de prestations que Cortot et lui avaient dispensées jusque-là. En l'espace de trois ans à peine, les mélomanes japonais se seront donc vu proposer rien de moins qu'une centaine de récitals et de concerts avec orchestre par deux des pianistes et pédagogues français les plus réputés, les plus expérimentés de l'époque.

Itinéraires comparés des tournées de Lazare-Lévy et d'Alfred Cortot au Japon			
Villes où se produisent officiellement :	Lazare-Lévy en 1950	Alfred Cortot en 1952	Lazare-Lévy en 1953-1954
Akita	-	-	X
Aomori	-	X	-
Arashiyama	-	-	-
Asahikawa	-	-	X
Ayama	-	-	-
Beppu	-	X	-
Fukuoka	X	X	X
Gifu	-	-	X
Hakodate	-	-	X
Hamamatsu	-	-	X
Kamakura	-	-	-
Kanazawa	-	-	X
Katsura	-	-	-
Kobe	-	-	X
Kumamoto	-	-	X
Kurashiki	X	-	-
Kurosaki	-	-	X
Kyoto	X	X	X
Miyasaki	-	-	X
Morioka	-	-	X
Matsumoto	-	X	-
Morioka	-	X	-
Nagoya	X	X	X
Nara	-	-	-
Niigata	-	-	X
Omuta	-	-	X
Osaka	X	X	X
Sapporo	-	-	X
Sendai	-	X	X
Shibuya	-	-	-
Shimonoseki	-	X	X
Shizuoka	-	X	X
Tokyo	X	X	X
Ube	X	X	-
<b>= 35</b>	<b>7</b>	<b>13</b>	<b>22</b>



Etapes de la première tournée au Japon de Lazare-Lévy (1950)





Etapes de la tournée au Japon d'Alfred Cortot (1952)



Etapes de la seconde tournée au Japon de Lazare-Lévy (1953-1954)



### III. Seconde tournée : 14 septembre 1953 - 6 janvier 1954

#### A) Vue d'ensemble

A l'automne 1953, muni d'un nouvel ordre officiel de mission, Lazare-Lévy se rend donc pour la deuxième fois au Japon. Longue de 114 jours (14 septembre 1953 - 6 janvier 1954), cette tournée d'ampleur est marquée par 47 prestations de concerts donnés dans 22 villes, sur l'ensemble du territoire, de l'île d'Hokkaido à l'île de Kyushu : à Tokyo\*, Osaka\*, Gifu, Kanazawa, Kyoto\*, Akita, Niigata, Sendai, Morioka, Hakodate, Asahikawa, Sapporo, Kobe, Miyazaki, Omuta, Shimonoseki, Kurosaki, Fukuoka\*, Kumamoto, Nagoya\*, Hamamatsu et Shizuoka<sup>1394</sup>. A Tokyo même, le pianiste français se fait entendre à dix-neuf reprises sur les ondes et la scène du *Hibiya Kokaido*. Organisé en cinq programmes déclinés à l'envi, son répertoire compte plus d'une cinquantaine d'œuvres concertantes, solistes, de musique de chambre ou pour deux pianos, partagées cette fois avec le seul concours de Kazuko Yasukawa<sup>1395</sup>. A Osaka et dans la capitale, comme en 1950 (quoique dans un cadre différent), le pédagogue dispense une série de « cours de maître » à un ensemble d'élèves ayant été sélectionnés en amont. A ces quatre sessions publiques s'ajoutent des leçons privées dont bénéficient les élèves de Chieko Hara et de Kazuko Yasukawa : en symbole comme en actes, la chaîne des générations se prolonge, la lignée se perpétue. Mais en réalité, cette seconde tournée de propagande culturelle, qui paraît former une offensive de « confirmation », répond à une philosophie, sinon à des visées radicalement distinctes de la précédente.

Tortueux et dense, dicté par des impératifs d'estrade ou d'emploi du temps, parcouru à un rythme soutenu, l'itinéraire que suit Lazare-Lévy dans un archipel certes toujours placé sous domination militaire, mais qui a depuis seize mois recouvré politiquement son indépendance à l'égard des Etats-Unis, ne relève plus du voyage initiatique organisé par une ex-nation ennemie sous le régime d'une administration d'occupation omnipotente. Il ne s'agit plus d'accoutumer

---

<sup>1394</sup> Nous respectons l'ordre chronologique des étapes. L'astérisque signale les lieux où Lazare-Lévy a déjà joué en 1950.

<sup>1395</sup> Au contraire de son amie (qui enseigne à demeure), Chieko Hara se consacre alors davantage à sa carrière personnelle, en plein essor au plan international : ANDO (Rie), *Chieko Hara, A Life and Art*, thèse de doctorat pour le grade de *Doctor of Musical Arts*, soutenue sous la direction de Craig Sheppard, University of Washington, 2010, p. 36-37. Il est amusant de songer, par exemple, que Chieko Hara est à Paris où elle fait entendre des pièces de Lully (*Air tendre et courante*), Rameau (*Musette en rondeau, Le rappel des oiseaux*) et Couperin (*Sœur-Monique*) sur les ondes, le 4 décembre 1953, le soir même où Lazare-Lévy joue deux pièces concertantes de Saint-Saëns à Nagoya.

l'hôte étranger, le messager européen à l'histoire, la mythologie, l'architecture palatiale, aux pratiques et aux mentalités, à la geste guerrière, la mystique ou la spiritualité japonaises, c'est-à-dire de profiter d'un interstice pour l'admettre dans les replis d'une civilisation millénaire vaincue, ravalée au rang de province proconsulaire, cependant que celui-ci révèle des pans essentiels de l'art de sa patrie dans le nombre restreint de centres auxquels un lacs d'axes de transport et l'état des infrastructures permettent d'accéder. En 1953, l'Empire nippon en pleine reconstruction possède désormais sa propre compagnie d'aviation, qui opère des rotations intérieures à destination de six bases régionales. Lazare-Lévy n'emprunte plus qu'exceptionnellement l'auguste ligne du *Tôkaidô* : il lui préfère le confort, la rapidité des courts et moyens courriers qui l'autorisent par exemple à gagner le Kansai en deux heures de vol à peine, depuis Tokyo, ou les pointes nord et sud de l'archipel en l'espace d'une seule matinée. Exploité par l'armée américaine, réparé, consolidé, le réseau ferré a tiré avantage de la Guerre de Corée ; des voies routières ont été damées, les possibilités d'exploration se sont étendues : l'ambassadeur culturel de la République se produit maintenant dans le réseau des villes secondaires, parfois de peuplement ancien, souvent d'intérêt patrimonial, qui ont été unifiées sous l'ère Meiji lors de l'abolition du système des fiefs médiévaux – Kumamoto (qui a été pratiquement rasée en 1945), Shizuoka (qui compte 524 000 habitants en 1953), Gifu (215 000), Kanazawa (300 000), Akita (217 000), Niigata (565 000), Sendai, Morioka, Omuta, Shimonoseki et Fukuoka (590 000)<sup>1396</sup>.

Ainsi, pour Lazare-Lévy et son épouse, il n'est plus tellement question de vestiges archéologiques, de pagodes à étages, de temples et de jardins, de rencontre avec des écrivains, voire de « choc » entre Orient et Occident, de dîners traditionnels en costume d'apparat ou de cérémonies du thé, des très riches heures de la cour de Heian, de démonstration de *koto*, de bamboueraie magique, de samouraïs et de daimyos. Miyasaki a été fondée en 1924 : en 1940, le gouvernement y a érigé la tour dite du *Hakko Ichiu*, censée symboliser la légitimité de droit divin du *Nihon* impérial à dominer une immense partie de la zone Asie-Pacifique, racialement y compris<sup>1397</sup>. Niigata est un port-franc à la croissance urbaine incontrôlée, le premier site de culture rizicole du pays. Née au XV<sup>e</sup> siècle, Hakodate a été ravagée par un incendie en 1934, puis bombardée par les forteresses volantes alliées. Sapporo ne s'est développée qu'à partir de 1868 ; Asahikawa a surgi en 1890. En signant le traité de Shimonoseki, en 1895, la Chine a renoncé à ses prétentions en Corée et cédé au Japon la Mandchourie méridionale, la péninsule

---

<sup>1396</sup> *Statistics Bureau of Japan*, « Population and Households, Population Census, 1953 », consulté en ligne.

<sup>1397</sup> BEASLEY (William G.), *Japanese Imperialism 1894-1945*, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 226-227.

du Liaodong, les îles Pescadores ainsi que Formose<sup>1398</sup> : par décret, la cité maritime s'est ouverte de force au commerce avec la Grande-Bretagne et l'Amérique en 1899. Ce n'est pas que ce second voyage soit dénué de charme et d'agrément touristique, mais les loisirs même que l'on réserve désormais aux Français trahissent moins une soif de découverte ou un désir d'élévation qu'une impérieuse nécessité de repos : en 1953, les Lazare-Lévy prennent les eaux à Beppu, goûtent le silence du sanctuaire et du parc de Nikko, savourent la beauté des paysages naturels qu'offrent la caldeira du lac de Towada, d'une profondeur excédant 300 mètres, ou la baie de Matsushima dont les îles sont plantées de pins.

Pour la première fois de sa carrière, au fond, le pianiste fait l'expérience d'un tour moderne, fruit du « siècle de vitesse », accompli dans le contexte d'une intensification très significative des échanges, d'une mondialisation naissante, d'une réduction continue des distances. De mieux en mieux accessible, de plus en plus attractif, le Japon, jadis *terra incognita*, est en passe de devenir un *El Dorado*, un circuit de choix (c'est-à-dire, plus trivialement, un marché) pour les interprètes d'envergure internationale en quête d'opportunités. Le *Mainichi* et l'*Asahi* y contribuent de manière décisive en poursuivant leur combat industriel et leur joute d'influence ; le premier, rappelons-le, par l'intermédiaire d'une collaboration renouvelée avec le Quai d'Orsay ; le second, par le biais d'une tactique de rémunérations lucratives, caractéristique d'une stratégie entrepreneuriale d'économie privée.

Artistes invités par le :	<i>Mainichi Shimbun</i>	<i>Asahi Shimbun</i>
Octobre 1950	Lazare-Lévy	
Septembre 1951		Yehudi Menuhin (violon)
Janvier 1952	Raymond Gallois Montbrun (violon) Geneviève Joy (piano)	
Avril 1952		Helen Traubel (soprano)
Septembre 1952		Alfred Cortot (piano)
Octobre 1952	Erna Berger (soprano) Gerhard Hüsch (baryton)	Ballet Serge Lifar
Mars 1953	Joseph Szigeti (violon)	
Septembre 1953	Lazare-Lévy	Solomon (piano)
Janvier 1954	Germaine Leroux (piano)	Chœur de l'infanterie Leonard de Paur
Avril 1954	Wilhelm Backhaus (piano) Joséphine Baker <sup>1399</sup>	Jascha Heifetz (violon)

<sup>1398</sup> *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 18 (lettre « S »), Tokyo, Librairie Kinokuniya, 1992, « Shimonoseki joyaku », p. 45-46.

<sup>1399</sup> Comme il apparaît ici, la célèbre artiste, ancien agent des services secrets de la France Libre, fut invitée au Japon par le journal *Mainichi* trois mois après que le chef de chœur noir américain Leonard de Paur (1914-1998) y avait été appelé par l'*Asahi*. Ces deux voyages succédaient en fait à la tournée que la chanteuse Marian Anderson, « la première personnalité nègre [*the first Negro guest* : sic, et non pas *colored*] ayant jamais été conviée au Palais impérial en 2 600 ans de règne », avait effectuée un an plus tôt. Cf. CALLAM (Katie A.), KIMOTO (Makiko), OHTA (Misako), OJA (Carol J.), « Marian Anderson's 1953 Concert Tour of Japan : A Transnational History », *American Music*, vol. 37, n° 3 (automne 2019), p. 266-329 : « Le 27 avril 1953, un an après que le Japon avait recouvré sa

La multiplication des concerts entraînant une focalisation moindre sur chacun d'entre eux, la réception critique de Lazare-Lévy (indépendamment de la difficulté d'accès aux sources provinciales) est paradoxalement moins documentée en 1953 qu'en 1950, alors même qu'il séjourne près de trois fois plus longtemps dans l'archipel et y honore plus du double de prestations musicales. Il ne grave pas non plus de disque-souvenir de son passage.

Inscrite dans le cadre neuf de l'accord culturel franco-japonais, qui a été conclu en mai 1953, sa seconde tournée s'appuie en fait bien davantage et bien plus solidement que la précédente sur les relais officiels nationaux, sur les piliers institutionnels et diplomatiques existants : l'Institut franco-japonais du Kansai à Kyoto, la Maison franco-japonaise et l'Institut français de Tokyo. Ce n'est plus la croisade d'un propagandiste solitaire suscitant la curiosité de l'Impératrice et du général MacArthur, ni le sacerdoce d'un moine essarteur agissant en pionnier du bilatéralisme, sous la bannière d'un pays lointain, dans l'éclat d'un sensationnalisme, d'une mise en valeur « publicitaire » que l'on pouvait encore admettre en 1950 : le tour de 1953 révèle incontestablement un contrôle accru de l'Etat, une meilleure coordination des services, une maîtrise supérieure dans la conception et l'exécution des phases d'enseignement, de propagande et de jeu en dépit d'une organisation perfectible, de déplacements nombreux, d'incessants changements d'hôtels et de lieux de résidence. On observe d'ailleurs que l'agenda du pianiste et du pédagogue s'intègre pour la première fois au tissu culturel ambiant, extérieur et local, Lazare-Lévy étant invité à se mêler, en spectateur, en auditeur, en ambassadeur, à la vie artistique, intellectuelle et musicale, au mouvement qui agitent et caractérisent le Japon d'alors dont le paysage médiatique se voit bouleverser par la soudaine libéralisation des ondes, l'émergence d'émetteurs privés, l'essor d'une jeune presse écrite indépendante.

Il n'est pas surprenant, en conséquence, que la logistique du périple s'avère elle-même inédite. Soutenu par Yamaha qui place ses instruments ainsi que sa toute nouvelle salle de concert et de conférence à sa disposition, Lazare-Lévy est assisté en permanence de deux accordeurs de la firme, lesquels s'ajoutent à son interprète, son photographe<sup>1400</sup> personnels, à une équipe de porteurs et de valets que sa feuille de route et sa surcharge d'activité rendent obligatoires. De ce fait, la relation de son second voyage exige un traitement qui rende compte, autant que possible, de sa pulsation originale, de sa richesse, de l'abnégation dont il témoigne

---

souveraineté nationale, la célèbre chanteuse afro-américaine Marian Anderson [1897-1993] posa le pied sur le sol japonais, où elle débuta une tournée d'un mois de concerts sponsorisée par la NHK [...]. Sa venue était permise et soutenue par tout un réseau : médias locaux et nationaux, agents diplomatiques de l'ambassade américaine, critiques, musiciens, sans oublier la Croix-Rouge japonaise ».

<sup>1400</sup> Arch. LL : « Shogi Fukai ».

en faveur de la France<sup>1401</sup>. Nous décrirons d'abord les circonstances générales et personnelles dans lesquelles le pianiste et pédagogue s'envole une fois encore pour le Japon, en nous attachant au référentiel juridique qui définit les conditions de cette nouvelle mission de propagande culturelle à l'étranger.

## B) Contexte général

Sur le plan politique, la seconde mission au Japon de Lazare-Lévy présente la particularité d'être encadrée par un dispositif réglementaire, contrairement à la tournée précédente dont l'organisation pionnière relevait sensiblement des méthodes de persuasion et d'action, des usages et de la *Weltanschauung* qui avaient prévalu au Quai d'Orsay sous la III<sup>e</sup> République, en particulier durant l'entre-deux-guerres – c'est-à-dire d'une forme d'héritage diplomatique, intellectuel et idéologique dépassé depuis lors. Conclu à « Tokio » au printemps 1953, en plein conflit indochinois et pendant la Guerre de Corée, l'« Accord culturel entre la France et le Japon » est publié à l'automne suivant sous la forme d'un décret signé par le Président Vincent Auriol sur la proposition du Président du conseil des ministres Joseph Laniel et du chef de la chancellerie française, le compagnon de la Libération Georges Bidault<sup>1402</sup>. Ses instruments de ratification sont échangés à Paris le 18 septembre, soit quatre jours après l'atterrissage à Haneda de Lazare-Lévy, qui, délégué par les Affaires étrangères, en est donc le premier défenseur officiel au regard de l'histoire des relations extérieures françaises et du bilatéralisme franco-nippon. Ce traité sans précédent, divisé en neuf articles, est l'*opus magnum* de l'ambassadeur Maurice Dejean qui l'a négocié directement avec Katsuo Okazaki (1897-1965) après avoir été « désigné comme plénipotentiaire à cet effet ».

Ministre des Affaires étrangères dans le quatrième gouvernement de Shigeru Yoshida (30 octobre 1952 - 9 décembre 1954), Okazaki, natif de Kanagawa, juriste diplômé de l'université de Tokyo, est un ancien coureur de fond, observation moins anecdotique qu'il ne paraît de prime abord. Intégré à l'équipe d'athlétisme nationale alors qu'il est attaché d'ambassade à Londres, il remporte deux médailles d'or aux Championnats d'Extrême-Orient en 1923, établissant même de nouveaux records sur les distances de 880 yards et d'un *mile*<sup>1403</sup>.

---

<sup>1401</sup> Quand bien même l'artiste serait-il rémunéré plus équitablement qu'en 1950.

<sup>1402</sup> « Décret n°53-991 du 30 septembre 1953 portant publication de l'accord culturel entre la France et le Japon signé à Tokyo le 12 mai 1953 », *Journal officiel de la République française*, 6 octobre 1953, p. 8752-8753.

<sup>1403</sup> Courus respectivement en 2 min. 2 s. 1 / 5 et 2 min. 2 s. 2 / 5 : *La Presse*, 1<sup>er</sup> août 1923, p. 3.



Finaliste de l'épreuve du 5 000 mètres lors des Jeux Olympiques d'été de Paris, en 1924<sup>1404</sup>, il s'est évanoui en pleine course et n'a pu prétendre au podium, victime de la chaleur accablante. Nommé second secrétaire de la légation japonaise à Washington (été 1933<sup>1405</sup>), il a surtout servi en tant que consul général à Nankin pendant le massacre de décembre 1937. Muté à Canton<sup>1406</sup>, à Calcutta, puis à Hong Kong où il exerça des fonctions analogues, Okazaki prend la tête du conseil municipal de Shanghai en janvier 1942, lorsque les troupes de l'armée impériale font main basse sur la concession internationale pour la rétrocéder au « Gouvernement national réorganisé de la république de Chine ». Rentré à Tokyo en 1943, Katsuo Okazaki prépare finalement la reddition de l'archipel sur la base navale d'Iejima. En tant que chef du Bureau de liaison, il appartenait à la délégation qui vint signer, en jaquette et haut-de-forme à huit reflets, les actes de capitulation de l'Empire au bord du cuirassé *USS Missouri*, le 2 septembre 1945<sup>1407</sup>.

Sous le mandat du général MacArthur, Okazaki, devenu secrétaire du Cabinet, supervise l'élimination des cadres du parti communiste, interdit à ses dirigeants Kyuichi Tokuda et Sanzo Nosaka « d'écrire et de parler », casse grèves et manifestations et déploie les forces de police pour réprimer toute agitation susceptible « d'entraver la mise en application » des directives américaines<sup>1408</sup>. Au reste, c'est le ministre Okazaki, en février 1952, avec l'ambassadeur Dean

---

<sup>1404</sup> *Paris-Soir*, 8 juin 1924, p. 1 : « Ce matin, à 8 h 50, à la gare de Lyon, sont arrivés, sous la conduite du docteur Kishi, président du Comité olympique japonais, les athlètes japonais devant prendre part aux Jeux Olympiques. Ce sont presque tous des étudiants ou des professeurs. On y remarque également un attaché à l'ambassade du Japon à Londres, M. Katsuo Okazaki. Ces athlètes vont s'installer au village olympique de Colombes ». Voir également *Le Petit journal*, 9 juillet 1924, p. 3.

<sup>1405</sup> U. S. NATIONAL ARCHIVES AND RECORDS ADMINISTRATION (NARA), Series M1465, roll 8, *St. Albans District Manifest Records of Aliens Arriving from Foreign Contiguous Territory (May, 19 - December 19, 1933)*, « List or Manifest of Alien Passengers for the U. S. Immigration Officer at Port of Arrival », voyageant au bord du *S. S. Hiye Maru* en partance de Yokohama, ayant débarqué à Vancouver le 12 août 1933.

<sup>1406</sup> « Les foudroyants progrès de l'armée japonaise », *Le Petit journal*, 22 octobre 1938, p. 3 : « Tokio, 21 oct. Un communiqué du quartier général impérial, publié à 22 heures, confirme que la colonne de tanks japonais a pénétré à l'intérieur des murs de Canton, à 15 h 30. Dès l'annonce de la prise de Canton, le ministère des Affaires étrangères a donné l'ordre à M. Katsuo Okazaki, consul général du Japon à Canton, de retourner immédiatement dans cette ville pour y rouvrir le consulat général du Japon. M. Okazaki se trouve actuellement à Changhaï d'où il partira en avion demain matin. Selon les nouvelles parvenues du front de Canton, toutes les autorités provinciales et municipales chinoises ont quitté Canton. C'est dix jours après leur débarquement à *Bias Bay* que les troupes japonaises ont occupé Canton. La rapidité de cette campagne a dépassé même les prévisions des autorités militaires japonaises ».

<sup>1407</sup> *The New York Times*, notice nécrologique, 12 octobre 1965, p. 47.

<sup>1408</sup> « MacArthur prend des mesures contre les dirigeants communistes japonais », *L'Aube*, 7 juin 1950, p. 1 : « Le général MacArthur a demandé au gouvernement japonais de prendre des mesures contre les dirigeants du Parti communiste. Il a fondé cette demande sur des décisions prises à Potsdam prescrivant de 'supprimer tous les obstacles au renforcement des tendances démocratiques du peuple japonais'. Le cabinet japonais a annoncé qu'il donnera effet, dans les 24 heures, à cette directive du général MacArthur. M. Katsuo Okazaki, principal secrétaire du Cabinet, a déclaré que les gouvernement était prêt à employer les forces de police contre toute grève ou sabotage destinés à protester contre l'épuration ». Consécutive à la mise en application du plan Dodge contre l'inflation, cette « purge rouge » de grande ampleur (1950-1953) dont nous parlions plus haut au sujet de la NHK se traduit par le licenciement de 100 000 ouvriers du rail, de 200 000 fonctionnaires des postes, de plusieurs centaines de journalistes et d'un demi-million de salariés du secteur privé. FAUCONNIER (Brice), *Tenko, va-et-vient, convergences et changements idéologiques dans le Japon des années 1920-1950*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de François Macé, Paris, INALCO, 2012. ID., « Les *Red Purges* et la démocratisation du Japon, 1949-1952 », dans Michael

Rusk, qui met au point les modalités de coopération des forces armées américaines et japonaises « au cas où le Japon serait attaqué de l'extérieur ou d'un théâtre de révolution communiste<sup>1409</sup> ».

Pour sa part, Maurice Dejean – qui suit l'évolution des mouvements de troupes et connaît parfaitement la géopolitique des rapports de force en Orient – cherche avant tout à ménager une place pour la France au Japon en pleine Guerre d'Indochine, certes, mais aussi dans le sillage du traité de San Francisco par lequel l'Empire s'est engagé auprès de quarante-huit de ses anciens ennemis<sup>1410</sup>. Arraché pendant la Guerre de Corée à l'issue de la « Conférence de la paix relative aux campagnes du Pacifique », conçu par la Grande-Bretagne et les Etats-Unis, le *Treaty of Peace with Japan*, qui fut aussitôt suivi de la conclusion du pacte de sécurité précité, entendait effectivement « préserver le peuple japonais de l'emprise communiste » et « intégrer le Japon dans le périmètre défensif américain<sup>1411</sup> ». Nous avons souligné plus haut comment Dejean, ex-ambassadeur à Prague, était obnubilé par la propagation du marxisme en Occident : il est certain que ce fervent gaulliste aura voulu tirer profit de la souveraineté recouvrée de l'archipel et du déploiement du « parapluie américain » au-dessus de « son » espace aérien pour y faire entendre la voix de la Patrie.

En concluant ainsi un accord de type *soft power*<sup>1412</sup> au nom de leurs gouvernements respectifs, accord assorti de la création de commissions mixtes à Paris et Tokyo<sup>1413</sup>, Dejean et Okazaki ont affirmé en marge et en toute indépendance à l'égard du *leader* du Monde libre leur volonté « d'entretenir et de resserrer, pour leur [seul] bénéfice réciproque, les liens d'ordre culturel unissant leurs deux pays », l'expression « liens culturels » devant être comprise littéralement autant que dans un sens plus large d'éducation, de cursus, de reconnaissance académiques et de partenariat professionnel. Le texte prévoit en conséquence que « les parties contractantes *se* faciliteront réciproquement [nous soulignons], dans toute la mesure du possible :

---

LUCKEN, Anne BAYARD-SAKAI, Emmanuel LOZERAND, dir., *Sengo, le Japon après la guerre*, Paris, Presses de l'Inalco, 2017.

<sup>1409</sup> *Le Libertaire*, 22 février 1952, p. 1.

<sup>1410</sup> MILLER (Jennifer M.), *Cold War Democracy. The United States and Japan*, Cambridge [MA], Harvard University Press, 2019, notamment « The San Francisco Peace Treaty », p. 114-154.

<sup>1411</sup> FOCSANEANU (Lazar), « Les Traités de paix du Japon », *Annuaire français de droit international*, *op. cit.*, p. 256 : « Il n'est pas surprenant que ni les Etats du bloc soviétique ni les Etats neutralistes d'Asie (Inde, Birmanie) n'aient voulu s'associer au traité de San Francisco. Ces Etats se sont efforcés de rétablir la paix avec le Japon par la voie des négociations bilatérales qui ont abouti à la conclusion de traités ou d'accords séparés ».

<sup>1412</sup> NYE (Joseph S., Jr.), *Soft Power : The Means to Success in World Politics*, New York, Public Affairs, 2004.

<sup>1413</sup> « Décret n°53-991 du 30 septembre 1953 portant publication de l'accord culturel entre la France et le Japon signé à Tokyo le 12 mai 1953 », *op. cit.* : Art. VII.

- a) l'envoi et la diffusion de tout matériel culturel<sup>1414</sup>,
- b) l'envoi et la présentation d'œuvres ou d'objets destinés à des expositions de caractère culturel,
- c) les visites d'intellectuels tels que savants, écrivains et conférenciers, d'artistes et de personnalités sportives,
- d) l'emploi, dans l'exercice normal de leurs fonctions, de professeurs, techniciens, pédagogues et savants par les universités, laboratoires et autres organismes d'enseignement, d'études ou de recherches,
- e) le développement et éventuellement la création dans les universités et autres établissements [...] situés dans leur pays respectif de chaires, cours ou conférences traitant de la langue, de la littérature, de l'art, de l'archéologie, de l'histoire du pays, des institutions de l'autre partie contractante, ainsi que de tous sujets qui s'y rapportent ».

Des brochures aux sportifs, de la langue à l'histoire, des techniciens aux savants, la hiérarchisation des priorités et des moyens énoncés dans cet article I<sup>er</sup> est intéressante. La liste des « envois » à envisager s'y prolonge d'ailleurs dans les derniers alinéas, qui invitent à développer les « séjours de boursiers et autres étudiants, les échanges radiophoniques d'ordre culturel, [ainsi que les] échanges concernant le théâtre et la musique<sup>1415</sup> ».

Avec logique, l'article II organise la mise en œuvre de ces dispositions. Ainsi, « les parties contractantes se faciliteront, dans toute la mesure du possible, le bon fonctionnement et le développement des institutions culturelles franco-japonaises qui sont énumérées en annexe au présent accord, ainsi que l'établissement et le fonctionnement de tous organismes similaires dont la création se révélerait utile au développement des relations culturelles entre les deux pays ». En somme, la construction d'une relation culturelle pérenne entre la République et l'Empire doit s'appuyer sur le socle existant ou pallier ses carences. Point primordial qui déterminera l'agenda de la tournée de Lazare-Lévy dans une large mesure, les « institutions culturelles franco-japonaises » citées en annexe ne sont autres que « la maison du Japon à la Cité universitaire de Paris (fondation Satsuma) ; la Maison franco-japonaise et l'Institut franco-japonais de Tokyo, ainsi que l'Institut franco-japonais du Kansai à Kyoto ». Le cadre juridique précis qui manquait en 1950 est donc désormais fixé.

---

<sup>1414</sup> « Décret n°53-991 du 30 septembre 1953 portant publication de l'accord culturel entre la France et le Japon signé à Tokyo le 12 mai 1953 », *op. cit.* : Art. I, a) « et notamment des livres et des publications didactiques, littéraires, artistiques, scientifiques et techniques, des films, des disques, et, d'une manière plus générale, de matériels audio-visuels ».

<sup>1415</sup> Accord culturel franco-japonais, 12 mai 1953, *op. cit.* : « Art. III, Afin de faciliter l'exécution des dispositions des paragraphes c, d, f, g et h de l'article I du présent accord, les parties contractantes *mettront immédiatement à l'étude* l'octroi réciproque de facilités concernant les voyages à l'étranger de leurs ressortissants ainsi que les séjours et l'accès aux divers centres de documentation dans leur pays respectif des ressortissants de l'autre partie contractante, sous réserve des autorisations éventuellement nécessaires des services compétents ». Nous soulignons.

Marqué par une vision de long terme, l'accord exige encore que les parties contractantes s'engagent à étudier et à créer « les moyens par lesquels la protection des œuvres littéraires, artistiques et scientifiques sera assurée au mieux de leurs intérêts respectifs ainsi que les moyens par lesquels la traduction et la reproduction desdites œuvres seront encouragées mutuellement dans le respect du droit des auteurs » (art. II). Dans un ordre d'idées similaire, l'article IV, en complétant les précédents, incite d'ailleurs à établir un protocole d'équivalence des « titres et diplômes acquis au cours ou en fin d'études auprès des universités et autres établissements d'enseignement ».

S'il n'y a pas lieu d'analyser en détail les clauses de l'accord culturel franco-nippon sous l'angle du droit international, il nous faut au moins souligner de nouveau que son texte est toujours et encore antérieur à la Convention de Vienne (1961<sup>1416</sup>), laquelle régit non seulement les relations diplomatiques interétatiques de « l'intérêt égoïste à l'avantage mutuel » en affirmant le principe fondamental de leur *réciprocité* (selon le schéma : la défense des intérêts de A se paie par l'octroi d'un avantage à B) ; convention qui établit en effet l'immunité du personnel diplomatique et l'inviolabilité des ambassades, comme il est de notoriété publique, mais qui définit aussi le rôle exact, la composition et l'accréditation des « missions », ce onze ans après l'envoi de la première délégation de Lazare-Lévy au Japon<sup>1417</sup>. De la même manière, l'accord culturel de 1953 anticipe de dix ans la conclusion d'un authentique traité *commercial* franco-japonais que le ministre en personne, Maurice Couve de Murville, signera à Paris avec l'ambassadeur Toru Haguiwara (14 mai 1963)<sup>1418</sup>. Lire l'histoire à rebours est une faute, mais à la lumière du dispositif que nous exposons, il demeure permis, sans contrevenir aux règles méthodologiques élémentaires, de s'interroger tout de même sur le contenu des rencontres, des entretiens, des déjeuners de travail que l'ambassadeur Dejean, dont on sait le volontarisme en la matière<sup>1419</sup>, aura conduits avec son premier ambassadeur culturel dès 1950, bien en amont de

---

<sup>1416</sup> Entrée en vigueur le 24 avril 1964, la « Convention de Vienne sur les relations diplomatiques » a été adoptée le 18 avril 1961. Sa ratification a été autorisée en France par la loi n° 69-1039 du 20 novembre 1969, parue au *Journal officiel de la République française* le 21 novembre (p. 11350).

<sup>1417</sup> COLLIARD (Claude-Albert), « La Convention de Vienne sur les relations diplomatiques », *Annuaire français de droit international*, vol. 7 (1961), p. 3-42.

<sup>1418</sup> GUILLAIN (Robert), « Le nouvel Accord franco-japonais normalise les rapports commerciaux entre les deux pays et ouvre la voie à une libéralisation plus complète », *Le Monde diplomatique*, juin 1963, p. 10 : « [Celui-ci est] d'une signification très importante, puisque la France renonce par là à invoquer l'article 35 du G.A.T.T. à l'égard des produits japonais. Jusqu'alors, le régime des échanges entre les deux pays était sujet chaque année à la signature d'accords bilatéraux de portée limitée pour l'ouverture des contingents, d'où le faible intérêt marqué par les exportateurs japonais envers le marché français et leur préférence pour des pays tels que la Suède, la Suisse et l'Allemagne occidentale, qui comptent parmi les pays européens qui achètent et vendent le plus au Japon ».

<sup>1419</sup> Il y a lieu de répéter que « L'ambassadeur Dejean accorde une importance cruciale à la présence d'une conseiller culturel » au Japon : SIRINELLI (Jean-François), SOUTOU (Georges-Henri), dir., *Culture et Guerre froide*, actes du colloque de Paris (20-21 octobre 2005), *op. cit.*, p. 43.

la rédaction du premier traité franco-japonais. Evaluer comment les discussions, les réflexions, les visées, sinon les ambitions personnelles du diplomate ; les prestations de concert, les leçons publiques d'interprétation, l'excellente réception critique du pianiste et pédagogue français dialoguèrent les unes avec les autres, influèrent l'une sur l'autre, s'infléchirent mutuellement, est impossible à déterminer. Nous n'allons pas jusqu'à écrire que le texte de l'Accord culturel franco-japonais puise sa source dans le premier périple du maître français ; cependant ce qui, en 1950, avait été laissé à l'inspiration ou abandonné aux circonstances du moment, voire décidé dans le feu de l'action (comme la programmation de plusieurs récitals supplémentaires au *Hibiya Kokaido*) ne laisse plus aucune place au hasard en 1953 – d'autant moins que la seconde mission scelle une ultime collaboration, tant pour Lazare-Lévy qui ne retournera pas en Orient, que pour Maurice Dejean qui quittera ses fonctions au milieu de la tournée de son compatriote et allié.

Jamais abrogé, l'accord de mai 1953 imprègne les documents les plus récents de la diplomatie bilatérale franco-japonaise, comme en témoigne la « Feuille de route » quinquennale de 2013 touchant aux questions de coopération (économique, scientifique, technologique, énergétique), de défense et de sécurité, feuille dont les derniers « objectifs » visent précisément à « consolider l'échange culturel franco-japonais, renforcer la coopération linguistique, éducative et universitaire et promouvoir les échanges de personnes<sup>1420</sup> » sur les bases précédemment jetées.

## Contexte personnel

Près de trois ans s'écoulent entre les tournées que Lazare-Lévy mène au Japon : trente-quatre mois, pour être précis, entre le 19 novembre 1950, date à laquelle il décolle de Haneda pour rentrer en France, et le 14 septembre 1953 qui le voit débarquer de nouveau sur le tarmac de l'aéroport de Tokyo. Il est inutile de reconstituer en détail la carrière du pianiste et pédagogue français entre ces bornes, surtout qu'un seul des agendas du ménage a été conservé : celui de l'année 1952<sup>1421</sup>. S'il est loin d'avoir renoncé à la scène, Lazare-Lévy paraît désormais peu à Paris. Entre le 23 septembre 1939 et le 2 juin 1940, par exemple, il avait assuré pas moins de dix-huit prestations, soit une tous les quinze jours, pour soutenir moralement l'effort de guerre.

---

<sup>1420</sup> Ambassade du Japon en France, documents en ligne : « Relations bilatérales : communiqué conjoint entre la France et le Japon. Feuille de route pour la coopération franco-japonaise (2013-2018) », 7 juin 2013.

<sup>1421</sup> Arch. LL, un agenda de Marguerite Lazare-Lévy.

En 1951, il se produit à deux reprises à la Maison de la pensée française, au 2, rue de l'Élysée : siège du Comité national des écrivains que préside Louis Martin-Chauffier, l'ancien hôtel particulier du baron Maurice de Hirsch héberge aussi, depuis 1947, la Maison de la culture qu'animent Elsa Triolet, Aragon, les hiérarques du Parti communiste, leurs compagnons de Résistance ou de route<sup>1422</sup>. En juin, lors d'un festival Mozart, Lazare-Lévy y partage l'affiche avec la soprano Gabrielle Ritter Ciampi et le Quatuor Parrenin<sup>1423</sup>. En novembre, il accompagne Jean-Pierre Rampal dans une sélection mêlant pages anciennes et musique contemporaine : *Sonate* en sol pour flûte et clavier de Telemann, pièces pour clavecin de Couperin, *Gavotte* pour les Heures et les Zéphirs tirée des *Boréades* de Rameau (transcrite par Louis Diémer), *Sonate* en mi bémol BWV 1031 de Bach ; *Pastorale* pour flûte et piano de Lazare-Lévy<sup>1424</sup>, *Valses* pour piano du même, *Danse de la chèvre* d'Honegger et *Syrinx* de Debussy, puis *Joueurs de flûte* d'Albert Roussel<sup>1425</sup>.

Lazare-Lévy commence l'année 1952 par une série de concerts et de cours en Belgique (25-27 janvier), notamment à Liège où Fernand Quinet le dirige dans le 5<sup>e</sup> *Concerto* de Saint-Saëns<sup>1426</sup>. Du 3 au 24 février, il enseigne et se fait entendre aux conservatoires de Madrid<sup>1427</sup>, de Barcelone<sup>1428</sup> et Valence (où il est également acclamé à l'Institut français<sup>1429</sup>). Tomás Andrade de Silva, qui enseigne la musique de chambre dans la capitale, lui consacre un portrait de quatre pages dans le tout premier numéro du bulletin de liaison des conservatoires du pays, qui salue la présence en Espagne « du premier ambassadeur de l'art musical européen qui soit

<sup>1422</sup> *Les Lettres françaises*, 11 avril 1945, p. 5.

<sup>1423</sup> *Ce Soir*, 14 juin 1951, p. 4 : « Vendredi 15 juin 1951, 21 h, Maison de la pensée française, 2 rue de l'Élysée, Festival Mozart avec Gabrielle Ritter Ciampi, Jacques Parrenin, Marcel Charpentier, violons, Serge Collot, alto, Pierre Penassou, violoncelle, Lazare-Lévy, piano ». Fille du ténor Enzo Ciampi et de la soprano Cécile Ritter, nièce du pianiste Théodore Ritter et sœur de Marcel Ciampi, la soprano lyrique léger Gabrielle Ritter Ciampi (1886-1974) fut engagée au Mozarteum de Salzbourg en 1932.

<sup>1424</sup> Paris, Max Eschig, 1923. L'œuvre avait été créée sur les ondes de Radiola le 27 juillet 1923 par Lucy Dragon : *L'Echo de Paris*, 27 juillet 1923, p. 5.

<sup>1425</sup> Arch. LL : « Lundi 19 novembre 1951, 21 h, Maison de la pensée française, 2, rue de l'Élysée : Tapisserie, poésie, musique, dans le cadre de l'exposition organisée par la Maison de la pensée française, l'Association des peintres, cartonniers de tapisserie et la Compagnie des arts français ».

<sup>1426</sup> I. de G., « Au Conservatoire, 6<sup>e</sup> concert », *Gazette de Liège*, 28 janvier 1952 : « [...] Le soliste de la soirée, Lazare-Lévy, semble s'interdire les grands déploiements spectaculaires. Il est brillant, sans effort, sans pose, sans recherche. C'est un artiste sérieux, qui n'a rien du cabotin ou du technicien souhaitant éblouir ses auditeurs avides de prouesses. Mais Lazare-Lévy éblouit les mélomanes sérieux par son raffinement musical, par sa scrupuleuse interprétation des compositeurs, par sa maîtrise continue et par son mépris des difficultés. À l'entendre, on pourrait oublier à quel point Saint-Saëns est exigeant pour ses pianistes [...]. Lazare-Lévy fut un prodigieux interprète du maître français. En seconde partie du programme, il proposa quelques *solí* [...] ».

<sup>1427</sup> *ABC* [Madrid], 20 février 1952, p. 19.

<sup>1428</sup> *Rítmico*, n° 242 (mars 1952), p. 8-9.

<sup>1429</sup> *Rítmico*, n° 243 (avril 1952), p. 16-17 : « Au conservatoire, suivant la louable initiative de son directeur, M. Palau, M. Lazare-Lévy, l'illustre maître français, éminent professeur au Conservatoire de Paris, a animé avec grand succès [*con grán acierto*] cinq cours dont nos étudiants et nos professeurs ont tout spécialement tiré profit [...]. À l'Institut français, le *maestro* a donné un magnifique récital [...] ».

venu nous rendre visite, l'échange académique entre les institutions étrangères et notre école madrilène étant une nécessité à laquelle il importe désormais de répondre urgemment<sup>1430</sup> ». Actif à Luxembourg du 16 au 18 avril, Lazare-Lévy programme son unique récital parisien de la saison le 7 mai, dans la salle de l'ancien Conservatoire : deux cycles et une sonate de Schumann (op. 15, op. 16, op. 22), six *Mazurkas*, deux *Nocturnes* et deux *Polonaises* de Chopin, cinq des dix *Pièces pittoresques* de Chabrier, deux morceaux de Debussy et deux *Etudes* de sa composition. Le pianiste est annoncé à Montpellier le 16 mai. La date est des plus importantes. Dix ans auparavant, le 16 mai 1942, alors qu'il croyait avoir trouvé refuge dans la cité<sup>1431</sup>, avait reçu l'accord du maire Paul Rimbaud<sup>1432</sup> et engagé une somme conséquente pour la location de la salle, l'impression d'affiches, de placards municipaux et l'insertion d'annonces dans divers titres locaux<sup>1433</sup>, Lazare-Lévy aurait dû jouer Beethoven, Schumann et Chopin au Grand-Théâtre : la préfecture avait interdit la manifestation la veille<sup>1434</sup> conformément aux dispositions de la loi dite « second Statut des juifs » du 2 juin 1941<sup>1435</sup>.

<sup>1430</sup> *Música. Revista trimestral de los conservatorios españoles*, « publicaciones del Ministerio de educación nacional y por el Instituto de musicología, sección de musicología contemporánea, del Consejo superior de investigaciones científicas », n° 1 (juillet-septembre 1952), p. 121-124. Sur l'activité déployée à Valence, voir l'article de Jose María Machancoses, p. 96-97.

<sup>1431</sup> Archives nationales, AJ<sup>38</sup> 1114, Commissariat général aux questions juives, Statut des personnes, Législation, Contentieux, archives de la direction du Statut des personnes : « Etat Français, vice-présidence du Conseil, Commissariat général aux questions juives, références à rappeler, S. P, GB / MT, n° 18 271, Vichy, le 19 mars 1942, à Monsieur Lazare-Lévy, 30 avenue Saint-Ja[u]mes, Montpellier (Hérault). Monsieur, J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre par laquelle vous attirez mon attention sur le cas d'artistes juifs qui auraient donné des concerts à Marseille. En ce qui concerne les concerts que vous vous proposez de donner, il appartient à la Préfecture du département dans lequel vous vous produirez de vous accorder l'autorisation. Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée. Le Directeur du Cabinet et des Services généraux ».

<sup>1432</sup> Arch. LL. « Mairie de Montpellier, Salle des concerts. Montpellier, le 2 avril 1942, à Monsieur Lazare-Lévy, villa Fanny, rue St Cleophas. Comme suite à votre demande du 31 mars 1942, j'ai l'honneur de vous informer que je vous autorise à organiser un récital de piano dans la salle des concerts du Grand-Théâtre le 16 mai 1942 à 20 h 45. Vous aurez à verser au secrétariat de la mairie la somme de 275 francs à titre de provision pour couvrir les frais d'éclairage, de personnel et de location de la salle. Vous devrez, en outre, vous entendre avec M. le commissaire central de police pour le service d'ordre, dont les frais restent à votre charge, et acquitter, s'il y a lieu, les droits de pauvre et d'auteur. D'autre part je vous signale que vous ne pourrez disposer des loges n° 3 et 4, réservées la 1<sup>re</sup> pour M. le Préfet, la seconde pour M. le Maire, ainsi que des huit sièges de côté placés sous la loge du Maire. Ces huit places sont mises à la disposition du directeur du conservatoire pour être attribuées gratuitement aux élèves qu'il désignera et auxquels il délivrera une carte d'entrée spéciale. Le Maire, Paul Rimbaud ».

<sup>1433</sup> Arch. LL. « Frais engagés pour le concert du 16 mai : annonces dans *l'Eclair*, journal quotidien du Midi, 12 rue d'Alger ; 75 affiches fabriquées par l'Imprimerie du Progrès, 7 rue Castel Moton ; photogravure nouvelle du Languedoc ; affichage sur les bâtiments communaux, ville de Montpellier. Piano Gaveau de la maison Ch. Lapeyrie. Total = 1823, 75 francs ».

<sup>1434</sup> Arch. LL. « Mairie de Montpellier, le 15 [quinze] mai 1942, à M. Lazare-Lévy, villa Fanny, rue St Cléophas. Monsieur, J'ai l'honneur de vous faire connaître que, par décision préfectorale, le concert que vous deviez organiser, à la salle des concerts, le 16 mai prochain [*sic*] est interdit. Je tiens à votre disposition la somme de 275 frs que vous m'aviez versée au titre des frais de location de cette salle. Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée. Le Maire, Paul Rimbaud ».

<sup>1435</sup> A. N., *op. cit.* : « Etat Français, vice-présidence du Conseil, Commissariat général aux questions juives. Références à rappeler, S. P., GA / AC, n° 1. 21485. Vichy, le 27 mai 1942, à Monsieur Lazare-Lévy, villa Fanny, rue St Cleophas, Montpellier (Hérault). Monsieur, Vous avez bien voulu, le 15 mai 1942, me consulter sur le droit que vous pouvez avoir de donner des concerts. Les interdictions imposées aux artistes juifs seront précisées par un décret spécial. En attendant, il ne leur est pas permis, à moins qu'ils soient dérogataires à l'art. 3 de la loi du 2 juin 1941, de se faire

Goûtant à leurs premiers moments de bonheur depuis la guerre, les Lazare-Lévy passent l'été 1952 auprès de leur fils Léon et de leur belle-fille Colette qui donne naissance, le 17 juin, à un garçon nommé « Jérôme, Pierre, Lazare ». En juillet, pour sa famille, le pianiste acquiert une maison dans un hameau situé près de Saint-Clair-sur-Epte, aux confins du Vexin français : l'agencement de la demeure rappelle celui de la propriété, pulvérisée en 1916, que les parents de Mme Lazare-Lévy possédaient dans l'Aisne au sud de Laon. A la rentrée, Lazare-Lévy joue à Londres, à Edimbourg où il croise Robert Casadesus (20-29 novembre). Le 11 décembre, Maurice Thiriet (1906-1972), qui vient de signer pour le grand écran la bande originale de *Fanfan la tulipe*, l'accompagne dans le *Concerto* en do mineur de Mozart aux concerts du conservatoire de Poitiers... dont Henri Gil-Marchex est le directeur : la presse souligne que la dernière prestation du maître, en ville, remontait à 1911 !<sup>1436</sup>.

Le 11 février 1953, Lazare-Lévy est l'hôte de la Radiodiffusion nationale, où il présente quelques œuvres de Schubert et Couperin<sup>1437</sup>. Uninsky dîne avec lui le 13 (un vendredi soir). Trois de ses anciens Premier prix jouent à Paris au cours de la quinzaine suivante<sup>1438</sup>, qui est également marquée par la présence aux goûters, aux thés, aux dîners familiaux, de Fania Chapiro, venue en train de Hollande avec son fiancé l'ingénieur Ernst Goldstern, et de Lélia Gousseau<sup>1439</sup>. Applaudi à Anvers le 8 mai (*Cecil-Saal*), Lazare-Lévy offre son unique récital parisien le 3 juin, dans la salle de l'ancien Conservatoire : *Fantaisie* et *Sonate* de Mozart, *Fantaisie* et *Pièces de fantaisie* de Schumann, *Nocturne*, *Mazurkas* et *Polonaises* de Chopin<sup>1440</sup>. Le 18 avril, invité par Shatta et Bouli Simon<sup>1441</sup>, il a joué à Saint-Maximin au profit des orphelins de la Shoah : bâti en 1874 par Robert de Rothschild (1880-1946), le château de Laversine, saccagé, où les nazis avaient implanté le centre de commandement d'une unité de production de fusées V1 en 1940, est devenu un centre d'hébergement de l'Œuvre de secours aux enfants, ou OSE. Étrangement, c'est un 18 avril que Philippe, le fils cadet du pianiste, fut gazé au camp d'extermination d'Auschwitz. Le 20 juin enfin, dans le vénérable écrin d'Erard,

---

entendre dans les salles appartenant à une collectivité publique ou subventionnée par une collectivité publique. De plus, l'article 5 de la loi du 2 juin 1941 ne leur permet pas de donner des concerts radiodiffusés, même dans une salle qui ne serait pas subventionnée. Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations empressées. Le Directeur des Services Généraux ».

<sup>1436</sup> G. CLOAREC, « Concerts du Conservatoire », *Le Libre Poitou*, 12 décembre 1952, n. p.

<sup>1437</sup> La bande n'a pas été conservée.

<sup>1438</sup> *Carrefour*, 11 février 1953, p. 13 : « Agenda des concerts parisiens. **17 février**, Gaveau, 21 h, unique récital de Janine Dacosta ; **18 février**, Théâtre des Champs-Élysées, 21 h, Récital Chopin par Uninsky, 1<sup>er</sup> grand prix du Concours Chopin (Varsovie, 1932) ; **24 février**, Gaveau, 21 h, Société Philharmonique de Paris, Kijoko [*sic*] Tanaka, Beethoven, Schumann, Chopin ».

<sup>1439</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy.

<sup>1440</sup> *Carrefour*, 20 mai 1953, p. 13.

<sup>1441</sup> LEWERTOWSKI (Catherine), *Les enfants de Moissac (1939-1945)*, Paris, Flammarion, 2003.



rue du Mail, Lazare-Lévy enregistre trois mouvements de *Sonates* de Beethoven pour illustrer l'émission *Plaisir de la musique* que Roland-Manuel et Nadia Tagrine animeront le lendemain sur les ondes de la RTF depuis le studio 34 de la maison ronde<sup>1442</sup>. C'est toutefois en vieil ami, en mélomane assidu qu'il est allé entendre Wilhelm Backhaus à la salle Gaveau, les 27 et 29 avril précédents<sup>1443</sup>.

Devançant la tournée de son maître au Japon, Kazuko Yasukawa voyage elle-même en France au début du mois de juin pour régler les derniers détails d'emploi du temps, retrouver, rassurer les Lazare-Lévy et surtout, initier une forme de réciprocité artistique que nous avons déjà constatée à Tokyo entre 1948 et 1950 en examinant les affiches de l'ONHK. Le 12, soit un mois jour pour jour après la conclusion de l'Accord franco-nippon, la jeune femme enregistre ainsi, à la RTF, la *Sonatine* op. 13 – en français dans le texte – du regretté Hisatada Otaka, ainsi que les *Mouvements perpétuels* et l'*Improvisation* en fa majeur, savoureusement intitulée *L'École des gammes*, de Francis Poulenc, qu'elle a eu le plaisir de rencontrer chez lui, face aux jardins du Luxembourg, à son retour de Noizay<sup>1444</sup>. Fait intéressant, la Radiodiffusion française ne « met en boîte » ces exécutions que pour les mettre en réserve, puisqu'elle les diffusera au printemps suivant, une fois la mission de Lazare-Lévy terminée<sup>1445</sup>. Le 9 juillet, celle que la presse surnomme à dessein « la pianiste japonaise » interprète le 5<sup>e</sup> *Concerto* de Saint-Saëns au Théâtre des Champs-Élysées, sous la baguette de Tony Aubin<sup>1446</sup>...

Près d'un demi-siècle après avoir remplacé son maître Diémer, le professeur Lazare-Lévy achève en beauté son mandat au Conservatoire de Paris. Douze des quinze élèves que compte sa dernière classe sont récompensés – quatre par l'attribution du premier prix : premier

---

<sup>1442</sup> Archives de l'INA, notice PHD 88026960 [deux bobines, mise en ondes musicales : Ivan Devriès] : *Sonate* pour piano n° 1, en fa mineur, op. 2 n° 1, « Allegro » ; *Sonate* pour piano n° 7, en ré majeur, op. 10 n° 3, « Largo e mesto » ; *Sonate* pour piano n° 10, en sol majeur, op. 14 n° 2, « Allegro ».

<sup>1443</sup> Médiathèque musicale Gustav-Mahler, Fonds Emile Vuillermoz, VUIL 7 : *Lettres de l'Ouvreuse*, écrites pour Henry Gauthier-Villars (Willy), 19 mars 1906 : « C'est le printemps ! Les pianistes bourgeonnent, Lazare-Lévy, Busoni, Sauer, Clotilde Kleeberg sans oublier Marcelle Le Rey qui triomphe à Marigny, pour la plus grande joie de son *Kapellmeister* de papa. A la même heure, le *Concerto* de Beethoven en mi bémol, roi des concertos vraiment symphoniques, est joué au Conservatoire par M. Delaborde, gloire classée, si j'ose dire, et au Nouveau-Théâtre par Wilhelm Backhaus, cette aurore ! Dans une loge, le trio Diémer, Lazare-Lévy, De Lausnay enguirlande, très attentif et très loquace, Backhaus de gloses compétentes – les commentaires de ses arts ». Le 27 avril 1953 (récital Beethoven), Backhaus interprète notamment les *Sonates* en fa majeur, op. 10 n° 2, en la bémol, op. 26, et en do dièse mineur, op. 27 n° 2 (le soir même, Menuhin joue avec Enesco et Marcel Gazelle à la salle Pleyel). Le 29, Backhaus donne un récital Mozart, Schubert, Schumann, Chopin. Conservés dans les archives de l'INA, ces programmes ont été enregistrés par la Radiodiffusion française. *Paris-presse, L'Intransigeant*, 23 avril 1953, p. 8.

<sup>1444</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy.

<sup>1445</sup> Archives de l'INA, notice PHD 86056123, matériel DR08024\_01, « La pianiste japonaise Kazy [*sic*] Yasukawa », programme enregistré le 12 juin 1953, première diffusion : 9 avril 1954. Chieko Hara passe elle-même à la RTF le 18 février 1954 : voir PHD 99102872, matériel LO01389\_01.

<sup>1446</sup> Archives de l'INA, notice PHD 89036455, matériel MA00711BIS 01, MA00711 01 REEXT01703 01, REEXT01704 01. Présenté par Jean Toscani, ce programme de l'Orchestre national de la Radiotélédiffusion française comportait l'ouverture d'*Egmont* et la création d'*Aria et Scherzo* de Tony Aubin.

nommé, Mamoru Yanagawa se distingue même parmi tous ses confrères de l'école. Suivent Yaeko Yamane, André Bernheim, Evelyne Ursat. Trois remportent un deuxième prix : Paul Aiache, qui se perfectionnera bientôt à Brescia auprès d'Arturo Benedetti Michelangeli, Danièle Dechenne, Nelly Suissa<sup>1447</sup>. Nicole Eysseric, Tatiana Haroutounian (native de Téhéran, Troisième prix au Concours Chopin en 1960), Nahito Kai, Betty Viaud, Bridget Saxon reçoivent un deuxième accessit. Au nom du ministère de l'Education nationale, le secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts a arrêté le 20 février, après avoir épuisé tous les recours, que « M. Lazare-Lévy, professeur de piano au Conservatoire national de musique, [était] admis à faire valoir ses droits à une pension de retraite à partir du 20 décembre 1952<sup>1448</sup> ». Pour éviter l'effet psychologique désastreux qu'aurait eu son départ au beau milieu de l'année scolaire – une seconde éviction, formellement comparable à celle de décembre 1940 – le pédagogue, âgé de 71 ans, n'est administrativement averti par courrier que le 29 mai 1953, c'est-à-dire après la publication des résultats des examens-concours des 26 et 27 mai, lesquels ont arrêté la liste des candidats admis à passer les épreuves de sortie<sup>1449</sup>.

En octobre, alors que le pianiste se trouve déjà en Extrême-Orient, Claude Delvincourt lui adresse une lettre dont la teneur et la familiarité sont objectivement susceptibles (l'intégrité, le caractère fort de Lazare-Lévy nous étant à présent connus) de nuancer l'appréciation que l'on porte de nos jours sur le haut fonctionnaire qui dirigea l'Ecole nationale sous l'Occupation, ce mutilé de la Grande Guerre, éborgné en Argonne, anti-germaniste, sympathisant de la droite maurrassienne, premier Grand Prix de Rome, auteur de l'hymne des Croix de feu, mais membre du Front national des musiciens, qui se trouva confronté à l'application de la législation antisémite de Vichy et mit en place l'Orchestre des cadets pour soustraire les jeunes hommes à la réquisition du STO<sup>1450</sup> :

---

<sup>1447</sup> Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 516 : Conservatoire de Paris, Enseignement : Tableaux annuels des classes, 1952-1953, « Morceaux imposés des concours hommes (2 - 3 juillet 1953) et femmes (4 - 5 juillet 1953) : BEETHOVEN, premier mouvement de la *Sonate* op. 111, un mouvement de concerto au choix, une œuvre au choix, une œuvre inédite imposée au candidat trois jours avant l'épreuve du concours ».

<sup>1448</sup> Arch. LL. : « République française, ministère de l'Education nationale, Direction générale des Arts et des Lettres, sous-direction des spectacles et de la musique, bureau de la Musique. Arrêté. Le secrétaire d'Etat à l'Education nationale (Beaux-Arts), vu la loi du 14 avril 1924 relative au régime général des retraites, vu la loi du 20 septembre 1948 portant réforme du régime des pensions civiles et militaires, vu la loi du 18 août 1936 fixant les limites d'âge des fonctionnaires et agents de l'Etat, vu la loi du 15 février 1946 relatives aux limites d'âge des fonctionnaires et agents du service public, vu la loi du 8 août 1947 modifiant à titre transitoire les limites d'âge déterminées par l'article 10 de la loi du 15 février 1946, vu la loi du 27 février 1948 instituant une prolongation d'activité en faveur des fonctionnaires ascendants d'enfants *Morts pour la France*, arrête : article 1, M. Lazare-Lévy, professeur de piano au Conservatoire national de musique, est admis à faire valoir ses droits à une pension de retraite à partir du 20 décembre 1952. Pour le secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts et par délégation, le Préfet, directeur du Cabinet, Maurice Bonnafous ». Un arrêté pris le 4 décembre confie l'intérim de la classe de Lazare-Lévy à sa répétitrice Louise Clavius-Marius.

<sup>1449</sup> Le tampon de la Poste fait foi. BONGRAIN (Anne), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, 1900-1930 : documents historiques et administratifs*, op. cit., p. 318.

<sup>1450</sup> POIDEVIN (Aurélien), *Claude Delvincourt, un musicien en Résistance [automne 1941 - été 1944]*, mémoire de

Conservatoire national de musique,  
14, rue de Madrid  
Paris, le 16 octobre 1953

Mon cher ami,

Votre bonne lettre m'arrive aujourd'hui même et je m'empresse de vous répondre à l'adresse qu'elle porte. J'espère que ce mot vous y atteindra.

J'ai bien regretté de ne pas pouvoir vous serrer la main avant votre départ et vous dire avec quel chagrin je me vois obligé de vous remplacer. Tout a été essayé, aussi bien par moi que par vos collègues, mais nous avons buté contre la rigidité des règlements et j'ai dû me résigner à l'inévitable.

Je voudrais que vous vous considériez toujours comme chez vous dans cette Maison où votre enseignement laissera toujours une trace bienfaisante ; dès que la chose sera possible, je tâcherai de vous associer fréquemment à nos travaux afin que vous puissiez encore exercer votre influence sur notre école de piano.

Que vous dire de votre successeur ? Les commissions de consultation ont donné si souvent des résultats décevants et imprévus que je n'ose plus faire aucun pronostic. Lélia Gousseau<sup>1451</sup> sera je crois au nombre des candidats présentés et c'est justice. Quant à Louise Clavius-Marius<sup>1452</sup>, j'ai peur que sa carrière n'ait été un peu trop confidentielle. Vous savez que je la considère non seulement comme une excellente amie mais comme une musicienne et une pianiste de valeur. Cependant il y a presque toujours un élément de prestige dont les membres de la commission font difficilement abstraction. D'ailleurs je ne crois pas inutile que les professeurs jouissent d'une certaine renommée sur le plan national et international ; ce souci ne doit toutefois pas primer les considérations d'ordre pédagogique et Louise Clavius-Marius a certainement une grande habitude de l'enseignement, ce dont je ne manquerai pas de faire état au moment de l'échange de vues qui précédera le vote.

Dès que vous reviendrez à Paris, donnez-moi un coup de téléphone pour que nous puissions nous voir sans tarder.

A bientôt donc, cher ami, avec vous mes vœux de grand succès et mon affectueux souvenir.

Le directeur du Conservatoire,  
Claude Delvincourt »

Peu avant l'été, Lazare-Lévy et Claude Delvincourt siègent ensemble au sein du jury du Concours Marguerite-Long que président Jacques Ibert et Louis Aubert. On relève la présence,

---

maîtrise d'histoire contemporaine sous la direction de Danielle Tartakowsky, université Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, 2003. GRIBENSKI (Jean), « L'antisémitisme au Conservatoire : du recensement des élèves juifs à leur exclusion (1940-1942) », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 198 / 1 (2013), p. 363-381.

<sup>1451</sup> Lélia Gousseau (1909-1997), Premier prix dans la classe de Lazare-Lévy en 1925.

<sup>1452</sup> Louise Clavius-Marius (1906-1975), Premier prix dans la classe de Lazare-Lévy en 1927, épouse du chef d'orchestre et compositeur Tony Aubin (1907-1981), premier Grand Prix de Rome (1930), élève de Paul Dukas, Philippe Gaubert et Samuel-Rousseau, successeur de Roger-Ducasse à la tête d'une classe de composition au Conservatoire (1946).

à leurs côtés, de Bernhard Paumgartner, du Mozarteum de Salzbourg, d'Emile Bosquet, Ernesto Halffter, Magda Tagliaferro, Venstislav Yankoff et Aldo Ciccolini (les lauréats de l'édition 1949), de Jascha Horenstein et Arthur Rubinstein, Guido Agosti, Gian Francisco Malipiero, Henrik Sztompka, Alois Mooser, Lev Oborine, Nadia Boulanger, René Challan (le directeur artistique de Pathé-Marconi, premier Grand prix de Rome), André Cluytens, Roland-Manuel et Nicole Henriot-Schweitzer. Cent cinquante candidats originaires de trente nations s'affrontent du 10 au 22 juin : le Grand prix n'est pas attribué, mais Philippe Entremont et Evgueni Malinine reçoivent tous deux le Prix de la ville de Paris, quand Kiyoko Tanaka et Emmy Behar, Premier prix dans la classe de Lazare-Lévy en 1951 et en 1952, se classent respectivement à la quatrième et à la huitième place<sup>1453</sup>.

Pour ses oncle et tante, le Dr. Myriam David<sup>1454</sup> se charge de remplir en anglais les certificats internationaux de vaccination contre la variole et le choléra qu'exige la *British Overseas Airways Corporation*. Lazare-Lévy reçoit un nouveau passeport le 9 juillet 1953<sup>1455</sup>. Le Quai d'Orsay lui remet le 8 septembre un visa de transport. L'ambassade japonaise l'a convoqué deux fois, le 29 avril et le 15 juin. Tout est prêt pour le départ, fixé au jeudi 10 septembre.

## C) Déroulement de la seconde tournée

Après avoir fait escale à Zürich, à Rome, au Caire, à Bassorah, Karachi, Delhi et Calcutta, à Rangoon, Bangkok et Hong Kong, l'*Argonaut* au bord duquel les Lazare-Lévy ont pris place à Londres se pose le lundi 14 septembre 1953, aux alentours de 19 heures, sur la piste de Tokyo-Haneda<sup>1456</sup>. Le pianiste et son épouse sont logés à l'*hoteru* Matsudaira, au pied de la gare Shinanomachi, soit à une huitaine de kilomètres plus au centre et au nord qu'ils ne l'étaient en 1950. Réquisitionnée par les officiers américains et alliés jusqu'au recouvrement de

---

<sup>1453</sup> « Le concours international Long-Thibaud bat cette année tous les records », *Carrefour*, 10 juin 1953, p. 15. « Au concours Long-Thibaud le Russe était le meilleur », *Paris-Presse-L'Intransigeant*, 24 juin 1953, p. 10.

<sup>1454</sup> Pédiopsychiatre de réputation internationale, auteur de travaux précurseurs sur les relations mère-enfant, les tableaux de carence intra et extra-familiales, Myriam David a été déportée à Auschwitz (matricule 78 603) par le convoi n° 71 du 13 avril 1944, en même temps que sa sœur Christiane et son cousin Philippe Lazare-Lévy. En 1950, à son retour de Boston où elle a travaillé à la *Judge Baker Guidance Clinic* et au *James Jackson Putnam Child Centre*, elle a ouvert une consultation psychothérapeutique à l'hôpital Necker-Enfants malades dans le service de Robert Debré. « Hommage à Myriam David », *Enfances & Psy*, vol. 27, n° 2 (2005), p. 127-130. DAVID (Myriam), « Souvenirs d'un médecin à Auschwitz-Birkenau (avril-septembre 1944) », dans Christian BERNADAC, *Les mannequins nus*, Paris, France-Empire, 1971, p. 211-221.

<sup>1455</sup> Arch. LL. Cette pièce d'identité a été conservée.

<sup>1456</sup> BOAC, *Timetable* n° 23, 1<sup>er</sup> juin 1953, p. 25.

l'indépendance nationale, agrémentée d'une piscine, puis reconvertie en maison d'hôtes, l'ancienne résidence du comte Yorinaga Matsudaira (1874-1944), qui présida la Chambre des pairs<sup>1457</sup>, touche l'immense parc d'Akasaka où se dresse la résidence du prince héritier, une copie de la *Hofburg* achevée en 1909 d'une surface au sol de 15 000 m<sup>2</sup>. Environné de verdure et de calme, l'établissement des Lazare-Lévy est à une demi-heure de marche de la porte *Hanzomon* qui sépare le Palais impérial du reste de la ville ; à quinze minutes de voiture de la gare centrale, de la salle Hibiya et du *Dai-Ichi Seimeikan*, l'ancien Fort-Knox du général MacArthur<sup>1458</sup>.

Pendant les dix premiers jours, l'ambassadeur culturel de la République française ne quitte pas la capitale. Une réception officielle est organisée en son honneur le 17 septembre, au Club des industriels, à proximité des jardins du *Kokyo*. Le 21, dans le même immeuble de briques rouges où le prince Takamatsu l'avait invité, Lazare-Lévy est convié à la soirée de bienvenue d'Isaac Stern, qui voyage au Japon pour la première fois, sans l'appui du Département d'Etat<sup>1459</sup> : le photographe du *Mainichi* les saisit en pleine discussion, joyeux, une fleur de chrysanthème épinglée au revers du veston<sup>1460</sup>. Parlent-ils de Bach, de Prades, de Pablo Casals ? Le maître de *koto* Michio Miyagi (1894-1956), membre de l'Académie des arts japonaise, rehausse l'éclat de la soirée de son prestige personnel. Le *jiyūshichigen* à dix-sept cordes dont ce musicien aveugle fut jadis l'inventeur pique la curiosité de Stern et d'Alexander Zakine<sup>1461</sup>. En 1932, à Yokohama, la violoniste Renée Chemet (1887-1977), épouse du pianiste Camille Decreus – un élève de Charles de Bériot, qui concourut trois fois contre Lazare-Lévy<sup>1462</sup> – avait enregistré *La mer au printemps* aux côtés de Miyagi lui-même, accaparant ou

---

<sup>1457</sup> Lorsqu'il en fut nommé vice-président, en 1933, Matsudaira avait déjà heurté la classe politique dans la mesure où ce modeste comte, qui n'était ni prince du sang ni marquis, n'aurait jamais dû accéder à une telle position. Légalement abolie par les autorités américaines en 1947, l'« ascendance fleurie » (*kazoku*), c'est-à-dire la noblesse japonaise telle que l'administration Meiji la conçut en 1869 en fusionnant l'ancienne aristocratie impériale de la cour de Kyoto et la seigneurie féodale des *daimyos*, était divisée en cinq rangs : prince ou duc, marquis, comte, vicomte, baron. SUGIYAMA LEBRA (Takie), *Above the Clouds. Status Culture of the Modern Japanese Nobility*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1995. SIMS (Richard), *Japanese Political History Since the Meiji Renovation 1868-2000*, New York, Palgrave Macmillan, 2002, p. 179-238.

<sup>1458</sup> WHITE (Lucia & Morton White), *Journeys to the Japanese : 1952-1979*, Vancouver, The University of British Columbia Press, 1986, p. 5-9.

<sup>1459</sup> SCHOENBAUM (David), *The Lives of Isaac Stern*, New York, W. W. Norton & Company, 2020.

<sup>1460</sup> Arch. LL.

<sup>1461</sup> Un cliché des deux musiciens faisant teinter l'instrument est publié dans l'édition de novembre du magazine *Art Shincho*. Admis à l'âge de huit ans au conservatoire de Saint-Pétersbourg, où il fut l'élève d'Alexander Michałowski (1911-1914), puis de Leonid Nikolaïev, Alexander Zakine (1903-1990) émigra à Berlin en 1921, puis aux Etats-Unis, par le Luxembourg. Il fut le partenaire attitré d'Isaac Stern entre 1940 et 1977.

<sup>1462</sup> Voir les comptes-rendus de concours d'Arthur Pougin parus dans *Le Ménestrel* : 28 juillet 1895, p. 236 ; 26 juillet 1896, p. 239 ; 1<sup>er</sup> août 1897, p. 242. Sur la célèbre photographie de la classe Bériot qu'Eugène Piriou tire en 1895, Decreus se tient à l'extrême gauche, entre Maurice Ravel et Gaston Lhérie, au milieu de ses camarades Edouard Bernard, Fernand Lemaire, Henri Schidenhelm, Jules Robichon, Marcel Chadeigne, Ricardo Viñes, André Salomon et Ferdinand Motte-Lacroix. Joachim Malats pose au premier plan avec son ancien professeur.

doublant ses mélodies à l'archet<sup>1463</sup>. Fasciné par l'art du compositeur nippon, « par les effets sonores qu'il tire de son instrument<sup>1464</sup> », Isaac Stern pria le maître de bien vouloir jouer cette œuvre avec lui, dans l'arrangement de Renée Chemet, entre la *Chaconne* de Bach et la *Sonate* de Bartók, pour clore son mois de présence au Japon<sup>1465</sup>. La réunion a cependant moins valeur d'emblème qu'autrefois : depuis l'entrée en vigueur du traité de San Francisco, depuis la mort de Staline et la fin de la Guerre de Corée<sup>1466</sup>, l'Orient et l'Occident se « rencontrent » selon des modalités fort différentes que celles qui prévalaient ne serait-ce qu'un an plus tôt. Ichiro Hatoyama n'a pas remplacé Shigeru Yoshida au poste de Premier ministre, le « miracle<sup>1467</sup> » n'a pas encore eu lieu, l'accès à la consommation et à la culture de masse ne font que s'amorcer, mais tout indique que le pays est bien entré dans une ère d'ouverture, de nouvelle modernisation, d'essor démographique, d'urbanisation, de communication et de rythme effrénés. Au plan artistique, comme nous l'écrivions, l'archipel doit d'ailleurs absorber l'afflux d'interprètes, de musiciens et d'acteurs étrangers qui se pressent désormais sur son sol, avides de conquérir d'autres auditoires.

Le lendemain, les Lazare-Lévy assistent au premier concert du violoniste américain au *Hibiya Kokaido*<sup>1468</sup>, puis ils dînent<sup>1469</sup> avec Raymond Gallois Montbrun que le Gouvernement avait envoyé avec Geneviève Joy, en janvier 1952, pour succéder à l'ancien Premier prix de Diémer en tant que « deuxièmes ambassadeurs culturels français » au Japon<sup>1470</sup>. Apparenté aux Gallois Montbrun de Pondichéry (son grand-père et son oncle furent tous deux maires du comptoir français<sup>1471</sup>), fils du bâtonnier de Saïgon, où il est né en 1918, le violoniste, premier

---

BnF-Mus, Centenaire du Conservatoire national de musique et de déclamation : 1795-1895. [Classe de piano (hommes)] / Eugène Piriou [photogr.], Paris, Le Monde musical, 1895, IFN-8454154 [EST CONSERVATOIRE CENTENAIRE 043].

<sup>1463</sup> *Haro no umi*, Victor Talking Machine Co of Japan, 13220-A & B, matrices 4374 & 4375, HMV-163.

<sup>1464</sup> POTOK (Chaim), STERN (Isaac), *My First 79 Years*, New York, Alfred A. Knopf, 1999, p. 103.

<sup>1465</sup> Isaac Stern, Alexander Zakine, Michio Miyagi, Tokyo, 27 octobre 1953 : MOZART, *Sonate* pour violon et piano en si bémol majeur, K. 378. BACH, *Chaconne* de la *Partita* en ré mineur. MIYAGI, *La mer au printemps*, BARTOK, *Sonate* pour violon et piano. SAINT-SAËNS, *Rondo capriccioso*. Nous remercions Daniel Stern pour la communication de ce programme.

<sup>1466</sup> Intervenues respectivement le 28 avril 1952, le 5 mars et le 27 juillet 1953.

<sup>1467</sup> BROCHIER (Hubert), *Le miracle économique japonais*, Paris, Calmann-Lévy, 1965.

<sup>1468</sup> POTOK (Chaim), STERN (Isaac), *My First 79 Years*, *op. cit.*, p. 103-106 : « Le Japon (où Zakine et moi avons mené une tournée en compagnie de nos épouses, en septembre 1953) me fit à tout point de vue l'effet d'un nouveau monde : les paysages, les sons, les goûts, les coutumes, les attitudes. Nous avons donné notre premier concert à la salle Hibiya de Tokyo, à laquelle on accède au moyen d'un escalier d'environ cent cinquante marches. De ce premier concert au Japon, je ne me rappelle rien plus clairement que ces marches ! [...] ».

<sup>1469</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy, mercredi 22 septembre 1953.

<sup>1470</sup> TAZAKI (Naomi), *The Musical Activities of French Masters Invited to Post-War Japan (1950-53)*, *op. cit.*

<sup>1471</sup> Archives de la Grande chancellerie de la Légion d'honneur : Armand-Joseph François Gallois Montbrun (1844-1905), maire de Pondichéry entre 1884 et 1893, dossier LH / 1063 / 43, matricule 43 856 ; Lucien François-Joseph Gallois Montbrun (1874-1934), négociant, agent de la *British India Navigation Company*, conseiller municipal (1913-1919), conseiller général (1928), maire de Pondichéry (1931-1934), dossier LH / 1063 / 44, matricule 160001 ; François-Joseph Louis Gallois Montbrun (né à Pondichéry en 1875), docteur en droit, avocat

Grand Prix de Rome en 1944, ancien captif dans un *Stalag* de Rhénanie<sup>1472</sup>, enseigne à présent l'écriture et le violon à l'Institut franco-japonais de Tokyo.

Le mercredi 23 septembre, Lazare-Lévy se produit en direct à la radio Kotobukiya, pendant une heure, dans une sélection d'œuvres de Mozart et Chopin : il s'agit de son premier passage à l'antenne d'un diffuseur privé, lequel atteste la transition démocratico-économique accélérée du pays. Du 25 au 27 septembre, il est à Osaka où il se fait entendre à deux reprises, seul, puis avec Kazuko Yasukawa qui le rejoint sur la scène pour une *coda* à deux claviers. Le lundi 28, c'est avec son ancien élève, son proche ami Solomon, artiste invité de l'*Asahi Shimbun*, que le pianiste français déjeune à Tokyo. Qui aurait cru que deux titres de presse antagonistes les livreraient un jour à cette concurrence directe à l'autre bout du globe ? Que des médias opposeraient et rapprocheraient leurs profils, leurs parcours, leur style de jeu, ou exploiteraient leur filiation personnelle afin d'en tirer bénéfice ? Le Britannique a entamé la saison dernière en Amérique du nord, aux Etats-Unis et au Canada, où il ne s'était jamais autant prodigué. Entre avril et juin, il s'est produit au Mexique, à Cuba, en Jamaïque, au Venezuela, en Colombie, au Pérou, au Brésil et en Argentine. Après avoir joué en Suisse, en juillet, en août au Festival d'Edimbourg (où il a fêté son cinquantième anniversaire), à Londres en septembre, il a embarqué pour les Philippines, la Malaisie, Hong Kong, le Japon enfin, où il est arrivé le 21 septembre accompagné de son épouse Gwendoline et de son agent Azay Strok qui a lui obtenu dix-huit dates de concerts, dont quatre à Tokyo<sup>1473</sup>.

L'étude même sommaire de l'agenda auquel Solomon se plie dans l'archipel confirme ce que nous avons déjà déduit de la tournée d'Alfred Cortot au sujet de la lutte de pouvoir que se livrent l'*Asahi Shimbun* et le *Mainichi* entre 1950 et 1959 :

---

au barreau de Cochinchine (1900), avocat à la cour d'appel de Saïgon, bâtonnier de l'ordre (1932), dossier 19800035 / 1314 / 52004, matricule 98 680. IREL-ANOM, archives nationales d'outre-mer, 1 LEG 19, ministère des Colonies, Actes du pouvoir central, Lois, décrets, ordonnances, décisions sur rapports, Règne de Louis-Philippe, 16 janvier 1840 : « Ordonnance du Roi nommant conseiller à la cour royale de Pondichéry Joseph Armand Gallois Montbrun, conseiller vice-président à la cour d'appel du Sénégal ».

<sup>1472</sup> CENTRE NATIONAL D'INFORMATION SUR LES PRISONNIERS DE GUERRE, *Liste officielle n° 59 de prisonniers français d'après les renseignements fournis par l'autorité militaire allemande*, Paris, 2 janvier 1941, p. 25 : « Gallois Montbrun (Raymond), [né le] 15-8-18, Saïgon, [soldat de] 2<sup>e</sup> cl. au 412<sup>e</sup> RP [régiment de Pionniers d'infanterie], St. IX A [Stalag IX A-Ziegenhain, près de Francfort] ».

<sup>1473</sup> CRIMP (Bryan), *Solo, The Biography of Solomon*, APR Publications, Hexham, 1994, p. 277-280. Bryan Crimp dénombre neuf récitals à Tokyo, information démentie par l'agenda officiel de la tournée *Asahi* dont le *Nihon no Furuho-ya* (« Japanese Association of Dealers in Old Books ») nous a obligeamment communiqué un exemplaire fatigué : les dates y sont, hélas !, presque toutes illisibles. Les connaître nous aurait permis de comparer plus précisément les feuilles de route que Solomon et Lazare-Lévy suivent entre le 21 septembre et le 31 octobre.

Date	Lieu	Villes où Lazare-Lévy se produit en 1953
26, 27 septembre	<i>Hibiya Kokaido</i> , Tokyo	X
?	<i>Asahi Kaikan</i> , Osaka (deux fois)	X
?	Théâtre, Kyoto	X
?	Salle Toyozza, Hiroshima	
?	Théâtre Toho, Shimonoseki	X
?	Yahata	
?	Nagasaki	
?	Salle municipale, Fukuoka	X
16, 17 octobre	<i>Hibiya Kokaido</i> , Tokyo	
?	Salle municipale, Sendai	X
?	Salle municipale, Nagoya	X
?	Salle municipale, Shizuoka	X
?	Salle municipale, Gifu	X
?	<i>Asahi Kaikan</i> , Kobe	X
?	Salle municipale, Niigata	X
	= 14	= 11

Gouverné par un souci d'efficacité, l'itinéraire taillé au cordeau qu'emprunte le pianiste londonien en l'espace d'une trentaine de jours est un modèle d'optimisation ferroviaire : de Tokyo, celui-ci progresse d'abord constamment vers l'ouest jusqu'à atteindre Shimonoseki, à la pointe de l'île d'Honshu, après avoir négocié ce crochet Osaka-Kyoto qui l'aiguille sur de nouveaux rails. Traversant ensuite l'île de Kyushu dans sa grande largeur, entre Yahata<sup>1474</sup> et Nagasaki où le bloque la mer d'Amakusa, il rebrousse chemin, oblique, atteint Fukuoka, s'en retourne à Tokyo, puis monte à Sendai sur la côte Pacifique Nord d'où il paraît s'élancer pour gagner Nagoya, dans la région de Chubu, près de douze heures de train plus bas. Pendulaire, le joli mouvement qu'il effectue alors entre la baie d'Ise et Shizuoka, de Shizuoka à Gifu puis de Gifu à Kobe, l'inscrit dans l'axe de son ultime point de chute : Niigata, que borde la mer du Japon, face aux lointains rivages soviétiques. Il ne lui reste plus qu'à redescendre vers la capitale, en direction du sud-ouest, au prix d'un déplacement minime.

Emanation de la doctrine libérale de maximisation du temps et des profits, la route que l'*Asahi* arrête pour Solomon recoupe à hauteur de 78 % celle que Lazare-Lévy parcourt en parallèle sous une autre bannière – encore qu'il soit possible de considérer que les étapes hautement symboliques, mais pour le moins curieuses d'Hiroshima et de Nagasaki, d'ailleurs prévues pour lui dans cet ordre historique, relèvent d'un choix politique ou émotionnel pur qui n'obéit à aucune logique musicale ou échappe à toute préoccupation de rentabilité capitaliste, auquel cas l'itinéraire de Solomon coïnciderait à 90 % avec celui de Lazare-

<sup>1474</sup> La cité a été absorbée en 1963 par la ville nouvelle de Kitakyushu.



Lévy. Ces proportions ahurissantes ne laissent aucune place au hasard ou au doute quant aux raisons qui les dictent. On remarque en outre, en devançant notre propos, que Lazare-Lévy joue précisément à Osaka lorsque Solomon joue à Tokyo, et inversement ; que la venue de Solomon à Gifu (qui est postérieure au 17 octobre) aura été précédée de celle de Lazare-Lévy (qui s’y rend le 3 octobre), de même que le récital que ce dernier donne à Kyoto en novembre aura été préparé par celui que Solomon y programmait un mois plus tôt, *und so weiter*. Conditionnement des auditeurs, utilisation de circuits identiques ou similaires de transport, de production, de médiatisation et de publicité, logique d’exploitation concurrentielle de la topographie des salles, activation de leviers diplomatico-étatiques ou de mécanismes de l’économie privée dans le processus de structuration du marché de la musique classique, effet rebond : tels sont les aspects de la guerre commerciale que se sont déclarée le *Mainichi* et l’*Asahi*, lequel n’entretient aucune espèce de relation, nous l’avons dit, avec quelque gouvernement ou instance étrangère que ce soit, au contraire du premier.

Il est frappant de songer, au final, que Solomon fait ses débuts au *Hibiya Kokaido* les 26 et 27 septembre alors que Lazare-Lévy se produit à Osaka au même moment ; que le maître et son continuateur, son cadet de vingt ans, que les deux grands pianistes qui ont traversé deux grandes guerres et ne se voient plus que de loin en loin à Paris quand la carrière du *Londoner* le permet, se retrouvent en Asie, l’un pour pratiquer une forme ancienne, typiquement étatique de jeu d’influence culturelle ; l’autre, pour étendre le rayon d’action d’une carrière de virtuose en usant des rouages du *management* artistique moderne. A 15 h 30, ce 28 septembre 1953, après avoir momentanément pris congé de son ami cher dans un restaurant de Tokyo, le pédagogue français dispense sa première leçon privée au Japon dans des circonstances qui ne nous sont pas entièrement connues. Puisque le cœur du tour s’annonce, sa journée s’achève à la table du premier secrétaire de la représentation diplomatique nationale : Charles Le Génissel, administrateur civil, ancien consul général, futur ambassadeur de France en Haïti<sup>1475</sup>.

Le 29 septembre, pour la NHK, Lazare-Lévy offre une nouvelle heure de direct depuis le *Yamaha Music Hall*. Attestant le succès industriel et financier de la manufacture autant que ses recherches acoustiques pionnières<sup>1476</sup>, la salle flambant neuve vient d’être inaugurée dans

---

<sup>1475</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy. *Journal officiel de la République française*, 17 août 1948, p. 8051. *Le Monde*, 31 juillet 1960 : « M. Le Génissel, ambassadeur en Haïti. Né en 1905, M. Charles Le Génissel a servi successivement avant et pendant la guerre à New-York, Rio de Janeiro et Panama. Révoqué par Vichy en 1943, il a été notamment, depuis, conseiller à Mexico, puis à Rio, avant d’être nommé en octobre 1958 consul général à Monaco. M. Le Génissel est officier de la Légion d’honneur ».

<sup>1476</sup> KUGA (Shinichi), « Report on the Articulation Test in Three Theaters in Tokyo : Hibiya Public Hall, Yamaha Hall and the Daiichi-Seimei Insurance Company Hall », *Organ Magazine of the Acoustics Institute of Japan* (décembre 1954).

le quartier de Ginza, à huit cents mètres de la salle Hibiya. Jaugeant 524 places assises réparties sur deux étages, elle restera en fonction jusqu'en 2006 : œuvre de la *Nikken Sekkei* (la troisième agence d'architecture au monde, fondée en 1900), le gratte-ciel de verre et d'acier qui la remplace aujourd'hui niche un écrin de bois certes plus intime (2010), mais qui démontre et concentre le savoir-faire technologique de la firme aux diapasons. Répliquant la stratégie de propagande artistique qui a été employée deux ans plus tôt, Lazare-Lévy lance une salve de trois récitals au *Hibiya Kokaido*, le 30 septembre, le 1<sup>er</sup> et le 2 octobre. Réservée à la meilleure société, la première manifestation, organisée par l'agent Genji Uozumi<sup>1477</sup>, est placée « sous le haut patronage de l'ambassade de France au Japon, le patronage de la Maison franco-japonaise et de l'Institut franco-japonais » qui associe donc explicitement l'ensemble des institutions françaises que les Affaires étrangères contrôlent dans la capitale du Japon. A l'opposé, les deuxième et troisième concerts dits « grand public ou populaires », dont le programme est différent, sont proposés par l'agence *Tomingejiko*, créée en 1946, toujours active de nos jours. Toute mention relative au *Mainichi* a disparu : c'est encore là une différence de taille avec la tournée précédente. En 1953, la presse japonaise (dont l'exercice ne souffre plus d'être encadré par les dispositions légales des forces d'occupation ; qui ne cherche plus à exister *per se* en emplissant au mieux l'espace de liberté que l'administration américaine, pense-t-elle, lui « concède » *a minima*) ne saurait tolérer le soupçon d'être à la fois juge et partie, c'est-à-dire dénuée d'indépendance et d'objectivité. En 1953, les puissances invitantes, les agents autonomes que sont l'*Asahi* et le *Mainichi* se contentent d'actionner les manettes de commande depuis la régie ; de façonner le paysage culturel et artistique du pays sans l'assumer publiquement : sans autorité de tutelle à défier, il n'y a plus aucun enjeu de pouvoir, aucune forme de prestige à le revendiquer.

Le samedi 3 octobre, Lazare-Lévy se rend à Gifu, à plus de cinq heures de train, au centre de l'île d'Honshu où il donne un seul concert et ne passera qu'une nuit. Le chef titulaire de l'Orchestre symphonique de Tokyo, Masashi Ueda, le rencontre le lendemain dans la capitale. Le 5, le pianiste donne son quatrième récital à la salle Hibiya, d'une affiche encore distincte, « sous le haut patronage de l'ambassade de France, le patronage de la Maison franco-japonaise et de l'Institut franco-japonais ». L'acteur Gérard Philipe vient le saluer à l'issue de la soirée, des mieux fréquentées : la vedette de *Fanfan la tulipe*<sup>1478</sup>, révélée par *Le Diable au*

---

<sup>1477</sup> *Japanese Biographical Index*, compilé par Berend Wispelwey, Munich, K. G. Saür, 2004, p. 985.

<sup>1478</sup> Réalisation : Christian-Jaque, scénario de René Wheeler et René Fallet, musique de Georges van Parys et Maurice Thiriet, noir et blanc (1, 37 : 1, 35 mm), date de sortie à Paris : 30 mars 1952 ; Tokyo : 24 janvier 1953, Prix de la mise en scène au festival de Cannes, Ours d'argent du festival de Berlin.

*corps* et *Caligula*, qui s'enivre de poésie ancienne et de musique savante<sup>1479</sup>, qui racontera Mozart aux enfants pour le disque et vient de camper un compositeur d'opéra dans *Les Belles de nuit*<sup>1480</sup>, est l'hôte d'un festival du film que parraine Unifrance, l'organisme chargé depuis 1949 de la promotion et de l'exportation du cinéma tricolore dans le monde<sup>1481</sup>. Fils d'un membre du Parti Populaire Français de Jacques Doriot, un riche avocat collaborationniste, propriétaire du Parc Palace hôtel de Grasse (où logèrent les états-majors mussoliniens et nazis), qui fut condamné à mort mais s'enfuit à la Libération, Gérard Philipe, sympathisant communiste, syndicaliste engagé, prit part aux combats de l'Hôtel de ville de Paris, en août 1944, en portant le brassard F.F.I de *Ceux de la Résistance* que commandait Roger Stéphane. Coïncidences calendaires, convergence des luttes et des impératifs de la grandeur nationale... La presse japonaise immortalise la rencontre entre les deux artistes<sup>1482</sup>. L'épreuve ne dit pas de quoi Lazare-Lévy, qui serre le poing et semble interroger sa mémoire, s'entretient passionnément avec le Cid<sup>1483</sup> dont le sourire n'efface pas l'attitude concentrée, mais les services informent aussitôt l'Agence France-Presse et *Le Monde* en relaie la dépêche à Paris :

« Manifestations culturelles françaises : Tokyo, 5 octobre (A.F.P.). - Un programme de grandes manifestations culturelles françaises marque au Japon la conclusion de l'accord culturel franco-japonais signé le 12 mai et dont les instruments de ratification ont été échangés à Paris le 18 septembre. Une exposition de 148 [sic] toiles du peintre Georges Rouault<sup>1484</sup> s'est ouverte au Musée d'art impérial. Une *Semaine du cinéma français* commencera

<sup>1479</sup> « Les blasons du corps féminin » : poèmes du XVI<sup>e</sup> siècle de Maurice Scève, Maclou de La Haye, Eustorg de Beaulieu, Pierre de Ronsard, Victor Brodeau, Clément Marot, Jean Rus, Gilles d'Aurigny, Jacques Le Lieur, dits par André Reybaz et Gérard Philipe, avec Lily Laskine, harpe, Roger Cotte, flûte à bec, Etienne Ginot, viole, 33 tours Pathé DTX 147, XPTX 223-224.

<sup>1480</sup> Réalisation, scénario, adaptation et dialogues de René Clair, musique de Georges van Parys, noir et blanc, (1, 37 : 1, 35 mm), date de sortie à Paris : 14 novembre 1952 ; Tokyo : 23 décembre 1953.

<sup>1481</sup> SADOUL (Georges), *Gérard Philipe, esquisse biographique, anthologie des propos du comédien, témoignages de personnalités*, Paris, Lherminier, 1984, p. 56, 115 : « Le 28 septembre, il s'envola avec Anne pour Tokyo, ils séjournèrent une quinzaine de jours au Japon [...]. Ma première impression du Japon ? D'abord, la grosse surprise. Le nazisme, le fascisme ne nous sont pas sortis de la tête. Pour moi, le Japon, c'était encore l'ennemi. En avion, je n'avais pas assez réfléchi à ce qui s'est passé depuis... ».

<sup>1482</sup> Arch. LL.

<sup>1483</sup> KEMP (Robert), « Gérard Philipe dans *Le Cid* », *Le Monde*, 21 novembre 1951 : « Le voici, ce Cid de vingt ans, beau comme Achille, fier comme Roland, plein de flamme, vif et gracieux, héroïque et amoureux, que Corneille a donné aux humains et que si peu de comédiens – aucun depuis que je suis au monde – ont incarné selon nos songes ! Car j'ai entendu Mounet-Sully la dernière fois qu'il osa le jouer, et il y était, de voix, sublime. Mais sa tête de cinquante-cinq ans s'accordait mal à ses jambes d'adolescent. Le voici, c'est Gérard Philipe, dont la silhouette a le dessin haut et cambré d'un Mantegna ou d'un Velasquez ; dont la voix a des éclats de tonnerre et des caresses ; dont le masque surtout vit son âme. Les hésitations, l'angoisse des stances, s'y peignent et, quand l'épée du roi le fait chevalier, l'enthousiasme d'un jeune saint. C'est une face de mystique : mystique de l'idée monarchique, mystique du guerrier [...] ».

<sup>1484</sup> Millon, vente aux enchères par adjudication, hôtel Drouot, mardi 17 janvier 2017, « Collection d'affiches et documents historiques : Deux guerres mondiales, Henri de Toulouse-Lautrec, Jules Chéret, Alphonse Mucha, Pablo Picasso et autres », lot 492 : « Affiche originale, 103 x 72 cm. Exposition Rouault, 140 œuvres de 1893-1953, Musée national de Tokio, 1<sup>er</sup> octobre - 10 novembre 1953, organisée par le Musée national de Tokio et le journal *Yomiuri* sous le patronage du Gouvernement français ».

le 15 octobre et huit nouveaux films français y seront présentés. Enfin, le pianiste Lazare-Lévy effectue actuellement au Japon une tournée de récitals qui remporte un grand succès<sup>1485</sup> ».

Cette action résolue de propagande porte la marque de Maurice Dejean, dont elle sera le dernier coup d'éclat. Muté au poste de haut-commissaire en Indochine, il est remplacé en novembre par Daniel Lévi (1892-1967), l'ancien ambassadeur de France aux Indes<sup>1486</sup>.

Les deux jours suivants sont scandés, en matinée, par des séances de répétitions avec l'Orchestre symphonique de Tokyo<sup>1487</sup> : le 6 octobre, les Lazare-Lévy déjeunent avec le Père Anouilh, curé de la paroisse française de Tokyo, responsable de léproserie et professeur de chant grégorien... qui s'avère être un natif de Pamiers comme Gabriel Fauré<sup>1488</sup> ; le 7, ils assistent, pour leur première soirée de détente, à une représentation du théâtre *Kabuki* dans le quartier de Ginza. Exceptionnelle à de nombreux égards, celle-ci est présentée par le directeur du *Nippon Times* dans le cadre du *Grand kabuki* d'octobre. Elle prévoit l'interprétation successive du drame *Gedatsu*, de la danse *Kagamijishi* et de la farce *Suo Otoshi*<sup>1489</sup>. Lorsque le rideau se lève, les silhouettes de deux gardes du shogunat de Kamakura, en habit du XIII<sup>e</sup> siècle, se découpent sur la tenture de fond d'un bleu léger. Le clan Minamoto a défait le clan rival des Tairas : les samouraïs désirent rendre hommage aux adversaires qu'ils ont fauchés dans la plaine, mais les cloches du temple refusent de sonner, et les guerriers, qui sortent de scène dans l'effroi, soupçonnent les esprits maléfiques des Tairas de les avoir envoûtés... Le tableau suivant a l'intensité dramatique de la scène de la Gorge aux loups. On dépose le rideau bleu de ciel. Au son du chœur, du *shamisen* et du *koto*, le Minamoto Koshiro s'élève alors des entrailles du théâtre quand soudain, face à lui, se matérialise le fantôme vengeur du Taira Kagekio... qui s'apprête à frapper ! Pour la première et unique fois de son second périple, Lazare-Lévy renoue avec certains des fondamentaux de la civilisation auxquels ses guides l'avaient initié en 1950 :

---

<sup>1485</sup> *Le Monde*, 6 octobre 1953.

<sup>1486</sup> « M. Daniel Lévi présente ses lettres de créances à l'Empereur du Japon », *Le Monde*, 19 novembre 1953 : « [dépêche *Associated Press*] Tokyo, 18 novembre. M. Daniel Lévi, nouvel ambassadeur de France à Tokyo, a présenté aujourd'hui mercredi ses lettres de créances à l'Empereur ». « M. Daniel-Lévi [*sic* !] est reçu par l'Impératrice du Japon », *Le Monde*, 9 décembre 1953 : « [Dépêche *United Press*] Tokyo, 8 décembre. L'Impératrice Nagako a reçu le nouvel ambassadeur de France et Mme Daniel Lévi. M. Daniel Lévi est arrivé au Japon le mois dernier pour succéder à M. Maurice Dejean [...] ».

<sup>1487</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « Mardi 6, 11 h, répétitions, M. Ueda, Hibiya. Mercredi 7, 11 h ».

<sup>1488</sup> IRFA, Institut de recherches France-Asie des Missions étrangères de Paris, fiche 3503 : Paul-Guillaume Joseph Anouilh (1909-1983), ordonné prêtre en 1934 après un séjour à Rome. Professeur de dogme et de latin au grand séminaire régional de Tokyo (1934-1949), professeur de latin et de grec à l'université Keio et à l'Institut franco-japonais, fondateur d'une Académie grégorienne et des Petits chanteurs de Tokyo. Nommé procureur régional (1949), membre dès l'origine du bureau de l'Association des Français de Tokyo, il s'est éteint au Japon.

<sup>1489</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « 19 h 30. Rideau à 22 h 15 ».

mythes et récits du *Dit du Genji*, légendes et figures de la geste et de l'histoire nationales, symbolique des masques, des costumes traditionnels, du maquillage, des couleurs et des accessoires, principes d'harmonie du *feng shui*, jeux d'ombre et de lumière, agencements architecturaux, disposition des décors, science de la composition florale, cloisons coulissantes, expression du corps et des visages sur la scène... Genre tout indiqué pour un pianiste virtuose, le *kabuki* célèbre l'union du chant (*ka*), de la danse (*bu*) et de l'habileté technique (*ki*), cependant l'attrait du spectacle tient aussi, pour le pédagogue, au prestige, aux blasons, à l'hérédité, aux lignages des acteurs en présence – or ce soir, en exclusivité, jouent les illustres Ichikawa Danjuro X et XI, dont la glorieuse tradition remonte à 1675 et dont la réunion célèbre le cinquantenaire de la disparition d'Ichikawa Danjuro IX, le maître inégalé de l'*aragoto*<sup>1490</sup> ; Onoe Shoroku II, qui relève un nom qu'aucun n'avait été jugé digne de porter depuis 1815 ; Bando Hikosaburo VII, que neuf, et non pas six générations fidèles séparent du fondateur charismatique de la dynastie, qui fut Bando Hikosaburo entre novembre 1707 et janvier 1751<sup>1491</sup>... Les voir évoluer sur les planches – dire, ressentir, incarner avec l'emphase et la grâce, la perfection formelle, le hiératisme et la violence propres à leur style, c'est en fait voir s'animer le *kakemono* d'une estampe, c'est voir un patrimoine ancestral prendre corps et vie pour se perpétuer. Par leur intermédiaire, le grand maître, le *sensei* Lazare-Lévy, tel qu'on le nomme là-bas, se remémore les principes séculaires du *iemoto* dont les longues chaînes familiales, gages de transmission et de stabilité, régissent la totalité des arts traditionnels du Japon<sup>1492</sup>. Incontestable, incontesté, ce modèle de valeurs et d'organisation imprègne très fortement les mentalités du temps, y compris au sein de la société civile : il n'est pas anodin que le professeur au Conservatoire de Paris ait été admis à pareille célébration quelques jours avant qu'il ne dispense à nouveau des leçons publiques d'exécution, de technique et d'interprétation dans une salle de Tokyo.

Le jeudi 8 octobre, à 18 h 30, au *Hibiya Kokaido*, Lazare-Lévy est le soliste de Masashi Ueda dans la *Rhapsodie d'Auvergne* de Camille Saint-Saëns, les *Variations symphoniques* et *Les Djinns* de César Franck. A l'issue de cette prestation monumentale, le pianiste est convié à la réception officielle de Jean Martinon (1910-1976). Invité au Japon pour la première fois (il

---

<sup>1490</sup> *Gedatsu*, qui n'a connu que très peu de représentations dans l'histoire du Kabuki, appartient à la collection *Juhachiban*, qui a été définie par Ichikawa Danjuro VII, quand les danses *Suo Otoshi* et *Kagamijishi* ont été elles-mêmes créées par Ichikawa Danjuro IX.

<sup>1491</sup> Nous renouvelons l'expression de notre vive gratitude envers Régis Allègre et Shoriya Aragoro (*Kabuki 21*), dont les descriptions exhaustives, les arbres généalogiques minutieusement vérifiés, les éclairages patients ne rencontrent qu'un écho lointain dans nos propres lignes.

<sup>1492</sup> SUGIYAMA LEBRA (Takie), *Above the Clouds. Status Culture of the Modern Japanese Nobility*, op. cit., p. 5-7, 332.

y débutera cinq jours plus tard à la tête de l'Orchestre de la NHK<sup>1493</sup>), le chef titulaire de l'orchestre des Concerts-Lamoureux<sup>1494</sup>, qui supplée son maître le bostonien Charles Münch à la Société des concerts du Conservatoire, est venu entendre son compatriote auquel l'attache le souvenir d'Albert Roussel, qui fut son professeur de composition. En 1934, Martinon tenait son rang parmi les pupitres des premiers violons<sup>1495</sup> de l'Orchestre national de la radiodiffusion française, dont Lazare-Lévy avait été l'un des trois solistes lors du concert d'inauguration<sup>1496</sup>. Ancien détenu, comme Raymond Gallois Montbrun, comme Maurice Thiriet, au *Stalag IX-A* où il composa près d'une dizaine d'œuvres entre 1940 et 1942<sup>1497</sup>, ce chrétien mystique, fasciné par l'Ancien testament, futur directeur musical de l'Orchestre philharmonique d'Israël, vient d'écrire un oratorio sur le texte du *Cantique des cantiques* intitulé *Le Lys de Saron*<sup>1498</sup>. Primé par la Ville de Paris, en 1943 (!), pour sa mise en musique du Psaume de l'exil de Babylone, qui pleure la destruction du Temple de Jérusalem<sup>1499</sup>, Jean Martinon signa également la bande-originale de *Forces occultes*<sup>1500</sup>, une œuvre de propagande antimaçonnique et antisémite

<sup>1493</sup> Entre le 13 octobre et le 9 décembre inclus, Jean Martinon dirige quinze fois la phalange de la radiodiffusion nationale japonaise au *Hibiya Kokaido*. Archives de l'Orchestre de la NHK, « Inventaire des programmes de concerts », tome 4 (1951-1960), p. 26-27.

<sup>1494</sup> ROSTAND (Claude), « Première auditions chez Lamoureux », *Carrefour*, 4 février 1953, p. 15.

<sup>1495</sup> Elève de Jules Boucherit, Martinon concourut plusieurs fois sans parvenir à obtenir davantage qu'un deuxième prix (1928). Le jury l'élimina à l'issue des épreuves du 24 juin 1930, remportées par Louis Perlemuter, premier nommé, André Pons et Alfred Loewenguth : voir *Le Ménestrel*, 4 juillet 1930, p. 303.

<sup>1496</sup> *Le Ménestrel*, 16 mars 1934, p. 106 : « Mardi 13 mars 1934, 20 h 30, salle de l'ancien Conservatoire, 2 bis, rue du Conservatoire, Concert inaugural de l'Orchestre national de la radiodiffusion française, direction Inghelbrecht », Lazare-Lévy, piano ; Henry Merckel, violon ; Marjorie Lawrence, de l'Opéra. MENDELSSOHN, *Mer calme et heureux voyage* op. 27, Ouverture. WEBER, *Obéron*, air de Rezia. BELLINI, Finale de *Norma*. DEBUSSY, *Nocturnes* : « Nuages », « Fêtes », « Sirènes ». CHAUSSON, *Poème pour violon et orchestre*, op. 25. ERLANGER, *Saint-Julien l'Hospitalier*, acte II, 4<sup>e</sup> tableau : « La Chasse fantastique ». DUKAS, *Ariane et Barbe-Bleue*, prélude du 3<sup>e</sup> acte. FRANCK, *Les Djinnns*. BEETHOVEN, air de *Fidelio* ; *Léonore III*, Ouverture.

<sup>1497</sup> *Sonatine* n° 3 pour piano, op. 22 ; *Sonatine* n° 4 pour trio d'anches (hautbois, clarinette, basson), op. 26 n° 1 ; *Appel de parfums*, op. 28 n° 2, pour récitant, chœur d'hommes et orchestre ; *Absolve Domine*, « en mémoire des français morts à la guerre », op. 30, pour chœur d'hommes et orchestre sans violons (créé au *Stalag* le 2 novembre 1940) ; *Stalag IX*, « musique d'exil », op. 31 (créé le 11 janvier 1942 par Charles Münch avec l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire) ; *Divertissement* pour orchestre ; *Sonatine* n° 5, op. 32 n° 1, pour violon ou altos solo ; *Psaume 136* (Chant des Captifs), op. 33, pour récitant, solistes, chœur et piano.

<sup>1498</sup> BnF-Mus, VMB-2164, MARTINON (Jean), *Le Lis de Saron ou le Cantique des cantiques*, oratorio pour soli, chœur et orchestre, op. 48, 1952, révisé et publié à Tel-Aviv en 1961 (traductions d'André Chouraqui, Rachel Vernon, R. G. Wolfsohn), Israël Music Publications, cote I. M. P. 315. *Le Cantique des cantiques*, II, 1-2 : « Je suis le narcisse de Saron, le lis des vallées ! Comme un lis au milieu des épines... » (traduction d'Ernest Renan, Paris, Calmann-Lévy, 1884).

<sup>1499</sup> Psaume n° 137 dans la bible hébraïque ; n° 136, dans la Vulgate et la Septante. *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris et annexe au recueil des actes administratifs de la Préfecture de Police de Paris*, LXII<sup>e</sup> année, n° 16 (20 janvier 1943), p. 67 : « Prix musical de la Ville de Paris. Le jury du Prix musical de la Ville de Paris s'est réuni, vendredi 15 janvier, à 15 heures, à l'Hôtel de Ville, pour entendre les œuvres présentées à ce concours. A l'unanimité, le Prix musical a été attribué à M. Jean Martinon, pour son *Psaume 136* (orchestre et chœurs). M. Jean Martinon, âgé de 33 ans, est un ancien prisonnier de guerre. Il a composé son œuvre pendant sa captivité ».

<sup>1500</sup> Le film est sorti le 9 mars 1943 au cinéma des Champs-Élysées (l'actuelle salle annexe de l'UGC-Normandie). Le nom de Martinon figure sur l'affiche originale : Bibliothèque historique de la ville de Paris, cote 00-AFF-000027. Commande de la *Propaganda-Abteilung Frankreich*, ce moyen métrage que Paul Riche (pseudonyme de Jean Mamy, ex-vénérable maître de la loge Renan du GODF) réalisa sur un scénario de Jean Marquès-Rivière (1903-2000) dénonce « la franc-maçonnerie, le parlementarisme, le complot des anglo-américains et de la juiverie

commandée par l'occupant au pronazi parisien Jean Mamy et envisagée alors, selon les termes de son scénariste, comme « un acte politique, un acte révolutionnaire, un cri d'alarme [dirigés] contre la maçonnerie, ce paravent de la juiverie internationale, et contre la lourde dictature de l'anarchie démocratique dans le silence de l'agonie de la France<sup>1501</sup> ». En Extrême-Orient, Martinon vient servir sa Patrie : *Symphonie fantastique* et ouverture du *Carnaval romain* de Berlioz, *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, *Symphonie espagnole* de Lalo (violoniste : Nejiko Suwa), suite de ballet de *Bacchus et Ariane* de Roussel, *Rhapsodie espagnole* de Ravel et *Variations symphoniques* de Franck (pianiste : Sumiko Nagamatsu)<sup>1502</sup>.

Le lendemain, vendredi 9 octobre, Lazare-Lévy inaugure son cycle de « cours de maître », non plus à l'université des Arts, mais à la salle Yamaha, cycle d'auditions et de leçons qu'il poursuivra le 12<sup>1503</sup>. Dans l'intervalle, il met le cap à l'ouest, empruntant le train de nuit<sup>1504</sup> pour se produire le samedi à Kanazawa, sur les rives de la mer du Japon. Une « partie de pêche » (le 13), quarante-huit heures de villégiature à Nikko le reposent des six heures de cours, du récital et des huit cents kilomètres de transport qui l'auront accaparé au cours des quatre derniers jours. Situé à trois heures au nord de Tokyo, le parc de Nikko (« lumière du soleil ») est une vaste étendue boisée de cèdres qui tapisse d'anciens monts volcaniques, coiffés de neige à cette époque de l'année. Elue par des moines dès l'époque de Nara, au VIII<sup>e</sup> siècle, cette terre sacrée, que garde un pont laqué de rouge dont l'usage était jadis réservé à l'Empereur, dissimule de nombreux sanctuaires, des cascades, des mausolées, des lacs et de larges rivières aux eaux impétueuses telles que la *Kinugawa*.

---

internationale ». A la Libération, Marquès-Rivière, qui assumait la rédaction en chef des *Documents maçonniques* conjointement avec Robert Vallery-Radot et monta l'exposition *Le juif et la France* au Palais Berlitz, fut condamné à mort et à la dégradation nationale. Le producteur Robert Muzard écopa d'une peine de trois ans de prison pour intelligence avec l'ennemi. Ancien monteur de Jean Renoir et de Marc Allégret, plume de *L'Appel* et d'*Au Piloni*, condamné à mort pour délation et collaboration active avec la Gestapo, Mamy (né à Chambéry en 1902) a été fusillé au fort de Montrouge en 1949. Voir *Comœdia*, « Premier coup de manivelle de *Forces occultes* », 9 septembre 1942, p. 5. MAMY (Jean), « Mort au Juif ! », *Au Piloni*, 14 mars 1941, p. 1. « La guerre juive », *L'Appel*, 11 juin 1942, p. 2. « Ancien franc-maçon, Mamy s'était spécialisé dans la dénonciation de ses ex-amis », *Le Monde*, 22 décembre 1948. « Jean Mamy condamné à mort », *Le Monde*, 27 décembre 1948.

<sup>1501</sup> MARQUES-RIVIERE (Jean), allocution du 9 mars 1943 au cinéma des Champs-Élysées, reproduite dans *Les documents maçonniques*, n° 6 (mars 1943), n. p.

<sup>1502</sup> A ces œuvres, s'ajoutent des pièces de Gluck (ouverture d'*Iphigénie en Aulide*), Beethoven (symphonie chorale), Stravinsky (*L'Oiseau de feu*, *Le Sacre du printemps*, *Petrouchka*), Falla (suite du *Tricorné*, qu'il vient d'enregistrer pour Urania : voir *L'Aurore*, 23 mars 1953, p. 2) et Tchaïkovski (*Symphonie Pathétique*). Le 28 octobre, Jean Martinon dirige Isaac Stern dans les concertos de Mendelssohn et de Beethoven. La *Kleine Symphonie* du jeune Yuzo Toyama (né le 10 mai 1931), étudiant du chef titulaire de la NHK – l'ancien nazi Kurt Wöss (1914-1987), membre n° 6 123 360 du NSDAP (1938), *Unteroffizier* d'un régiment d'entraînement de la *Luftwaffe* à Olomouc – par laquelle le chef d'orchestre français ouvre son dernier concert (12 décembre), est la seule œuvre japonaise que celui-ci inscrit à son répertoire pendant sa tournée de concerts au Japon, cependant qu'il dirige sa propre *Symphonie irlandaise* le 8 novembre. Archives de l'Orchestre de la NHK, « Inventaire des programmes de concerts », tome 4 (1951-1960), p. 26-27.

<sup>1503</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « Vendredi 9, lundi 12, leçons, salle Yamaha, 14 h - 17 h ».

<sup>1504</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « Vendredi 9, départ 21 h ».

De retour à Tokyo le 16 octobre, les Lazare-Lévy vont acclamer Solomon à la salle Hibiya : ils déjeunent ensemble le lendemain (après une nouvelle répétition du pianiste français avec l'Orchestre symphonique de Tokyo), puis admirent les collections impériales, mises en valeur dans une aile du palais, avant que Lazare-Lévy ne joue Chopin, Debussy, Chabrier et plusieurs de ses propres œuvres à la Maison franco-japonaise<sup>1505</sup>. Une dernière séance de travail dominical avec Masashi Ueda au *Hibiya Kokaido* précède un long voyage en train pour Osaka où Lazare-Lévy, le 19 octobre, inaugure un cycle délocalisé de « cours de maître » à l'*Asahi Kaikan*<sup>1506</sup> qui lui laisse toutefois le temps de flâner dans les ruines du château, bombardé en 1945, et de découvrir surtout, emmené par son spécialiste Tsunao Miyajima<sup>1507</sup>, le théâtre *Bunraku* où la presse se fait un plaisir de le photographier entouré de poupées<sup>1508</sup>. On ignore que Paul Claudel, qui le confia à Jacques Copeau (7 mai 1927), s'était rendu au Japon en 1898 pour « étudier les marionnettes du *Bunraku* au théâtre d'Osaka<sup>1509</sup> » et s'en éprit littéralement après que le professeur Miyajima lui en révéla la beauté<sup>1510</sup>. C'est dans ce même *Bunrakuza*, nous l'avons dit, que « l'ambassadeur-poète », près de trente ans plus tôt, avait véritablement noué connaissance avec le mécène et homme d'Etat qui permettrait l'édification de l'Institut franco-japonais du Kansai à Kyoto.

Au *bunraku*, il n'est pas de contrôles, pas de fil ni de surplomb : la main du manipulateur disparaît dans le corps de la créature qu'il anime, faite de ficelle, de bambou, d'un peu de bourre, d'une bille de cèdre évidée – « tête d'épingle sculptée retenant une architecture somptueuse de couleurs et de soie ». Au *bunraku*, le pied du marchand, la botte du guerrier ne touchent jamais le sol. Les femmes glissent telles des spectres. La scène, observe encore François Bizet, « ne cherche pas [non plus] à dilater le champ selon [nos] lois de la perspective [...]. Elle se présente comme un espace exigu, resserré à l'extrême, tranché en plans successifs, qu'il est impossible de traverser en tous sens. La diagonale y est proscrite au profit d'une circulation bidirectionnelle qu'impose l'étagement de deux couloirs [...], [or] c'est dans l'étroitesse de ces deux aires que

<sup>1505</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « Samedi 17 octobre, 18 h 30 ».

<sup>1506</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « 17 h - 19 h ».

<sup>1507</sup> MIYAJIMA (Tsunao), « Contribution à l'étude du théâtre des poupées au Japon : histoire, technique, analyse de trois pièces », *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, n° 71 (1930), p. 45-52.

<sup>1508</sup> L'un des clichés est reproduit dans HARARI (Jean-Marc), « Lazare-Lévy, Virtuoso Pédagogue », *International Piano Quarterly*, n° 16 (été 2001), p. 38-43.

<sup>1509</sup> HOURIEZ (Jacques), « Claudel et la marionnette japonaise », *Bulletin de la Société Paul-Claudel*, n° 207 « Fidélité au Japon » (3<sup>e</sup> trimestre, septembre 2012), p. 60-67.

<sup>1510</sup> Paul Claudel à Tsunao Miyajima, Tokyo, 17 novembre 1926, cité par Jacques Houriez, *op. cit.*, p. 65 : « L'acteur humain apporte en lui, avec ses affects, quelque chose d'un monde extérieur au théâtre, une vie étrangère à celle de la scène. Il nous gêne toujours en mêlant au drame fictif qu'il incorpore un élément intrus, quelque chose d'actuel et de quotidien, il reste toujours un déguisé. La marionnette, au contraire, a sur le vivant cet avantage qu'elle n'a de vie et de mouvement que ceux qu'elle tire de l'action. Elle fait vivre un moment de théâtre pur » [c'est Claudel qui souligne].



[s'opère le contrôle] des marionnettes : d'une extrémité à l'autre du plateau, entre deux rideaux noirs armoriés régulant les entrées et les sorties (côté cour, *kamite* ; côté jardin, *shimote*), et d'un niveau à l'autre, grâce à un passage amovible machiné au centre [...] qui permet de descendre du second au premier plan<sup>1511</sup> ». L'effet s'avère d'autant plus saisissant que les acteurs conventionnels du théâtre européen s'appliquent à personnifier, à s'emparer des traits, de la démarche et de la psychologie d'un personnage pour nous le présenter, en somme, là où les marionnettes du *bunraku*, qui n'est qu'enchevêtrement de symboles, figurent sans intermédiation, signifient, *représentent*. Ni acteurs, ni subterfuges, ni doubles d'acteurs, elles sont des êtres à part entière, ce que la sensibilité occidentale peine à concevoir.

« Cher Maître, chère Madame,

Nous avons été très heureux, ma femme et moi, de vous retrouver à Osaka lundi dernier et de passer quelques bons moments avec vous en vous faisant visiter le Théâtre des poupées qui est la gloire de la population d'Osaka. Seulement nous regrettons de n'avoir pu vous faire apprécier mieux la scène la plus attrayante où jouent le rôle le plus important les deux grands artistes, l'animateur en chef, Bungoro<sup>1512</sup>, âgé de 85 ans, et qui est considéré comme un Trésor national vivant, et le chanteur-conteur, Yamashiro no Shojo<sup>1513</sup>.

Au sujet de ce théâtre, j'avais écrit en français un livre intitulé *Théâtre de poupées japonais*<sup>1514</sup>, dont j'aurais désiré vous offrir un exemplaire. Mais malheureusement il est tout à fait épuisé depuis longtemps. Je joins à cette lettre un message assez élogieux de Paul Claudel qui explique parfaitement bien la valeur de l'art classique des poupées. Vous trouverez ci-jointes quelques photos prises avec la poupée et qui constitueraient un souvenir durable de notre rencontre à Osaka, trop courte à notre gré. Si vous le voulez, je ferai agrandir une des deux photos. Vous n'avez qu'à me faire savoir le numéro, au verso, de la photo dont vous désirez l'agrandissement.

Nous serions fort heureux si vous vouliez nous faire signe dès que vous aurez fixé le programme de votre prochain passage à Osaka (le jour de votre arrivée, la durée de votre séjour, des engagements etc.), afin que nous puissions nous revoir davantage.

En espérant que le temps qui vous reste au Japon se passera de façon à la fois très agréable et très utile, veuillez agréer, cher Maître, chère Madame, avec nos meilleurs vœux de santé et de succès, l'assurance de nos sentiments bien fidèlement dévoués.

T. Miyashima [*sic*]<sup>1515</sup> »

---

<sup>1511</sup> BIZET (François), « Au *bunraku*. Journal d'une rencontre », *Ebisu, Etudes Japonaises*, n° 45 (2011), p. 87-117.

<sup>1512</sup> Sur Yoshida Bungoro (23 novembre 1869 - 21 février 1962), voir BRANDON (James R.), « Reflections on the Onnagata », *Asian Theatre Journal*, vol. 29, n° 1 (printemps 2012), p. 122-125.

<sup>1513</sup> Yamashiro no Shojo Toyotake (Tokyo, 15 décembre 1878 - 22 avril 1967).

<sup>1514</sup> MIYAJIMA (Tsunao), *Théâtre de poupées*, Paris, Société de rapprochement intellectuel franco-japonais, Kyoto, Institut franco-japonais du Kansai, 1926. La lettre de Claudel y fait office de préface.

<sup>1515</sup> Arch. LL, « Université du Kansai, Osaka, Japon, 23 octobre 1953 ».

Proche ami de l'économiste Charles Gide<sup>1516</sup>, du sculpteur Antoine Bourdelle<sup>1517</sup>, Miyajima avait dirigé la délégation patronale permanente du Japon auprès de l'Organisation internationale du travail de la Société des Nations, au début des années trente.

Pour les Français, ce bref séjour dans la région du Kansai se prolonge à Kyoto où Lazare-Lévy donne un récital le 20 octobre à l'université Doshisha des arts libéraux. Fondée en 1875, jumelée avec plusieurs établissements de la côte Est américaine, la plus ancienne institution privée japonaise est réservé aux jeunes femmes de la société protestante. La lettre et les « modestes présents » que l'une d'elles, à jamais anonyme, ose adresser au « Grand maître » à l'issue de leur « rencontre » dépeignent mieux que nous ne saurions les décrire les relations intergénérationnelles, les représentations de soi, l'ambiance et les rapports sociaux d'alors :

« Kyoto, le 21 octobre 1953

Chers Professeur et Madame Lévy,

D'abord excusez-moi qu'une fille inconnue qui ne connaît ni la langue ni la musique ose vous écrire cette pauvre lettre. Je sens moi-même l'absurdité absolue d'écrire une lettre au plus grand Maître. Mais maintenant je ne puis pas m'abstenir de cette absurdité. Je vous en prie, pardonnez-moi !

Hier au soir j'allais à *Eiko-Kan* de Doshisha et vous écoutais jouer du piano. Il n'est pas nécessaire d'écrire ici que la grande émotion et l'enthousiasme que nous recevions par votre représentation. Aujourd'hui je suis allé à l'Institut franco-japonais du Kansai pour assister à la conférence de Prof. Along [*sic*] qui parlait sur la politique contemporaine dans l'Europe. Et dans la salle de la conférence – et par hasard – j'ai pu me découvrir sur une place assez près de vous ! Je remercie Dieu de cet hasard.

Mais il est naturellement impossible qu'une fille ose aborder le plus grand Maître comme vous. Toutefois ne voudriez-vous pas recevoir cette très petite gerbe d'enveloppes, de papiers à lettres et de cartes postales ? Je connais mon audace et la pauvreté de ce cadeau très petit. Mais si vous le receviez comme le souvenir le plus petit dans votre deuxième voyage en Japon, je serais très heureuse... Je vous en prie, excusez-moi !

Enfin je voudrais citer une phrase de Goethe : “Même si je vous respecte, quel rapport y a-t-il avec vous ?” Encore une fois me pardonnez de mon audace et de mon absurdité extraordinaire !

Souhaitant la santé de vous tous deux, veuillez agréer, Professeur et Madame, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

Une fille japonaise<sup>1518</sup> ».

---

<sup>1516</sup> MIYAJIMA (Tsunao), *Souvenirs sur Charles Gide (1847-1932)*, Paris, Librairie Sirey, 1934.

<sup>1517</sup> Miyajima l'a rencontré à l'académie de la Grande Chaumière en novembre 1928 : archives du Musée Bourdelle, MB\_ARCH\_BO\_AB / B.1.21.C24.01, lettre du 1<sup>er</sup> décembre 1928.

<sup>1518</sup> Arch. LL.

Ce 21 octobre, les Lazare-Lévy ont effectivement suivi une conférence de Raymond Aron à l'Institut du Kansai : au cours des mois précédents, le « penseur de l'Europe et de la nation<sup>1519</sup> » s'est attaché à tirer les conséquences de la mort de Staline en définissant une philosophie de la politique étrangère à venir et en consacrant un essai à la coexistence pacifique<sup>1520</sup>. En début de soirée, le pianiste et son épouse se sont rendus à un concert de Jean Martinon, qui sillonne le territoire à l'instar de son aîné<sup>1521</sup>.

Une journée de voyage suivie d'une journée entière de repos (22 et 23 octobre) ouvrent une nouvelle phase de concerts en province et dans la capitale : Akita (25 octobre), Niigata (rejointe après une promenade sur les berges du lac Towada, 28 octobre), Tokyo (pour un direct à la NHK en *solo* et à deux pianos avec Kazuko Yasukawa, 30 octobre<sup>1522</sup>), Sendai (1<sup>er</sup> novembre), Morioka (5 novembre), Hakodate, sur l'île d'Hokkaido (6 novembre), Asahikawa (8 novembre : 20<sup>e</sup> concert, étape la plus septentrionale de la tournée<sup>1523</sup>) ; enfin, après deux jours de halte dans la baie de Matsushima, Sapporo (9 novembre), d'où les Lazare-Lévy prennent l'avion pour rentrer à Tokyo (10 novembre). L'arrêt n'est cependant que de courte durée : « leçons privées à 11 h », déjeuner-retrouvailles avec le père Etienne Durécu, berger de la paroisse d'Ueno, dîner au Club des industriels (11 novembre). Le jeudi 12, à l'horaire habituel – 18 h 30 – Lazare-Lévy donne son cinquième « récital formel » à la salle Hibiya « sous le haut patronage de l'ambassade de France au Japon, le patronage de la Maison franco-japonaise et de l'Institut franco-japonais » : l'affiche ne comporte que des pièces de Schumann. Ginji Yamane en rend compte pour le *Tokyo Shimbun* :

« Le maître Lazare-Lévy a donné le 12 novembre une soirée consacrée aux œuvres de Schumann, soirée qui a eu un succès des plus grands.

La *Sonate* en sol mineur, les *Fantasiastücke* et, dans ces dernières, surtout, *In der Nacht*, *Aufschwung*, *Warum ?*, *Traumtes Wirren* ont été magnifiquement joués. Dans la *Sonate* en sol mineur, par exemple, l'ensemble donnait une telle impression de richesse sonore qu'il était impossible d'imaginer une meilleure exécution que celle du maître.

---

<sup>1519</sup> DE LIGIO (Giulio), dir., *Raymond Aron, penseur de l'Europe et de la nation*, Bruxelles, P. I. E. Peter Lang International, 2012.

<sup>1520</sup> « En quête d'une philosophie de la politique étrangère », *Revue française de science politique*, vol. III, n° 1 (1953), p. 69-91 ; « Après Staline », *Liberté de l'esprit*, n° 41 (1953), p. 129-134. *La coexistence pacifique* fut publiée sous le pseudonyme de François Houtisse (Paris, Monde nouveau, 1953). Voir HOFFMANN (Stanley), « Raymond Aron et la théorie des relations internationales », *Politique étrangère*, n° 4 (1983), p. 841-857.

<sup>1521</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « Mercredi 21 octobre : Kyoto. Conférence de Raymond Aron. Dîner à la Maison franco-japonaise. Concert de Jean Martinon », sans autre précision.

<sup>1522</sup> Leonid Kreutzer s'éteint ce même jour à Tokyo.

<sup>1523</sup> Asahikawa (43°7706), comme Menton (43°755), est située sur le 43<sup>e</sup> parallèle nord, lequel coupe le Nebraska du Dakota du sud.

Nous retrouvons, en l'entendant, les attaques précises, directes et nuancées, ces doigts qui ne perdent jamais le contrôle de chaque note (qu'ils mettent en valeur en leur conservant l'équilibre nécessaire), tout ce qui fait la spécialité du maître et qui sert à merveille les moindres nuances, la fantaisie contrôlée des œuvres de Schumann.

La *Valse* en la bémol de Chopin que le maître a jouée en *bis* a démontré que ses bras et ses doigts, agiles et souples tels ceux d'un jeune homme, en remontreraient à de bien plus jeunes que lui... Et cela nous a donné un sentiment de grand réconfort.

Ginji Yamane<sup>1524</sup> »

Le vendredi 13 novembre, à 10 h, Lazare-Lévy donne une « leçon aux élèves de Chieko Hara<sup>1525</sup> », puis il embarque à 15 h 30 à l'aéroport d'Haneda pour rallier une nouvelle fois Kyoto *via* Osaka dont l'aérodrome, aménagé en 1939, niché dans la baie, est encore la base militaire américaine d'Itami : la piste ne sera rendue qu'en mars 1959 aux civils japonais. L'annulation du récital à deux pianos que le pianiste français avait prévu de donner à la salle Hibiya le 14 novembre l'oblige en fait à revoir ses plans. Le dimanche 15, il joue à l'Institut franco-japonais du Kansai, à Kyoto, donne le lendemain son 24<sup>e</sup> concert à Kobe (son ancienne élève le rejoignant sur scène pour les derniers morceaux), puis il rejoue le 17 à l'Institut du Kansai<sup>1526</sup>, où le directeur l'accueille avec effusion : c'est la dernière fois que Lazare-Lévy s'y produit.

Amateur d'art<sup>1527</sup>, Charles Grosbois (1893-1972) est un homme d'expérience, de ceux qui comprennent le mieux, sans doute, les objectifs et les enjeux de l'action de propagande dont l'ambassadeur musical de la République a été investi en ces années marquées par la Guerre d'Indochine, la décolonisation, la lutte contre l'expansion du communisme, la montée en puissance de l'archipel qui, redevenu indépendant, poursuit sa reconstruction et aspire à une nouvelle ère Meiji. Diplômé ès lettres, musicien, latiniste, le jeune berruyer n'avait que 21 ans lorsqu'il fut envoyé sur le front. Grièvement blessé en 1916 (il perd l'usage de sa main droite), récipiendaire de la Croix de guerre et de la Légion d'honneur à titre militaire, Grosbois, humble professeur de collège, est nommé en 1918 à la tête de l'École française de Shanghai. Elu délégué général de l'Alliance française en Chine en 1920, vice-président de la *Royal Asiatic Society*,

---

<sup>1524</sup> *Tokyo Shimbun*, 14 novembre 1953. Cet article, qui ne fait pas mention de la *Fantaisie*, est l'un des seuls compte-rendus de la seconde tournée de Lazare-Lévy qui nous soient parvenus.

<sup>1525</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy.

<sup>1526</sup> Dans l'agenda initial, les concerts de Kyoto et Kobe (distances de 90 km) du 16 et du 17 novembre étaient inversés. L'organisateur aura estimé qu'il était préférable de ne pas jouer deux soirs de suite à Kyoto.

<sup>1527</sup> Une partie de sa grande collection de vases, de tapis, de sculptures, de tableaux et de peintures sur soie a été dispersée aux enchères : cf. Deburaux-Duplessis, catalogue de la vente « Art d'Asie », Paris, 23 novembre 2018 ; Sotheby's, vente « Eye / East », Hong Kong, 22 mai 2020.

bilingue en plus d'être un parfait russophone<sup>1528</sup>, l'enseignant fonde une demi-douzaine d'établissements scolaires français ou franco-chinois et finit par superviser l'ensemble – près de trois cents – des institutions chinoises, européennes et américaines de la ville. Directeur artistique du Poste français de Shanghai (un émetteur en ondes courtes, donc d'importance stratégique car de portée mondiale), il rallie la France libre dès 1940, assumant la vice-présidence du comité « France quand même » dont il fait paraître le bulletin hebdomadaire jusqu'à l'occupation japonaise, soit entre août 1940 et le 8 décembre 1941<sup>1529</sup>. Nous ignorons quels furent ses faits et gestes jusqu'à la capitulation. Il est pratiquement assuré qu'il aura été incarcéré, sinon torturé. Chargé de mission culturelle par le Gouvernement provisoire de la République, Charles Grosbois relance la publication du *Courrier de Chine* (septembre 1945), mais quitte le pays en 1951 lorsqu'il estime que la sécurité de l'Institut Pasteur et de l'université jésuite Aurore est irrémédiablement menacée par la répression de masse que le Comité central du parti exerce à l'endroit des « contre-révolutionnaires », des « collaborateurs impérialistes » et des nationalistes du Guomindang<sup>1530</sup>, laquelle se déchaîne en particulier pendant la « campagne des trois anti<sup>1531</sup> ». Nommé au sein d'une commission internationale de l'UNESCO (1952-1953), il a participé à la réorganisation du système éducatif coréen<sup>1532</sup> avant que d'avoir été nommé à Kyoto<sup>1533</sup>.

La manière dont ses équipes, à l'Institut, mettent en scène la venue de Lazare-Lévy pour en tirer profit trahit un saut qualitatif en matière de communication. D'une finesse toute littéraire, quoique factuels, sobres, efficaces – modernes, en un mot – les dépliants qu'elles distribuent au public sont autant de pièces à conviction historiques qui précisent le cadre, saisissent l'état d'esprit, disent la réalité de la seconde tournée au Japon de Lazare-Lévy. Ces supports personnalisés amplifièrent alors la voix de la France et du Quai d'Orsay en Extrême-Orient :

---

<sup>1528</sup> GLAISE (Anne-Frédérique), *L'évolution sanitaire et médicale de la concession française de Shanghai entre 1850 et 1950*, thèse de doctorat en histoire soutenue sous la direction de Christian Henriot, Institut d'Asie orientale de l'université Louis-Lumière, Lyon 2, 2005, p. 246.

<sup>1529</sup> Nous remercions Sylvain Cornil (Fondation de la France Libre) pour la communication de ces renseignements.

<sup>1530</sup> GROSBOIS (Charles), « Quatre mois en Corée », *Politique étrangère*, vol. 18, n° 2-3 (juillet-août 1953), p. 93-112.

<sup>1531</sup> CHEN (Theodore Hsi-En), CHEN (Wen-Hui C.), « The 'Three-Anti' and 'Five-Anti' Movements in Communist China », *Pacific Affairs* [University of British Columbia, Vancouver], vol. 26, n° 1 (mars 1953), p. 3-23.

<sup>1532</sup> GROSBOIS (Charles), « La Chine en nouvelle démocratie », *Politique étrangère*, vol. 17, n° 2 (mai 1952), p. 29-48 et n° 3 p. 155-186.

<sup>1533</sup> Nous remercions Bruno Delmas et Martine François, du Comité des travaux historiques et scientifiques de l'École nationale des chartes, auteurs de « Charles Grosbois, membre correspondant de la première section de l'Académie des sciences d'outre-mer », de nous avoir transmis ces renseignements.

« *Lazare-Lévy, un grand pianiste français* »

Ses dons exceptionnels lui ont permis l'entrée au Conservatoire national de musique dès l'âge de douze ans. Quatre ans après, en 1898, il obtenait le premier prix. Ce fut ensuite une brillante carrière de virtuose à Paris et en Europe. Saint-Saëns a fort bien caractérisé l'art de Lazare-Lévy : une technique parfaite au service de l'expression juste du sentiment intime.

Ajoutons que grâce à une vaste culture générale et grâce à une étude approfondie de la structure de toutes les œuvres musicales, Lazare-Lévy fait partie du groupe assez restreint de virtuoses qui ne sacrifient rien à l'effet facile et vulgaire et qui interprètent sans trahir, alliant une intelligence claire et précise à une intuition sensible et divinatrice.

Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir Lazare-Lévy prendre la première place parmi les maîtres de l'École de piano française. Dès 1920, il dirige la classe de piano au Conservatoire. C'est là que les grandes artistes japonaises, Mesdames Hara et Yasukawa viendront étudier, avec tant d'autres. Merveilleux interprète, Lazare-Lévy est aussi un compositeur et il a publié de nombreuses pièces, dont les *Études* et les *Valses* sont les plus connues. Le pur style français s'y retrouve, avec sa clarté et sa limpidité, avec aussi la perfection d'une technique au service de l'expression profonde.

Membre du jury des concours internationaux, Lazare-Lévy vient pour la deuxième fois au Japon, dans ce pays qu'il aime et où il ne compte que des amitiés.

L'Institut franco-japonais du Kansai, à qui il a réservé ce concert, lui doit une reconnaissance particulière puisqu'il apporte dans cette Maison de la Culture française un exemple vivant de l'art le plus sincère et le plus raffiné de la France.

*L'Institut français du Kansai :*

Directeur : M. Charles Grosbois, ancien conseiller culturel en Chine, ancien chargé de mission culturelle de l'Unesco

L'Institut franco-japonais du Kansai, fondé en 1927, est une des réalisations de la Société de rapprochement intellectuel franco-japonais. Il représente une œuvre de collaboration culturelle franco-japonaise et est largement ouvert à tous ceux qui aiment la culture française sous tous ses aspects : littérature et pensée, sciences, arts plastiques et musique.

L'Institut donne des cours de langue française à trois degrés. Il offre aussi à ceux qui connaissent déjà la langue française des cours d'enseignement supérieur de littérature, de philosophie, d'histoire des arts, de civilisation française en général, des conférences variées enfin. Une bibliothèque qui contient non seulement des livres essentiels, mais aussi une collection importante de toutes les principales revues mensuelles, est à la disposition des chercheurs.

Des concerts et des séances de cinématographie sont offerts aux étudiants et aux amis de l'Institut. Tous renseignements détaillés peuvent être obtenus au secrétariat, ouvert

tous les jours sauf le samedi et le dimanche, de 10 h à 12 h et de 14 h à 17 h 30. Le directeur reçoit le matin de 10 à 12 h ou sur rendez-vous<sup>1534</sup> ».

Privilège de la langue exacte et subtile de Paul Valéry, le vocabulaire, les métaphores, les tours de phrase auxquels on recourt ici révèlent autant qu'ils suggèrent. Si Lazare-Lévy peut donc être introduit sans faux-semblants dans les hauts-lieux de Tokyo, c'est-à-dire en tant qu'ambassadeur mandaté par les Affaires étrangères, et s'y faire acclamer comme tel sans ambiguïté, on préfère taire ce rôle à Kyoto en nimbant quelque peu de mystère les motifs officiels de sa venue. Pour l'Institut franco-japonais, pour cette cellule diplomatique nationale qui recouvre bien davantage qu'une simple école de langues, qu'une bibliothèque spécialisée, qu'un cinéma réservé aux étudiants ou aux « amis » (ce sont pourtant là, au minimum, trois vecteurs d'essor de la francophonie ciblant trois publics différents) ; pour ce levier d'influence extraterritorial dont la mission politique et idéologique fondamentale est innocemment décrite, dans le contexte (procédé classique), comme une simple tentative de « rapprochement intellectuel et de collaboration culturelle » entre les peuples, Lazare-Lévy, emblème de « l'art le plus sincère et le plus raffiné de la France », n'est pas un agent en mission, mais un artiste en tournée qui apparaît à la fois comme cet ex-enfant prodige, virtuose éclairé, interprète réfléchi, fidèle aux textes des maîtres, et comme ce compositeur et pédagogue d'envergure internationale que ses qualités imposent au rang de chef de file de « l'École française de piano », expression aussi caractéristique du langage diplomatique de l'entre-deux-guerres que le vocable de « Maison de la culture », prémonitoire, quasi-marxiste, le sera sous le ministère d'André Malraux<sup>1535</sup>. Il est regrettable de ne disposer ni de l'agenda de l'Institut franco-japonais ni de l'ensemble des affichettes similaires que le centre de Kyoto aura fait réaliser au cours de la saison 1953-1954. Celle-ci constitue cependant un parfait exemple de la « manière douce<sup>1536</sup> », des orientations neuves et autres « changements de paradigmes » émanant du Quai d'Orsay depuis la conclusion de l'accord culturel franco-japonais du 12 mai.

Dès le lendemain, 18 novembre, les Lazare-Lévy reprennent le train pour Osaka : le pianiste se fait entendre au Club Kansai en fin d'après-midi. A 21 h 30, dans la marina, ils lèvent l'ancre à destination de Beppu, naviguant de nuit pour atteindre la station thermale où ils profiteront d'un jour de détente et de repos. De même qu'il avait exploré la partie nord du pays,

---

<sup>1534</sup> Arch. LL, « Dépliant-programme du 17 novembre 1953 donné à l'Institut franco-japonais du Kansai à Kyoto ».

<sup>1535</sup> FOULON (Charles-Louis), « Des Beaux-Arts aux Affaires culturelles (1959-1969) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire* (octobre-décembre 1990), p. 29-40.

<sup>1536</sup> NYE (Joseph S., Jr), « Public Diplomacy and Soft Power », *Annals-American Academy of Political and Social Science*, n° 616 (mars 2008), p. 94-109.

voilà déjà un mois, Lazare-Lévy en arpente à présent les confins méridionaux sur l'île de Kyushu : cette nouvelle séquence est rythmée par les étapes de Miyazaki, point le plus bas du périple<sup>1537</sup> (27<sup>e</sup> concert, 21 novembre), Omuta (23 novembre), Shimonoseki (24 novembre), Kurosaki (25 novembre, 30<sup>e</sup> concert), puis Fukuoka (26 novembre), où le professeur donne des leçons<sup>1538</sup> avant de repartir pour Kumamoto (32<sup>e</sup> concert, 28 novembre). Le retour à Tokyo s'effectue en avion au départ de Fukuoka (29 novembre). Le 30 novembre permet d'effacer les fatigues accumulées. Actif depuis soixante-dix-huit jours sur le sol japonais, Lazare-Lévy y a déjà parcouru plusieurs dizaines de milliers de kilomètres. Un dernier mois de cours et d'engagements se profile.

Le mardi 1<sup>er</sup> décembre à 14 h, au *Hibiya Kokaido*, celui-ci répète plusieurs œuvres de Saint-Saëns avec l'Orchestre symphonique de Tokyo en prévision de deux concerts qui seront donnés sur la côte Pacifique. A son agenda du 2 décembre, un direct sur les ondes de la radio NJB suivi d'un dîner avec le père Anouilh. « Une leçon » à 10 h, le jeudi matin, puis la troupe habituelle, composée du pianiste, de son épouse, de leur interprète et de leurs accompagnateurs attirés rallie Nagoya où Masashi Ueda dirige Lazare-Lévy dans la grande salle municipale : il ne s'était jamais produit avec un orchestre en dehors de Tokyo (4 et 5 décembre). Sur le chemin du retour, un récital est organisé à Hamamatsu, au siège de la manufacture des pianos Yamaha (6 décembre).

Leçons individuelles<sup>1539</sup>, répétitions avec Kazuko Yasukawa<sup>1540</sup> et Raymond Gallois Montbrun<sup>1541</sup> – aux côtés desquels il paraît à la salle Hibiya le 11 décembre, pour le concert à deux pianos ; à l'Institut franco-japonais le 12, pour la musique de chambre : les Lazare-Lévy demeurent dans la capitale jusqu'au 18 décembre. En *solo*, le pianiste joue à l'invitation de l'*Etoile du matin* (8 décembre)<sup>1542</sup>, au Club Kanto (9 décembre), au studio de la NHK (16 décembre). Dans l'intervalle, les Français vont écouter Jean Martinon dans la *Symphonie chorale* de Beethoven<sup>1543</sup> : tous se retrouvent ensuite à l'ambassade où une fête de départ est

---

<sup>1537</sup> Miyazaki est sur le 31<sup>e</sup> parallèle nord, sensiblement à la même latitude qu'Ashkelon ou Savannah, c'est-à-dire au niveau le plus bas de la frontière séparant le Mexique de l'Arizona.

<sup>1538</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « Vendredi 27 novembre, 10 h 30, leçons. Repos. 18 h, dîner traditionnel avec des *geishas* ».

<sup>1539</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « Mardi 8 décembre, 11 h ; mercredi 9 décembre, 11 h ; lundi 14 décembre, 11 h ».

<sup>1540</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « Mercredi 9 décembre, 15 h 30 ; jeudi 10 décembre, 16 h ».

<sup>1541</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « Jeudi 10 décembre, 11 h ; vendredi 11 décembre, 11 h ».

<sup>1542</sup> Fondée par les frères Marianistes en 1888, cette école dont la langue étrangère est le français « accueille des élèves japonais et européens, du primaire au lycée [...]. Les élèves japonais sont souvent issus des familles de l'élite ». GRAZIANI (Jean-François), « Les conséquences de la Première Guerre mondiale sur la politique culturelle et linguistique de la France au Japon (1917-1927) », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde langue* [Société internationale pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde], n° 49 (2012), p. 6.

<sup>1543</sup> Archives de l'Orchestre de la NHK, « Inventaire des programmes de concerts », tome 4 (1951-1960), p. 27 :



donnée en l'honneur du chef d'orchestre dont la dernière prestation au *Hibiya Kokaido* est prévue le lendemain. Reçus à dîner chez Kiyoko Tanaka<sup>1544</sup> (le brillant Premier prix parisien de l'été 1951), les Lazare-Lévy visitent Yokohama<sup>1545</sup> et l'exposition Rouault au Musée impérial<sup>1546</sup>. Comme Alfred Cortot en 1952, ils assistent également à une démonstration d'arts martiaux<sup>1547</sup> – présage ou métaphore, sans doute, des mécanismes d'attaque et de défense que l'archipel renaissant puise dans son répertoire traditionnel et fait désormais valoir pour réprimer les mouvements étudiants<sup>1548</sup> ou reconquérir son rang au sein du concert des nations.

Le mardi 15 décembre, le pédagogue clôt à la salle Yamaha le cycle de cours de maître qu'il y avait ouvert deux mois plus tôt. Le mercredi, à 16 h, il passe de nouveau en direct sur l'antenne de la NHK. Ihei Kimura est venu tirer son portrait dans la matinée. Ce rendez-vous étonnant trahit à lui seul le changement d'époque, de mœurs et de philosophie qui distingue une fois encore la seconde de la première tournée de Lazare-Lévy. Considéré aujourd'hui comme l'un des artistes les plus influents du Japon de l'ère contemporaine, Kimura (1901-1974) préside la Société nationale des photographes professionnels (JPS) depuis sa refondation en mai 1950. Adeptes du style documentaire, du réalisme brut des images « éloquentes par elles-mêmes », il s'avoue l'héritier des conceptions esthétiques du *Bauhaus* et de la *Neue Sachlichkeit*, laquelle affecta aussi bien Otto Klemperer ou Artur Schnabel dans le domaine de l'interprétation musicale<sup>1549</sup>. Inconditionnel du boîtier Leica, qu'il monte en 35 mm (à Paris, il pratiquera la couleur en pionnier), Kimura a ouvert son premier studio à Tokyo en 1924 et fondé le *Nippon-Kobo*, « l'atelier du Japon », avec son confrère Yonosuke Natori qui a appris son métier à Berlin au sein du *Ullstein-Verlag* avant qu'il ne soit aryanisé. Engagé en 1930 par la savonnerie Kao, spécialisé dans la publicité pour les cosmétiques, expert du *marketing* « à fort impact visuel », Kimura est devenu « reporter de guerre », autrement dit agent de propagande en Mandchourie pour le compte de la puissante *Tohoshu*, l'agence du ministère de l'Information (1941-1945). Il a figé la chute de la cité impériale avant sa reddition : ses clichés sont parmi les seuls, avec ceux de Natori, Ken Domon et Shigene Kanamaru, qui témoignent de l'ampleur des destructions et des bombardements subis dans la zone pendant les derniers jours de la Seconde

---

mardi 8 décembre, Tokyo, salle Hibiya. Kiyoko Shibata (soprano), Sadako Sasaki (alto), Mutsumu Shibata (ténor), Nobuyuki Ito (baryton), Orchestre de la NHK, chœurs de la NHK, de l'université des Arts de Tokyo et de l'École de musique Kunitachi.

<sup>1544</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy, 10 décembre.

<sup>1545</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy, 12 décembre.

<sup>1546</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy, 13 décembre.

<sup>1547</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « Lundi 14 décembre, 15 h ».

<sup>1548</sup> FUSE (Toyomasa), « Le radicalisme étudiant au Japon : une 'révolution culturelle' ? », *L'Homme et la société*, n° 16 (1970), p. 241-266.

<sup>1549</sup> BOTSTEIN (Leon), « Arthur Schnabel and The Ideology of Interpretation », *The Musical Quarterly*, vol. 85, n° 4 (hiver 2001), p. 587-594.

Guerre mondiale<sup>1550</sup>. Depuis 1975, l'*Asahi Shimbun* et l'*Asahi Camera* décernent le prix Ihei-Kimura aux meilleures publications annuelles en matière de photojournalisme. Il est remarquable que Kimura, qui se choisit des sujets généraux, ait accompli la démarche d'aller photographier le *sensei* Lazare-Lévy à l'hôtel, sans apprêt, dans le seul but d'attester sa présence et son passage dans l'archipel. Étrangement, dans cette course à la communication, ce n'est pourtant pas le cliché de Kimura qui devait retenir l'attention, mais celui de son cadet Shoji Otake (1920-2015), un dissident dont les vues sont opposées.

Envoyé à Shanghai en 1940 (il s'agissait de former les futurs dirigeants du Mandchoukouo à l'université *Toa Dobunsho*), le jeune confrère de Kimura officia surtout, pour sa part, au sein du bureau d'information de l'ambassade du Japon à Pékin, où il contribua lui-même, en uniforme, à la propagande guerrière de l'Empire. Devenu « paysan photographe de rue » en 1945, il figea des *GIs* en uniforme et suivit des actrices en costume au théâtre Ernye Pile. Remarqué par un reporter de *Life Magazine*, il fut embauché par le département des relations publiques du Grand quartier général américain jusqu'à ce qu'il entame, en 1948, une carrière de photographe indépendant en se spécialisant d'emblée, à la manière de Yousof Karsh, dans le domaine des portraits d'artistes, plus tard des nus féminins. Fondateur en 1949 de l'Association des jeunes photographes, Otake a doté la vénérable *Nikakai* d'une section photographique en 1953<sup>1551</sup>. Témoin des bouleversements qui affectent la scène culturelle de son pays, mélomane lui-même, Otake se charge depuis l'hiver 1951 d'immortaliser les interprètes occidentaux qui viennent se produire dans l'archipel : l'*Asahi* réunira l'ensemble de ces photographies en 1955 sous le titre de *Musiciens du monde*. Fresque d'une centaine de pages, l'album de Shoji Otake atteste l'extraordinaire pouvoir d'attraction que le Japon exerce alors sur l'élite musicale internationale : il conte également la guerre *Asahi-Mainichi* en noir et blanc<sup>1552</sup>. On ignore à quelle date le photographe saisit Lazare-Lévy dans le hall de l'hôtel

---

<sup>1550</sup> MASUDA (Rei), éd., *Ihei Kimura : The Man with the Camera*, Tokyo, The National Museum of Modern Art, 2004. TUCKER (Anne), IIZAWA (Kotaro), FRIIS-HANSEN (Dana), RYUICHI (Kaneko), KINOSHITA (Naoyuki), TAKEBA (Joe), *The History of Japanese Photography*, Houston, The Museum of Fine Arts, 2003, p. 189-192, 376.

<sup>1551</sup> *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 15 (lettres « M-N »), Tokyo, Librairie Kinokuniya, 1989, p. 151-153 : « Ce groupe indépendant de peintres et d'artistes [...] qui étudièrent en Europe, et en France pour beaucoup d'entre eux, [émergea] dès la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle. Très actif jusqu'au milieu des années trente, il joua un rôle certain dans la formation de l'art moderne japonais non traditionnel [...] ».

<sup>1552</sup> OTAKE (Shoji), *World Musicians*, Tokyo, Asahi Shimbunsha, 1<sup>re</sup> édition (31 x 22 cm), 1955. Y sont effectivement représentés, par ordre alphabétique, Niklaus Aeschbacher, Marian Anderson, Janine Andrade, Wilhelm Backhaus, Joséphine Baker, Erna Berger, Alfred Cortot, Maryse Damia, Max Egger, Misha Elman, Pierre Fournier, Raymond Gallois Montbrun, Walter Gieseking, Manfred Gurlitt, Jascha Heifetz, Helmut Heller, Ludwig Holscher, Gerhard Hüsch, Geneviève Joy, Herbert von Karajan, Julius Katchen, Wilhelm Kempff, André Kostelanetz, Leonid Kreutzer, [Lazare-Lévy], Germaine Leroux, Jean Martinon, Yehudi Menuhin, David Oistrakh, Joseph Rosenstock, Nicola Rucci, Sir Malcolm Sargent, Solomon, Isaac Stern, Joseph Szigeti, Ferruccio Tagliavini, Helen Traubel et Kurt Wöss.

impérial *Teiko-Ku* de Tokyo, mais les images, reproduites en décembre 1953 dans le magazine de bord de la compagnie aérienne nationale, décuplées par les rotatives, furent célèbres aussitôt<sup>1553</sup>.

Le 17 décembre, Son Excellence Daniel Lévi convie son homonyme à un déjeuner de travail à l'ambassade. L'agenda du tour subit d'ultimes modifications. Au lieu d'aller jouer une dernière fois en *solo* à l'Institut franco-japonais du Kansai, au lieu de se faire entendre à Nagoya en compagnie de Kazuko Yasukawa<sup>1554</sup>, Lazare-Lévy donne un récital à Shizuoka le 19 décembre. Il consacre la matinée du lundi 21 à des élèves. Le 22, entre un nouveau déjeuner studieux à l'ambassade et un cocktail qu'on organise à son intention dans les studios de la NKH, le pianiste offre son 43<sup>ème</sup> concert au profit des œuvres et de la paroisse du Père Durécu. Il rejoint Osaka en avion le 23 décembre (44<sup>e</sup> concert) et ne retourne à Tokyo par le rail qu'après une escale à Nagoya où il interprète deux sonates pour violon et piano de Beethoven et Schumann aux côtés de Raymond Gallois Montbrun (26 décembre). C'est la dernière fois qu'il emprunte la voie sacrée du *Tôkaidô*<sup>1555</sup>. Deux heures à peine après sa descente du train, Lazare-Lévy répète avec l'Orchestre symphonique le programme de son concert d'adieu au *Hibiya Kokaido*.

L'événement, qui doit avoir lieu le lendemain, a été annoncé trois jours plus tôt à la « une » du *Tokyo Evening News*. Particulièrement habile, la présentation du journal en souligne l'importance et aiguise l'appétit des mélomanes en même temps qu'elle blâme et loue à la fois la politique éducative du Gouvernement Yoshida, qu'elle exhorte à une multiplication des bourses d'études et à un renforcement des échanges internationaux :

« Lundi prochain, le maître Lazare-Lévy achèvera une tournée de trois mois de concerts dans notre pays par une soirée de concertos à la salle Hibiya.

### **Le maître loue les capacités des pianistes japonais**

---

<sup>1553</sup> *Japan Airlines Magazine*, décembre 1953, p. 29. Le portrait de Lazare-Lévy est imprimé entre *Sites familiers du vieux Tokyo*, par Ihei Kimura, et *Automne à Nara* de Shigeo Kosuge.

<sup>1554</sup> Ce concert aurait dû avoir lieu le 18 décembre.

<sup>1555</sup> CLAUDEL (Paul), *Discours prononcé devant l'assemblée des souscripteurs en vue de l'édification du bâtiment de l'Institut franco-japonais du Kansai*, Osaka, 6 décembre 1926 : « Messieurs, En regardant autour de moi ces figures amicales, je ne puis me défendre d'un sentiment de honte et de confusion. Vous savez en effet que le Gouvernement de la République m'a appelé à un autre poste [celui d'ambassadeur à Washington] et que cette réunion à laquelle je vous suis reconnaissant de vous être rendus en si grand nombre est à la fois un remerciement et un adieu. En regardant ce matin, par la fenêtre de mon wagon, ce paysage d'hiver japonais d'un charme si harmonieux et si pénétrant, je songeais avec un serrement de cœur que c'était pour la dernière fois que je le contempiais, que c'était la dernière fois que je faisais de Tokyo à Kyoto, par la vieille route historique du *Tôkaidô*, un pèlerinage d'art et de beauté... », cité par Michel WASSERMAN dans « Le rapprochement franco-japonais dans l'entre-deux-guerres : la fondation de l'Institut franco-japonais du Kansai (1927) », *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 51 (2014), p. 151.

Notre hôte, le Français Lazare-Lévy, professeur du Conservatoire national de musique de Paris, qui réalise actuellement une tournée de concerts au Japon, a fait l'éloge de nos pianistes et de leur talent. Le célèbre musicien français a prédit dans une interview accordée au *Tokyo Evening News* que certains des pianistes japonais des deux sexes qu'il a entendus ici et qui terminent actuellement leurs études deviendront des concertistes de renommée internationale. Et le maître sait de quoi il parle. Voilà de nombreuses années qu'il dispense son enseignement à ceux de nos étudiants qui ont la chance de pouvoir poursuivre leurs études musicales à l'étranger. Au nombre de ses élèves exceptionnels, il a cité Chieko Hara (qui est à présent une concertiste dont la carrière se poursuit en Europe), mais aussi Mamoru Yanagawa, Kiyoko Tanaka et Yaeko Yamane "qui se sont déjà distingués lors de concours internationaux", a-t-il ajouté.

### **Des élèves impressionnants**

Le professeur Lazare-Lévy a déclaré que des étudiants originaires de nombreux pays avaient travaillé au Conservatoire de Paris, mais qu'il avait été impressionné par les élèves japonais en raison du sérieux dont ceux-ci font preuve lorsqu'il s'agit d'atteindre un objectif, de leur souplesse et de leur décontraction musculaire, de leur toucher sensible et de leur correction exemplaire. Le professeur estime qu'il est possible de recevoir une bonne éducation musicale au Japon, mais qu'il est encore nécessaire pour les élèves de haut niveau d'aller se parfaire à l'étranger où leur jeu recevra un polissage final. En dépit du rôle que jouent les disques, la radio, le cinéma et la télévision, a-t-il dit, l'intérêt pour la musique et sa connaissance va croissant. "On n'a jamais compté autant d'amateurs se consacrant à l'apprentissage et à la pratique d'un instrument dans les grandes cités du monde", a-t-il ajouté. "De ce point de vue, le Japon a révélé une avance très remarquable en matière d'éducation musicale de masse. Même les écoles primaires dispensent des cours de musique". Cette opinion a été approuvée par une ancienne élève du professeur Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa, avec laquelle il s'est produit à deux pianos au cours de sa tournée. Mme Yasukawa a travaillé pendant seize ans, à Paris, sous la direction du professeur au Conservatoire.

### **Entre les récitals**

Après s'être fait connaître en Europe, Mme Yasukawa est retournée au Japon et, entre deux récitals, elle est elle-même devenue professeur à l'université des Arts de Tokyo. Au printemps dernier, elle a été invitée à Paris à siéger au sein des jurys d'examen du Conservatoire<sup>1556</sup>.

Le professeur Lazare-Lévy achèvera la tournée qu'il mène actuellement par un concert à la salle Hibiya, le 28 décembre prochain, avec l'Orchestre symphonique de Tokyo. On s'attend également à ce qu'il donne des récitals à Hong-Kong avant son retour à Paris.

---

<sup>1556</sup> Les archives de la sous-série AJ<sup>37</sup> sont muettes à ce sujet, mais Kazuko Yasukawa joue effectivement « Mozart, Ravel, Chopin etc. » le 25 juin 1953, à la salle Gaveau : *Carrefour*, 17 juin 1953, p. 15. Comme nous l'avons dit, Tony Aubin, à la tête de l'Orchestre national de l'ORTF, la dirige également dans le *5<sup>e</sup> Concerto* de Saint-Saëns : *Paris-presse, L'Intransigeant*, 10 juillet 1953, p. 4.

Lazare-Lévy est né à Bruxelles en 1882. Il est entré au Conservatoire national de Paris à l'âge de 12 ans et y a obtenu un premier prix de piano à l'unanimité en 1898. Il a fait ses débuts à Paris avec l'Orchestre des Concerts-Colonne et s'est depuis lors produit avec les orchestres de la Société des concerts du Conservatoire, des Concerts-Lamoureux et des Concerts-Pasdeloup sous la direction de chefs d'orchestre de l'envergure de Colonne, Pierné, Gaubert, Inghelbrecht, Weingartner et Münch. Ses tournées, qui ont connu un énorme succès, l'ont conduit non seulement dans la plupart des villes de province françaises, mais aussi en Belgique, aux Pays-Bas, en Suisse, au Portugal, en Espagne, en Autriche, en Allemagne, en Grande-Bretagne, en Italie, en Bulgarie, en Grèce, en Tchécoslovaquie, en Pologne, en Yougoslavie, en Turquie, en Égypte, en Israël, à Alger, au Maroc, en Tunisie et au Japon.

### Meilleur artiste de l'année

En 1930, Lazare-Lévy a été salué par la critique viennoise comme "le meilleur artiste que nous avons pu entendre cette année"<sup>1557</sup>. Le grand compositeur français Saint-Saëns disait de lui : "A un mécanisme parfait, il joint la compréhension la plus intime de la musique et c'est tout de ce qu'il y a de plus rare". Parmi ses nombreux élèves célèbres figurent Clara Haskil, Monique Haas et le grand pianiste britannique Solomon qui, cet automne, a remporté ici même d'éclatants succès.

Le professeur Lazare-Lévy a participé aux jurys du Concours Chopin de Varsovie, en 1937 et en 1949, du Concours d'exécution internationale de Genève en 1946, du Concours Béla-Bartók de Budapest en 1948, et, cette année, du Concours Marguerite-Long / Jacques-Thibaud de Paris.

Il fut surtout le premier grand musicien étranger à venir au Japon après la guerre, en 1950, donnant 25 concerts<sup>1558</sup> avec un tel triomphe qu'il a été invité cette année encore en qualité d'ambassadeur du gouvernement français et engagé pour un minimum de 40 concerts. Le maître Lazare-Lévy a également été reçu lors d'une audience privée par Leurs Majestés l'Empereur et l'Impératrice<sup>1559</sup> ».

---

<sup>1557</sup> « M. Lazare-Lévy vient de triompher à Vienne », *Le Monde musical*, 15 mars 1930, p. 128 : « L'éminent pianiste, professeur au Conservatoire national et à l'École normale de musique, vient de donner un récital à Vienne dont la presse locale est unanime à signaler le très grand succès. M. Lazare-Lévy s'est également fait applaudir lors d'une réception organisée en son honneur à l'ambassade par S. E. le comte Clauzel. Les épithètes les plus élogieuses lui ont été prodiguées en la circonstance. Le journal *Die Stunde* écrit 'qu'il est un des pianistes les plus raffinés qui depuis longtemps se soient fait entendre à Vienne' ». *Neue Freie Presse*, 23 février 1930, p. 17 : « Le concert de Lazare-Lévy compte parmi les événements artistiques de la saison. Il a montré qu'il se rangeait parmi les plus puissants talents du piano contemporain ». Voir également *Neue Freie Presse*, 3 mars 1930, p. 3 ; *Neues Wiener Journal*, 25 février 1930, p. 9 ; *Neues Wiener Tagblatt*, 25 février 1925, p. 25 ; *Der Tag*, 28 février 1930, p. 6.

<sup>1558</sup> Nous n'en avons dénombré que vingt-et-un.

<sup>1559</sup> « French Pianist Professor Lazare-Lévy Will Wind up his Three-Month Recital Tour in Japan with an Evening of Concerto Performances at Hibiya Hall on Monday », *Tokyo Evening News*, 25 décembre 1953. L'emploi du passé composé, et non du plus-que-parfait, semble attester une seconde audience au Palais, dont nous ne savons rien.

Le 28 décembre 1953, Lazare-Lévy se fait entendre pour la huitième et dernière fois au *Hibiya Kokaido*. Le programme de cette 46<sup>e</sup> prestation ne comporte que des œuvres concertantes. Le *Nippon Times* en rend compte en ces termes :

« Pour son concert d'adieu, donné lundi dernier à la salle Hibiya, le maître Lazare-Lévy a choisi d'enchanter ses nombreux admirateurs locaux en interprétant avec beaucoup de musicalité trois œuvres très appréciées de la grande littérature pour piano.

Accompagné par l'Orchestre symphonique de Tokyo (placé sous la direction de son chef titulaire Masashi Ueda), le redoutable Lazare-Lévy<sup>1560</sup>, qui fêtera ses 72 ans le 18 janvier prochain, a montré toute sa vigueur en jouant l'un après l'autre la brillante *Wanderer-Fantasia* en do majeur de Schubert, dans la transcription rutilante et exagérée qu'en a signée Liszt, le *Concerto* romantique de Schumann, en la mineur, ainsi que le 5<sup>e</sup> et formel *Concerto* de Saint-Saëns, en fa majeur. Pour faire bonne mesure, l'orchestre a débuté la soirée tout seul en proposant l'*Ouverture de Rosamunde* de Schubert. Toutes considérations d'interprétation musicale mises à part, l'ambiance de l'événement était celle d'une soirée de gala.

Le vénérable artiste, qui s'est révélé être un virtuose considérable, s'est acquis une réputation enviable dans sa patrie, où il est considéré comme l'un des grands pédagogues contemporains de son art. Lazare-Lévy a formé des élèves en provenance de tous les pays d'Occident<sup>1561</sup>, mais aussi d'éminents artistes japonais parmi lesquels se distinguent Kazuko Yasukawa, Chieko Hara et Katsuhisa Nobechi. De nombreux pianistes de la jeune génération, telles que les demoiselles Tanaka et Yamane, ont bénéficié de son enseignement au Conservatoire de Paris. Alors qu'il menait une tournée d'une quarantaine de dates, Lazare-Lévy s'est rendu plus cher encore aux cœurs de ses admirateurs en donnant des leçons gratuites à une foule de nos aspirants pianistes.

Pour son concert d'adieu, Lazare-Lévy a joué avec une élégance caractéristique. Son jeu émouvant prouve qu'il s'intéresse à la musique pour elle-même. Les salves d'applaudissements qui ont ponctué la soirée et salué la conclusion de chaque œuvre ont rendu un hommage vibrant à chacune de ses interprétations en même temps qu'elles ont rendu hommage à ce grand serviteur de la musique, qui lui apporte sa contribution depuis de nombreuses années.

Ce concert fut également un remarquable exploit d'endurance, or Lazare-Lévy joua le *Concerto* de Saint-Saëns, qui refermait le programme, avec encore plus de panache et d'entrain que les pièces qui l'avaient précédé ! Lazare-Lévy est resté très jeune à 72 ans. Telle est la récompense que la vie accorde à qui s'est dévoué totalement et depuis l'origine à la formation des artistes de l'avenir<sup>1562</sup> ».

C'est aux aspirants locaux, aux artistes de l'avenir que Lazare-Lévy consacre ses derniers moments de présence au Japon, en donnant trois cours le 29 décembre, à 10, 11 et 17 h, puis deux autres encore le lendemain. Le jeudi 31 décembre, à l'ambassade, « en présence du

---

<sup>1560</sup> *Sic* : « the redoutable ».

<sup>1561</sup> *Sic* : « all countries of the West ».

<sup>1562</sup> « Lazare-Lévy's Farewell's Concert », *Nippon Times*, 31 décembre 1953.

ministre extraordinaire », le personnel de la légation française organise une réception d’adieu en l’honneur du pianiste et du pédagogue que les parents d’élèves remercient à leur tour, l’après-midi du jour de l’an 1954, lors d’un goûter moins formel de départ. Une équipe de télévision des actualités le filme le samedi 2 janvier dans une pièce qu’il ne nous a pas été possible d’identifier – certainement la suite dont il disposait à l’*hoteru* Matsudaira. Longs d’une trentaine de secondes, les plans sonores que la NHK réalise de son jeu en constituent aujourd’hui l’unique trace documentaire : entouré de son épouse, de Kazuko Yasukawa et de Chieko Hara, Lazare-Lévy joue son propre *Prélude* en fa majeur sur un grand queue de concert<sup>1563</sup>. Réserve pour le 6 janvier, son vol de retour à Londres fait escale aux Philippines (non à Hong Kong, où il ne se produira pas), en Thaïlande, en Birmanie, en Inde, au Pakistan, à Bahreïn, en Egypte et en Italie. Après 121 jours d’absence<sup>1564</sup>, 121 jours d’activité effrénée, les Lazare-Lévy rentrent à Paris le 8 janvier.

Envisagée de haut, la seconde tournée japonaise de Lazare-Lévy frappe par la fréquence et l’ampleur des déplacements ; par l’organisation, la logistique – moyens de locomotion, scènes, instruments, effets personnels, auxiliaires d’assistance et d’encadrement – par le nombre élevé d’étapes, de changements d’hôtels, mais aussi de détours et de redondances qu’elle exige. L’enchaînement de ses phases se résume comme suit (nous figurons l’activité de concert au moyen d’un *thêta* ; les lieux de détente et de villégiature sont en italique) :

Lieux	Concerts donnés sur site	Dates d’établissement, puis de retour au point d’ancrage
<b>Tokyo</b>	⊖	14 septembre
*Osaka	⊖ ⊖	
<b>Tokyo</b>	⊖ ⊖ ⊖ ⊖	27 septembre
Gifu	⊖	
<b>Tokyo</b>	⊖ ⊖	4 octobre
Kanazawa	⊖	
<b>Tokyo</b>	-	11 octobre
<i>Nikko</i>	-	
<b>Tokyo</b>	⊖	16 octobre
*Osaka	-	
Kyoto	⊖	
<b>Tokyo</b>	-	22 octobre
Akita	⊖	
<i>Lac Towada</i>	-	
Akita	-	

<sup>1563</sup> Nous remercions Christian Labrande, ancien responsable des programmations *Musique filmée* et *Classique en images* à l’auditorium du Louvre, de nous avoir procuré une copie de ces bandes, propriété de la société Gaumont. Le bandeau-titre des *Bunka News* précise, en japonais : « Lazare-Lévy, ambassadeur de l’art français ».

<sup>1564</sup> Du 9 septembre 1953 au 8 janvier 1954.

Niigata	⊖	
<b>Tokyo</b>	⊖	29 octobre
Sendai	⊖	
<i>Matsushima</i>	-	
Sendai	-	
Hanamaki	-	
Morioka	⊖	
Hakodate	⊖	
Sapporo	-	
Asahikawa	⊖	
Sapporo	⊖	
<b>Tokyo</b>	⊖	
*Osaka	-	
Kyoto	⊖	
Kobe	⊖	
Kyoto	⊖	
*Osaka	⊖	
<i>Beppu</i>	-	
Miyazaki	⊖	
Omuta	⊖	
Hakata-Fukuoka	-	
Shimonoseki	⊖	
Moji	-	
Kurosaki	⊖	
Hakata-Fukuoka	⊖	
Kumamoto	⊖	
Fukuoka	-	
<b>Tokyo</b>	⊖	
Nagoya	⊖ ⊖	
Hamamatsu	⊖	
<b>Tokyo</b>	⊖ ⊖ ⊖ ⊖ ⊖	7 décembre
Shizuoka	⊖	
<b>Tokyo</b>	⊖	20 décembre
*Osaka	⊖	
Nagoya	⊖	
<b>Tokyo</b>	⊖ ⊖	27 décembre

Entre le 14 septembre et le 6 janvier, Lazare-Lévy s'éloigne donc à onze reprises de son port d'attache, Tokyo (où il se fait entendre 19 fois), cependant qu'il effectue cinq voyages à Osaka, trois à Kyoto et Fukuoka, deux à Nagoya, un seul à Kobe *et cætera*. On pourrait aussi observer, si l'on s'en tient aux aspects saillants, que le pianiste donne six concerts sur l'île de Kyushu et trois sur l'île d'Hokkaido, qu'il se rend à Kyoto et Nagoya uniquement pour y jouer et non se contenter d'y transiter, comme il arrive à Sapporo, Sendai ou Akita.



Considéré sous l'angle des axes et des modes de transports, projeté sur une carte et traduit en heures de trajet, l'éprouvant périple du pianiste et pédagogue français semblerait absurde, au vrai, si son tracé irrationnel *a prima vista* ne résultait en fait de la combinaison invisible d'une somme de contraintes administratives, scéniques, concurrentielles, horaires, routières, ferroviaires, maritimes et aéroportuaires qu'il est instructif d'étudier de plus près. Déployée à plat, la séquence complète des trajectoires successives qu'emprunte Lazare-Lévy fait état de mouvements rétrogrades, de circonvolutions inutiles, de défauts apparents de planification que la logique pure, le maillage et la qualité du réseau nippon ne sauraient justifier :

---

### Synoptique des déplacements de Lazare-Lévy lors de sa seconde tournée<sup>1565</sup>

**Tokyo** → Osaka → **Tokyo** → Gifu → **Tokyo** → Kanazawa → **Tokyo** → *Nikko* → **Tokyo** >>>  
 Osaka → Kyoto → **Tokyo** → Akita → *Towada* → Akita → Niigata → **Tokyo** → Sendai → *Matsushima* → Sendai → Hanamaki → Morioka → Aomori //// Hakodate → Sapporo → Asahikawa → Sapporo >>> **Tokyo** >>> Osaka → Kyoto → Kobe → Kyoto → Osaka //// *Beppu* → Miyazaki → Omuta → Hakata-Fukuoka → Shimonoseki → Moji → Kurosaki → Hakata-Fukuoka → Kumamoto → Fukuoka >>> **Tokyo** → Nagoya → Hamamatsu → **Tokyo** → Shizuoka → **Tokyo** >>> Osaka → Nagoya → **Tokyo** >>> Manille

→ : Train ou véhicule motorisé

>>> : Avion

//// : Bateau

---

Il est frappant de remarquer, tout d'abord, que le pianiste ne fait aucune course intérieure pendant le premier mois de sa tournée : quelle que soit la direction vers laquelle il s'oriente, quel que soit le lieu où il se produit ou se repose, chacun de ses déplacements est initié depuis la capitale dont le magnétisme semble irrésistible. Jusqu'au 16 octobre, invariablement, et aussi loin qu'il s'aventure (à Osaka ; à Gifu qui a été bâtie sur la plaine de Nobi, au cœur de l'île d'Honshu ; à Kanazawa, que baigne la mer du Japon, au nord-ouest ; à Nikko, qui s'inscrit dans la zone volcanique et montagneuse de la préfecture de Tochigi), Lazare-Lévy part de Tokyo pour *revenir* à Tokyo où ses obligations le retiennent.

Si la triangulaire « Tokyo-Osaka-Kyoto-Tokyo » (17 - 22 octobre) tire intelligemment profit de l'ouverture de la ligne aérienne à destination du Kansai et du tracé antique du *Tôkaidô*

---

<sup>1565</sup> Cette représentation ne prend tout son sens qu'à la condition d'en orienter *spatialement* les données, donc d'assigner ses coordonnées géographiques à chaque ville mentionnée.

(dont elle conjugue l'emploi au prix d'une association neuve pour les voyageurs, Osaka ne faisant ici office que de porte d'accès, de commutateur), la timide incursion du pianiste en terres nordiques (Tokyo-Akita-Niigata-Tokyo, 24 - 29 octobre), lestée en outre d'un laborieux circuit « Akita-Towada » et retour, paraît bien mal conçue, disons bien mal située dans l'agenda si l'on songe qu'elle est immédiatement suivie d'un voyage à Sendai, lequel prélude à une exploration rigoureuse et parfaitement ordonnée de la partie septentrionale de l'archipel – Hanamaki, Morioka, Aomori, Hakodate, Sapporo, Asahikawa (31 octobre - 8 novembre)<sup>1566</sup>. D'aucuns s'en consoleraient en estimant que longer la côte de sable, splendide, et quasi-vierge alors qui sépare Akita de Niigata n'est certes pas dénué d'agrément touristique, mais un examen analogue des tronçons ultérieurs du parcours de Lazare-Lévy conduit à penser qu'il n'est pas raisonnable de partir de Tokyo, d'atteindre Nagoya puis de rebrousser chemin pour gagner Hamamatsu *et* rentrer séance tenante à Tokyo (3 - 7 décembre)... s'il s'agit ensuite, à peu de jours de distance, d'effectuer un aller-retour express Tokyo-Shizuoka-Tokyo (19 - 20 décembre) quand il s'avère que la voie ferrée du *Tôkaidô* relie fort commodément Nagoya (1886), Hamamatsu (1888), Shizuoka (1889) et Tokyo (1914) depuis quatre décennies<sup>1567</sup>.

Cela étant, l'itinéraire auquel Lazare-Lévy se conforme pour prospecter l'île de Kyushu est imparable de pertinence et de praticité. Dessinée dans le sens des aiguilles d'une montre, cette jolie boucle amorcée dans la station thermale de Beppu après une longue traversée nocturne de la mer intérieure de Seto joint tour à tour Miyazaki, Omuta, Hakata, Fukuoka, Shimonoseki (après franchissement du détroit), puis Moji, Kurosaki et Kumamoto *via* Fukuoka, le retour à Tokyo – autre parallélisme avec l'expédition boréale du début du mois – s'opérant justement en avion au départ de cette dernière escale (18 - 29 novembre). C'est donc toujours en avion que Lazare-Lévy regagne la capitale de l'archipel après qu'il a sillonné les îles extérieures, sud et nord, de Kyushu et d'Hokkaido. La voie des airs, du reste, aura été privilégiée de manière judicieuse au cours de sa tournée, c'est-à-dire utilisée au mieux des faibles possibilités existantes<sup>1568</sup>. Dans la mesure où elle permet d'économiser six heures par trajet (une nuit d'hôtel, en vérité), celle-ci s'impose définitivement dès le 19 octobre sur le segment Tokyo-*Osaka* où l'on rappelle que le pédagogue, tenu par son emploi du temps, doit dispenser des

---

<sup>1566</sup> Entravé par les réalités de la géographie physique (les monts Lide, Bandai, Adataru, Issaikyo, Itoh, Gassan, Asahi, Azuma culminant à des altitudes comprises entre 1700 et 2300 mètres), le trajet Niigata-Sendai exige 4 h 40 de train de nos jours encore.

<sup>1567</sup> Le tracé de cet arc-de-cercle épouse les contours de la côte Sud du pays.

<sup>1568</sup> *Japan Airlines (JAL) Consolidated Schedule*, 15 juillet 1953, coll. Larsson-Zekria : presque totalement tributaires encore des infrastructures (des anciens appareils et des bases) de l'armée américaine à laquelle elles restent inféodées, les lignes intérieures japonaises ne desservent alors que Fukuoka, Iwakuni AFB [*Air Force Base*], Osaka (Itami AFB), Nagoya (Komaki AFB), Tokyo (Haneda), Misawa et Sapporo (Chitose).

« cours de maître » à partir de 17 h<sup>1569</sup> cependant même qu'il offre un récital à la Maison franco-japonaise de Tokyo le 17 octobre et répète son programme avec l'orchestre de Masashi Ueda le 18, à 11 heures, au *Hibiya Kokaido*.

On réalise mieux l'importance de ce type de décisions stratégiques en abordant la question des distances à couvrir et des durées incompressibles qu'elles supposent. En plus d'annotations diverses relatives aux déplacements qu'elle réalisait en voiture, en bateau ou en avion, Marguerite Lazare-Lévy a consigné dans son carnet quelques-uns, peut-être la totalité des horaires de train que son mari aura dû respecter pendant ses trois mois et trois semaines de présence en Extrême-Orient. Les déductions qu'ils autorisent sont instructives<sup>1570</sup> :

Feuille de route de la seconde tournée		
Date	Trajet	Commentaire
24 septembre	Tokyo-Osaka « Départ 12 h 30, Arrivée 21 h »	8 h 30 de train
27	Osaka-Tokyo	8 h 30 de train
3 octobre	Tokyo-Gifu « Départ 9 h, Arrivée 14 h 20 »	5 h 20 de train
4	Gifu-Tokyo	5 h 20 de train
10	Tokyo-Kanazawa	≈ 400 km
11	Kanazawa-Tokyo	≈ 400 km
15	Tokyo-Nikko	≈ 150 km
16	Nikko-Tokyo	≈ 150 km
19	Tokyo-Osaka	2 h 20 d'avion
20	Osaka-Kyoto	≈ 1 h de train
22	Kyoto-Tokyo	≈ 6 h de train
24	Tokyo-Akita « Départ 8 h 30, Arrivée 18 h »	9 h 30 de train
26	Akita-Towada	≈ 200 km
27	Towada-Akita	≈ 200 km
28	Akita-Niigata	≈ 300 km
29	Niigata-Tokyo « Départ 12 h, Arrivée 18 h »	6 h de train
31	Tokyo-Sendai	≈ 350 km
2 novembre	Sendai-Matsushima	≈ 30 km
4	- Matsushima-Sendai - Sendai-Hanamaki « Départ 16 h 02, Arrivée 19 h 01 »	≈ 30 km 3 h de train
5	- « Hanamaki-Morioka : une 1/2 h de voiture » - Morioka-Aomori « Départ 5 h 05, Arrivée 9 h 02 »	3 h 57 de train

<sup>1569</sup> Pendant sa seconde tournée, Lazare-Lévy ne se sera donc rendu qu'une seule fois à Osaka par le train : le 24 septembre 1953, qui constitue son premier mouvement. On aura jugé cette perte d'énergie et de temps inutile.

<sup>1570</sup> Dans le cas où les modalités et les temps de trajet ne sont pas connus avec certitude, nous fournissons des équivalences kilométriques à titre indicatif.

6	Aomori-Hakodate « Bateau de 10 h à 14 h 30 »	4 h 30 de bateau
7	Hakodate-Sapporo « Départ 11 h 30, Arrivée 18 h »	6 h 30 de train
8	Sapporo-Asahikawa « Départ 12 h, Arrivée 14 h 49 »	2 h 49 de train
9	Asahikawa-Sapporo « Départ 8 h 42, Arrivée 12 h 35 »	3 h 53 de train
10	Sapporo-Tokyo « Départ 11 h 20, Arrivée 14 h 50 »	3 h 30 d'avion
13	- Tokyo-Osaka : « Départ 15 h 20, Arrivée Osaka 17 h 40 » - Osaka-Kyoto	2 h 20 d'avion 2 h de voiture
16	Kyoto-Kobe	≈ 70 km
17	Kobe-Kyoto	≈ 70 km
18	- Kyoto-Osaka : « Départ 10 h 45, Arrivée 11 h 26 » - Appareillage pour à Beppu 21 h 30	41 min de train ≈ 12 h de bateau
20	Beppu-Miyazaki « Départ 10 h 17, Arrivée théorique 15 h 11, 49 min de retard »	5 h 43 de train
22	Miyazaki-Omuta, « Départ à 7 h 30 en voiture »	≈ 150 km en train
23	Omuta-Hakata (Fukuoka)	≈ 85 km de voiture
24	Fukuoka-Shimonoseki « Départ 10 h, Arrivée 11 h 25 »	1 h 25 de train
25	- Shimonoseki-Moji en bateau Moji-Kurosaki	≈ 30 km en voiture
26	- Kurosaki- Hakata (Fukuoka)	≈ 60 km en voiture
28	Fukuoka-Kumamoto « Départ 10 h 58, Arrivée 13 h 32 »	2 h 34 de train
29	- Kumamoto-Fukuoka : « Départ 10 h 35, Arrivée 14 h 14 » - Fukuoka-Tokyo : « Départ 17 h, Arrivée 21 h 50 »	3 h 40 de train 4 h 50 d'avion
3 décembre	Tokyo-Nagoya « Départ 12 h 30, Arrivée 17 h 30 »	3 h de train
6	Nagoya-Hamamatsu « Départ 11 h 04, Arrivée 12 h 54 »	2 h 50 de train
7	Hamamatsu-Tokyo « Départ 11 h 43, Arrivée 16 h 15 »	4 h 32 de train
19	Tokyo-Shizuoka « Départ 11 h 09, Arrivée 14 h 06 »	2 h 57 de train
20	Shizuoka-Tokyo	2 h 57 de train
23	Tokyo-Osaka	2 h 20 d'avion
25	Osaka-Nagoya	≈ 170 km
27	Nagoya-Tokyo	3 h de train
	Cumul minimal d'heures de train ≈ <b>120 h</b> (5 jours) Cumul connu d'heures d'avion = 15 h 20 mn Cumul d'heures de navigation = 16 h 30 mn	

En bref, l'aller-retour initial Tokyo-Osaka impose de se tenir assis 17 heures dans un wagon. Il faut plus de 10 heures de transport pour aller donner un seul récital à Gifu, et près du double pour faire de même à Akita, station balnéaire mal desservie qu'arrête la péninsule d'Oga, sur les rives nord-ouest d'Honshu. De manière générale, Lazare-Lévy ne se déplace que très rarement sur de courtes distances. Certains de ses départs sont tardifs (Osaka, 18 novembre) ; d'autres très matinaux (Morioka, 5 novembre, 5 h 05), quelques-uns même suivent immédiatement un concert (Osaka, 18 novembre ; Omuta, 23 novembre). Au début des années cinquante, le trajet Aomori-Hakodate, ou plutôt, le franchissement du détroit de Tsugaru qui sépare Hokkaido d'Honshu demande quatre heures et demi de navigation : des tunnels sous-marins permettent aujourd'hui au *shinkansen* de joindre les deux îles en 1 heure et 45 minutes. Le 29 novembre, pour rentrer de Kumamoto à Tokyo, le pianiste et son épouse résistent d'abord à 3 h 40 de voyage par le rail : ils déjeunent dans le train, doivent gagner l'aéroport de Fukuoka, accomplir les formalités nécessaires et enregistrer leurs bagages en moins de 2 h 45 de temps, puis ils subissent encore un long vol de 5 heures et dînent dans le ciel cependant qu'ils traversent les deux tiers de l'archipel nippon en *Skymaster*, la déclinaison militaire du DC-4, à la vitesse moyenne de 330 km / h<sup>1571</sup>. Goûter à un peu de détente et de repos dans les sources d'eau chaudes, les bains publics et les *onsen* de Beppu nécessite 12 heures préalables de ferry, mais 12 heures d'un voyage sans visibilité, puisque la navette prend la mer à 21 h 30. Inutile de multiplier les exemples : la tournée de 1953 est conduite à une échelle sans commune mesure avec la tournée précédente, loin de la spiritualité des cinquante-trois stations d'Hiroshige. Cent quatorze jours s'écoulent entre le 14 septembre 1953 et le 6 janvier 1954 : sur ces 114 jours de mission, quarante-cinq, soit près de 40 % sont occupés (en partie ou en totalité) à se déplacer d'un point à un autre.

Pour le voyageur, ces incessantes allées et venues obligent à séjourner dans un grand nombre de résidences et de villes distinctes, donc à faire, défaire et refaire chaque fois sa valise, à veiller sur ses biens, à ne rien oublier, à savoir, prévoir et planifier, encore que l'ambassadeur culturel de la République française ait été naturellement assisté dans l'accomplissement des tâches de ce genre (quand il n'en aura pas été tout bonnement exclu). Envers généralement occulté d'une tournée, le calendrier des nuitées de Lazare-Lévy pour la saison 53 / 54 se présente comme suit :

---

<sup>1571</sup> *Japan Airlines (JAL) Consolidated Schedule*, 15 juillet 1953, *op. cit.*, p. 4 : ce « vol 304 » est opéré quotidiennement.

14 septembre	10 nuits à <b>Tokyo</b>
24	3 nuits à Osaka
27	6 nuits à <b>Tokyo</b>
3 octobre	1 nuit à Gifu
4	5 nuits à <b>Tokyo</b>
9	2 nuits à Kanazawa
11	3 nuits à <b>Tokyo</b>
14	2 nuits à Nikko
16	2 nuits à <b>Tokyo</b>
19	1 nuit à Osaka
20	2 nuits à Kyoto
22	2 nuits à <b>Tokyo</b>
24	2 nuits à Akita
26	1 nuit à Towada
27	1 nuit à Akita
28	1 nuit à Niigata
29	2 nuits à <b>Tokyo</b>
31	2 nuits à Sendai
2 novembre	2 nuits à Matsushima
4	1 nuit à Hanamaki
5	1 nuit à Aomori
6	1 nuit à Hakodate
7	1 nuit à Sapporo
8	1 nuit à Asahikawa
9	1 nuit à Sapporo
10	4 nuits à <b>Tokyo</b>
13	3 nuits à Kyoto
16	1 nuit à Kobe
17	1 nuit à Kyoto
18	1 nuit en mer
19	1 nuit à Beppu
20	2 nuits à Miyazaki
22	1 nuit à Omuta
23	1 nuit à Hakata-Fukuoka
24	1 nuit à Shimonoseki
25	1 nuit à Kurosaki
26	2 nuits à Hakata-Fukuoka
28	1 nuit à Kumamoto
29	4 nuits à <b>Tokyo</b>
3 décembre	3 nuits à Nagoya
6	1 nuit à Hamamatsu
7	12 nuits à <b>Tokyo</b>
19	1 nuit à Shizuoka
20	3 nuits à <b>Tokyo</b>
23	2 nuits à Osaka
25	2 nuits à Nagoya
27	10 nuits à <b>Tokyo</b>

Sur les 114 nuits que compte le second tour de Lazare-Lévy au Japon, 63 sont passées *urbi*, à Tokyo (= 55, 75 %) ; 51, *orbi*, dont 6 à Osaka et autant à Kyoto qui portent à 10 % la proportion de nuitées réservées dans le Kansai ; 5 à Nagoya, 3 à Nakita. On ignore néanmoins dans quels hôtels le pianiste et son épouse sont hébergés en province.

Leur périple commence et s'achève par dix jours de stase dans la capitale. Entre ces moments de stabilité ponctués de haltes plus ou moins prolongées dans telle ou telle localité (3 nuits consécutives à Osaka, 2 à Matsushima, 2 à Sendai, 12 à Tokyo...), on repère surtout deux séquences vécues à un rythme élevé : du 4 au 9 novembre, alors qu'il parcourt l'île d'Hokkaido (au prix d'une moyenne de 3 heures et 20 minutes quotidiennes de train<sup>1572</sup>, auxquelles s'ajoutent 4 heures et demi de bateau), Lazare-Lévy dort chaque soir dans un lieu différent. Même cas de figure entre le 16 et le 28 novembre : en l'espace de treize nuits à peine (dont l'une est passée en mer), le pianiste donne onze concerts dans neuf villes – Kobe, Kyoto, Osaka (d'où il repart aussitôt après), Miyazaki, Omuta, Shimonoseki, Kurosaki, Fukuoka, Kumamoto. Dans l'intervalle, il voyage en train pendant 16 heures de temps cumulé, parcourt un minimum de 315 km en voiture, accomplit un vol de 5 heures et navigue 12 heures d'affilée entre Osaka et Beppu. Il serait possible d'exploiter plus à fond – au moyen de statistiques, de courbes, d'histogrammes – les données que nous exposons dans ce chapitre, mais l'on ne saurait confondre les moyens et la fin. L'organisation sans faille, la discipline que ces pérégrinations requièrent, la fatigue physique et psychique qu'elles génèrent n'ont qu'une seule raison d'être : ce sont bien les concerts, la défense de préceptes et d'une littérature qui forment l'essentiel des journées du pianiste et du pédagogue français, qui sollicitent et doivent mobiliser le meilleur de ses facultés.

## D) Répertoire de la seconde tournée

L'agenda du tour, les programmes conservés dans les archives de Lazare-Lévy permettent d'établir que le répertoire *officiel* que celui-ci présente pendant son second voyage au Japon comporte un minimum de quarante-quatre morceaux pour piano *solo*, cinq pour deux claviers, deux pièces de musique de chambre et cinq œuvres concertantes, de treize compositeurs différents (dont sept sont français). Chopin y est de loin le mieux représenté. Suivent Schumann, Debussy et Mozart. En voici la liste :

---

<sup>1572</sup> (3 h + 3 h 57 + 6 h 30 + 2 h 49 + 3 h 53) / 6

Pièces pour piano seul :

BEETHOVEN : *Sonate* n° 31 en la bémol majeur, op. 110

CHABRIER : *Pièce pittoresque* n° 10, « Scherzo-valse »

CHOPIN :

- *Ballade* n° 2 en fa majeur, op. 38
- *Fantaisie* en fa mineur, op. 49\*
- *Mazurkas* en si mineur, op. 33 n° 4 ; en mi mineur, op. 41 n° 1 ; en la bémol majeur, op. 50 n° 2 ; en si majeur, op. 56 n° 2 ; en fa mineur, op. 7 n° 3 ; op. posthume en la mineur, à *Emile Gaillard*
- *Nocturnes* en fa majeur, op. 15 n° 1 ; en mi bémol majeur, op. 55 n° 2 ; en ut mineur, op. 48 n° 1\* ; en mi majeur, op. 62 n° 2
- *Polonaises* en do mineur, op. 40 n° 2 ; en fa dièse mineur, op. 44 ; en la bémol majeur, « Héroïque », op. 53\*
- *Scherzos* n° 1 en si mineur, op. 20\* ; n° 3 en do dièse mineur, op. 39
- *Grande Valse brillante* en la bémol majeur, op. 42

COUPERIN : *Pièces de clavecin*, 3<sup>e</sup> livre, 13<sup>e</sup> ordre, « I. Les lis naissans », « II. Les rozeaux »\*

DEBUSSY :

- *Children's Corner*\*
- *Estampes*, « I. Pagodes », « II. La Soirée dans Grenade »
- *Masques*
- *Préludes* (1<sup>er</sup> livre), n° 9, « La Sérénade interrompue » ; n° 12, « Minstrels »

FRANCK : *Prélude, Aria et Final*

LAZARE-LEVY :

- *Etudes* (do majeur, fa dièse majeur)<sup>1573</sup>
- *Sonatine* n° 2 en fa majeur, op. 8<sup>1574</sup>
- *Valses*<sup>1575</sup>

MOMPOU : *Canción y danza* n° 5 ; *Impressions intimes*

MOZART :

- *Fantaisie* en ut mineur, K. 475
- *Sonate* en ré majeur, K. 311
- *Sonate* en do majeur, K. 330\*
- *Sonate* en la majeur, *alla Turca*, K. 331\*

SCHUMANN :

- *Fantasiestücke*, op. 12\*
- *Scènes d'enfants*, op. 15\*

---

<sup>1573</sup> Six *Etudes* pour piano, « à Juliette Meerovitch » [do majeur, la mineur, sol majeur, si majeur, si bémol majeur, fa dièse majeur], Paris, E. Demets, puis Max Eschig, 1920.

<sup>1574</sup> Deux *Sonatines* pour piano, « à Hilda Gélis-Didot », op. 8, Paris, Maurice Senart, 1931.

<sup>1575</sup> *Valses* pour piano, « à Ginette Doyen », Paris, Maurice Senart, 1938.



- *Kreisleriana*, op. 16\*
- *Fantaisie*, op. 17
- *Sonate* n° 2 en sol mineur, op. 22

#### Pièces à quatre mains ou à deux pianos :

CHABRIER : *Trois Valses romantiques*\*

DEBUSSY : *En blanc et noir*

MILHAUD : *Scaramouche*, op. 165

MOZART : *Sonate* à quatre mains en fa majeur, K. 497

SAINT-SAËNS : *Variations* sur un thème de Beethoven, op. 35\*

#### Pièces de musique de chambre :

BEETHOVEN : *Sonate* pour violon et piano n° 5 en fa majeur, « Le Printemps », op. 24

SCHUMANN : *Sonate* pour violon et piano n° 1 en la mineur, op. 105

#### Pièces pour piano et orchestre :

FRANCK : *Variations symphoniques*\*, *Les Djinns*

SAINT-SAËNS : *Concerto* n° 5 en fa majeur, « Egyptien », op. 103\* ; *Rhapsodie d'Auvergne*, op. 73

SCHUBERT-LISZT : *Wanderer-Fantaisie* en do majeur, op. 15, D. 760

SCHUMANN : *Concerto* en la mineur, op. 54\*

Dix-sept œuvres que nous signalons au moyen d'un astérisque, soit 30 % du tout, ont déjà été proposées en 1950 au public nippon : la *Fantaisie* en fa mineur, le *Nocturne* en do mineur, la *Polonaise* « Héroïque » et le premier *Scherzo* de Chopin, les miniatures de Couperin, les tableautins du *Children's Corner*, les *Sonates* K. 330 et 331 de Mozart, le *Concerto* et les recueils op. 12, 15 et 16 de Schumann, ainsi que le 5<sup>e</sup> *Concerto*, les *Variations* de Saint-Saëns, les *Variations symphoniques* de Franck et les trois *Valses romantiques* de Chabrier.

Cette fois dépourvus de Bach, de Liszt et de Brahms, toujours privés de Ravel, de Rameau, mais enrichis d'œuvres nouvelles, plus profondes ou plus imposantes de Schumann (*Fantaisie*, 2<sup>e</sup> *Sonate*), Mozart et Debussy (*Estampes*, *Masques*, *Préludes*), les programmes de la seconde tournée s'avèrent mieux conformes au répertoire courant du pianiste en ce qu'ils comportent d'abord davantage de Chopin, dont la masse représente à elle seule un tiers (18 / 56) des partitions qu'il défend : six *Mazurkas*, quatre *Nocturnes*, trois *Polonaises*, deux *Scherzos*, une *Valse*, une *Ballade*. Leur structure reste toutefois identique : disons que la *Tempête* de Beethoven y est remplacée par l'*Opus 110*, la *Bourrée fantasque* par le *Scherzo-*

valse, *Prélude, fugue et variations* par *Prélude, Aria et Final* et, dans une certaine mesure, les *Etudes* de Blanchet par celles de Lazare-Lévy. L'ensemble, sur scène, est distribué en cinq affiches dont une est mixte et deux sont monothématiques :

Programme A : CHOPIN

- 1) *Fantaisie* en fa mineur, op. 49
- 2) *Ballade* n° 2 en fa majeur, op. 38
- 3) Six *Mazurkas* : en si mineur, op. 33 n° 4 ; en mi mineur, op. 41 n° 1 ; en la bémol majeur, op. 50 n° 2 ; en si majeur, op. 56 n° 2 ; en fa mineur, op. 7 n° 3 ; op. posthume en la mineur
- 4) *Scherzo* n° 3 en do dièse mineur, op. 39
- 5) Trois *Nocturnes* : en fa majeur, op. 15 n° 1 ; en mi bémol majeur, op. 55 n° 2 ; en ut mineur, op. 48 n° 1
- 6) Deux *Polonaises* : en fa dièse mineur, op. 44 ; en la bémol majeur, « Héroïque », op. 53

Programme B :

- |  |                         |
|--|-------------------------|
| 1) <i>Sonate</i> en ré majeur, K. 311  | MOZART                  |
| 2) <i>Sonate</i> n° 31 en la bémol majeur, op. 110   | BEETHOVEN               |
| 3) <i>Prélude, Aria et Final</i>   | FRANCK                  |
| 4) <i>Estampes</i> , « II. La Soirée dans Grenade »<br><i>Masques</i><br><i>Préludes</i> , livre I, n° 12, « Minstrels » | DEBUSSY                 |
| 5) <i>Chanson et danse</i> n° 5<br><i>Impressions intimes</i>  | MOMPOU                  |
| <i>Pièce pittoresque</i> n° 10, « Scherzo-valse »<br>Deux <i>Etudes</i> (do majeur, fa dièse majeur)                     | CHABRIER<br>LAZARE-LEVY |

Programme C : SCHUMANN

- 1) *Fantaisie*, op. 17
- 2) *Sonate* n° 2 en sol mineur, op. 22
- 3) *Fantasiestücke*, op. 12
- 4) *Kreisleriana*, op. 16

Programme D :

- 1) *Pièces de clavecin*, 3<sup>e</sup> livre, 13<sup>e</sup> ordre  
« I. Les lis naissans », « II. Les rozeaux » COUPERIN
- 2) *Scènes d'enfants*, op. 15 SCHUMANN
- 3) *Sonate en la majeur*, K. 331 MOZART
- entracte*
- 4) *Estampes*, « II. La Soirée dans Grenade » DEBUSSY  
*Masques*  
*Préludes*, livre I, n° 12, « Minstrels »  
Deux *Etudes* (do majeur, fa dièse majeur) LAZARE-LEVY  
*Pièce pittoresque* n° 10, « Scherzo-valse » CHABRIER
- 5) *Ballade* n° 2 en fa majeur, op. 38 CHOPIN  
Trois *Mazurkas*  
- en si mineur, op. 33 n° 4  
- en la bémol majeur, op. 50 n° 2  
- en fa mineur, op. 7 n° 3  
*Nocturnes* en mi majeur, op. 62 n° 2, en ut mineur, op. 48 n° 1  
*Polonaise* en la bémol majeur, « Héroïque », op. 53

Programme E :

- 1) *Pièces de clavecin*, 3<sup>e</sup> livre, 13<sup>e</sup> ordre COUPERIN  
« I. Les lis naissans », « II. Les rozeaux »
- 2) *Sonate en la majeur*, K. 331 MOZART
- 3) *Ballade* n° 2 en fa majeur, op. 38 CHOPIN  
*Nocturne* en mi majeur, op. 62 n° 2  
*Grande Valse brillante* en la bémol majeur, op. 42  
*Polonaise* en la bémol majeur, « Héroïque », op. 53
- 4) *Estampes*, « II. La Soirée dans Grenade » DEBUSSY  
*Masques*  
*Préludes*, livre I, n° 12, « Minstrels »  
Deux *Etudes* (do majeur, fa dièse majeur) LAZARE-LEVY
- 5) A deux pianos avec Kazuko Yasukawa :  
*En blanc et noir* DEBUSSY  
*Scaramouche* MILHAUD

Le panachage ou le réarrangement au départ de ces bases sont possibles, comme ce programme court donné à l'Institut de Kyoto en témoignent<sup>1576</sup> :

### **Institut franco-japonais du Kansai, 17 novembre 1953**

I- <i>Fantaisie</i> en ut mineur, K. 475 <i>Sonate</i> en do majeur, K. 330	MOZART
II- <i>Fantaisie</i> en fa mineur, op. 49 <i>Nocturne</i> en mi majeur, op. 62 n° 2 <i>Scherzo</i> n° 1 en si mineur, op. 20	CHOPIN
III- <i>Children's Corner</i>	DEBUSSY
IV- <i>Valses</i>	LAZARE-LÉVY

La différence majeure qui distingue la tournée de 1953 de la tournée précédente réside naturellement dans l'ajout de pièces à quatre mains (proximité artistique et physique accrue, donc symbolique supérieure de la *Sonate* en fa de Mozart exécutée avec son ancienne élève Kazuko Yasukawa), de pièces concertantes inédites et de pièces pour deux pianos (*Scaramouche* de Milhaud, *En blanc et noir* de Debussy), mais surtout d'œuvres de musique de chambre, en l'occurrence pour violon et piano, genre que Lazare-Lévy pratiqua beaucoup puisqu'il fut successivement le partenaire en duo de Jacques Thibaud (1898-1900), Georges Enesco (1902-1924), Nestor Lejeune (1905-1918), Lucien Durosoir, Yvonne Astruc (1916-1934), Robert Soëns et Charles Münch<sup>1577</sup>, pour n'en citer que les principaux.

En l'absence d'éléments internes, il n'est pas permis d'exposer les raisons qui auront motivé la sélection, toute nationale, des œuvres pour deux claviers de Milhaud et Debussy. Certes, la partie centrale notée *lent-sombre* des *Caprices* noirs et blancs de Claude de France, une « Défense de la musique française », fut offerte en pleine guerre à la mémoire du neveu de son éditeur Jacques Durand, le « lieutenant Jacques Charlot, tué à l'ennemi en 1915, le 3 mars<sup>1578</sup> », qui reproduit en outre quelques vers de la *Ballade contre les ennemis de la France*

---

<sup>1576</sup> Nous n'avons pu établir le répertoire, sûrement semblable ou similaire, que Lazare-Lévy propose à Asahikawa (8 novembre), Osaka (18 novembre), Miyasaki (21 novembre), Omuta (23 novembre), Shimonoseki (24 novembre), Kurosaki (25 novembre), Fukuoka (26 novembre), Tokyo (intervention radiophonique, 16 décembre) et Shizuoka (19 décembre).

<sup>1577</sup> BNUS, NIM-36925, « Strasbourg, salle Hector-Berlioz, 11 mars 1936, 5<sup>e</sup> concert de la Société de musique de chambre » : BACH, *Sonate* en la majeur. MOZART, *Sonate* en sol majeur. BRAHMS, *Sonate* en sol majeur op. 78. ENESCO, 2<sup>e</sup> *Sonate* op. 6.

<sup>1578</sup> Né à Paris le 13 septembre 1885, fauché à La Chapelotte, sur la cote 542, Jacques Louis Albert Charlot, du 170<sup>e</sup> R. I., est également le dédicataire du Prélude du *Tombeau de Couperin*. Compositeur lui-même, il lègue de nombreuses transcriptions pour piano seul ou à quatre mains d'œuvres de Ravel et de Debussy.

de François Villon : un choral de Luther y représente l’envahisseur teuton, une amorce de *Marseillaise* y retentit comme autrefois dans les *Feux d’artifice*<sup>1579</sup>. On doute cependant que l’inscription de ces pages au répertoire de la tournée de l’ambassadeur-pianiste se justifie autrement que par de strictes raisons musicales, quand bien même la *samba* endiablée de la *Brazileira* dut produire de savoureux effets sur ses auditoires d’Extrême-Orient. Fait intéressant, Kazuko Yasukawa et Geneviève Joy avaient enregistré *Scaramouche* en 1952 pour la *Japan Victor Company*<sup>1580</sup>.

S’agissant maintenant de la conjonction Camille Saint-Saëns / César Franck / Louis Diémer et de la volonté d’affirmer avec force une légitimité d’interprète à l’étranger, nous maintenons les propos que nous avons tenus plus haut au sujet des *Variations* sur un thème de Beethoven, du *Concerto* « Egyptien », et des *Variations symphoniques* que Diémer, rappelons-le, révéla sous la baguette du compositeur, le 1<sup>er</sup> mai 1886, à la salle Pleyel, lors du 165<sup>e</sup> concert de la Société nationale<sup>1581</sup>. Une fois encore, il serait ridicule de penser que Lazare-Lévy choisit « au hasard » de présenter au public japonais cette *Rhapsodie d’Auvergne* que Saint-Saëns offrit en dédicace à Diémer (lequel en donna la première audition le 27 décembre 1884<sup>1582</sup>), autant que *Les Djinns* de Franck que le même Diémer, toujours lui, créa le 15 mars 1885 sous la direction d’Edouard Colonne, au Théâtre du Châtelet, pour la Société nationale<sup>1583</sup>. C’est évidemment à dessein que Lazare-Lévy, en 1953, illustre et défend trois œuvres de Saint-Saëns et trois œuvres de Franck en Asie. A Tokyo même, comme nous l’avons dit, « l’élève favori<sup>1584</sup> », le Premier prix et ancien assistant de Diémer, le proche interprète de Saint-Saëns joue d’ailleurs à la fois la *Rhapsodie d’Auvergne*, les *Variations symphoniques* et *Les Djinns* au cours de la soirée du 8 octobre, au *Hibiya Kokaido*, sous la direction de Masashi Ueda<sup>1585</sup>.

---

<sup>1579</sup> *En blanc et noir* (Pourville, 4 juin - 20 juillet 1915), Paris, Durand et Cie, D. & F. 9393, décembre 1915. Première audition : Walter Rummel et Thérèse Chaigneau, 22 janvier 1916, salon de la princesse de Polignac, au profit de « L’aide affectueuse aux musiciens ».

<sup>1580</sup> Victor Company of Japan, M 321-322, SD 3096. Ces 78 tours ont été publiés à Tokyo dans l’album *Three French Pianists in Japan : Lazare-Lévy, Geneviève Joy, Alfred Cortot*, 1 CD, Green Door, GDCS-0034.

<sup>1581</sup> DUCHESNEAU (Michel), *L’avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, op. cit., p. 245.

<sup>1582</sup> Diémer joue encore la *Rhapsodie* sous la direction d’Edouard Colonne, au Théâtre du Châtelet, le 15 mars 1885, le 31 mars 1889, les 20 et 27 novembre 1898 (à l’occasion des fêtes du jubilé de l’Association artistique, durant lesquelles il crée le *Caprice héroïque* avec Alfred Cortot, puis interprète avec lui les *Variations* sur un thème de Beethoven, cependant que Jacques Thibaud joue chaque fois le prélude du *Déluge*...). Le 5 février 1897, c’est Vicente Llorca, qui donne la *Rhapsodie d’Auvergne* à la salle Pleyel. TELLER-RATNER (Sabine), *Camille Saint-Saëns, 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, volume 1 : Instrumental Works, op. cit., p. 383-386. Archives de l’Association des Concerts-Colonne, V3 S / 14-29 : Concerts symphoniques (9 décembre 1894 - 10 avril 1914), comptes-rendus des concerts, rapports du secrétaire du comité.

<sup>1583</sup> DUCHESNEAU (Michel), *L’avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, op. cit., p. 243.

<sup>1584</sup> Expression récurrente. Voir notamment, à dix ans de distance, *L’Echo de Paris* du 16 janvier 1912, p. 4 et *L’Echo d’Alger* du 14 janvier 1921, p. 2.

<sup>1585</sup> A Paris, durant l’entre-deux-guerres, Lazare-Lévy joua la *Rhapsodie d’Auvergne* aux côtés des grandes associations de concerts davantage encore que *Les Djinns*. Cf. notamment : dimanche 7 Mars 1926, Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, dir. Philippe Gaubert (couplée avec le *Concerto* en ré mineur de Bach

« Redoutable », mais sans lien particulier avec Louis Diémer (encore que...<sup>1586</sup>), la *Wanderer-Fantasie* de Schubert orchestrée par Liszt était une spécialité de Lazare-Lévy, dont il révisa le texte pour piano seul en 1915 au profit de l'Édition Nationale<sup>1587</sup> et qu'il exécuta régulièrement à Paris sous la conduite de Gabriel Pierné<sup>1588</sup>, d'Eugène Bigot<sup>1589</sup>, Lucien Wurmser<sup>1590</sup>, François Ruhlmann<sup>1591</sup> ou Louis Wins<sup>1592</sup> ; à Bordeaux, sous celle de Gaston Poulet<sup>1593</sup> ; au Capitole de Toulouse, sous celle d'Aymé Kunc<sup>1594</sup> ; à Luxembourg, sous celle d'Henri Pensis<sup>1595</sup> ; au Grand-Théâtre de Genève sous la direction de l'élève de Liszt, Bernhard Stavenhagen (1862-1914)<sup>1596</sup>, etc. Sans conteste, les morceaux les plus significatifs de la seconde tournée japonaise de Lazare-Lévy nous paraissent être ses propres *Études* (1920), les *Impressions intimes* de Frédéric Mompou (1893-1987) et *Masques* de Debussy.

Éditeur de Maurice Ravel (*Jeux d'eau, Epigrammes de Clément Marot, Pavane pour une infante défunte*<sup>1597</sup>), d'Erik Satie (*Chapitres tournés en tous sens, Vieux sequins et vieilles cuirasses, Descriptions automatiques, Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois, Embryons desséchés, Enfantillages pittoresques*<sup>1598</sup>) – mais aussi de Joaquín Turina (*Sonata Romántica*, op. 3<sup>1599</sup>), d'Albert Roussel (*Le marchand de sable qui passe*, op. 13<sup>1600</sup>), plus tard d'Alexandre Tansman et de Darius Milhaud, Eugène Demets publia les *Études* de Lazare-Lévy (cotage E. 1952 D.) entre l'*Alborada del gracioso* de Ravel (E. 1939 D.) et la *Valse pour l'album des Six* de Francis Poulenc (E. 1959 D.). D'une évidente portée pédagogique, les six

---

arrangé par Busoni) ; samedi 9 avril 1932, Orchestre des Concerts-Colonne, dir. François Ruhlmann (même couplage) ; samedi 12 juin 1937, Grand orchestre de Radio-Paris, dir. Eugène Bigot (associée aux *Variations symphoniques*).

<sup>1586</sup> LINDENLAUB (Théodore), *Le Temps*, 28 avril 1921, p. 4 : « Il ne serait certes pas besoin de citer M. Lazare-Lévy, exécutant dès longtemps classé, s'il ne s'était dépassé lui-même dans la *Fantaisie* de Schubert, au final que le compositeur disait lui-même diabolique, par une suprême et infaillible netteté qui l'égale désormais à son maître Diémer ».

<sup>1587</sup> SCHUBERT (Franz), *Wanderer-Fantasie* D. 760, « révision et annotations par Lazare-Lévy », Paris, Maurice Senart, 1915. Un exemplaire de la version Lazare-Lévy conservé à la BnF porte les « indications autographes de Charles Koechlin pour son orchestration » personnelle de la pièce (Rés. Vma. 184).

<sup>1588</sup> Concerts-Colonne, Théâtre du Châtelet, 6 mars 1921.

<sup>1589</sup> Radio-Paris, 22 novembre 1928.

<sup>1590</sup> Association orchestrale de musiciens français, Théâtre Albert 1<sup>er</sup> (64, rue du Rocher), 8 janvier 1933.

<sup>1591</sup> Concerts-Pasdeloup, Théâtre des Champs-Élysées, 2 mars 1933. *Allgemeine Musikzeitung*, 21 avril 1933, p. 231 : « Die Schubert'sche *Fantaisie* fand bei Pasdeloup in Lazare-Lévy einem Interpreten von anerkannter Meisterschaft ».

<sup>1592</sup> Orchestre symphonique de Paris, Théâtre Sarah-Bernhardt, 19 février 1938.

<sup>1593</sup> Société Sainte-Cécile, 7 mars 1936.

<sup>1594</sup> *L'Express du Midi*, 8 mai 1928, p. 4 : Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, 10 mai 1928.

<sup>1595</sup> Couplée avec la *Rhapsodie d'Auvergne* (14 novembre 1937) : *Tageblatt*, 8 novembre 1937, p. 9 et 16 novembre 1937, p. 6.

<sup>1596</sup> Genève, 16 mars 1912 : *Le Journal de Genève*, 14 mars 1912, p. 4.

<sup>1597</sup> Pl. n° 12, 570-71 et 623.

<sup>1598</sup> Pl. n° 1113, 1135, 1788, 1789, 1795, 1819.

<sup>1599</sup> Pl. n° 1486.

<sup>1600</sup> Pl. n° 1537.

pièces concentrent un grand nombre de difficultés d'ordre technique dont elles proposent l'élégante résolution musicale : mouvements semblables, mouvements contraires, mouvements de tiroirs, des bras, du poignet, traits, gammes, arpèges, octaves, doubles-notes, attaques, déplacements rapides, notes répétées, relais entre les mains. Enregistrées en 1962 par Danielle Laval<sup>1601</sup>, qui les avait travaillées dans la classe de Vlado Perlemuter, les *Etudes* ont été dédiées à Juliette Meerovitch (Neuilly-Plaisance, 31 juillet 1895 - Bruxelles, 12 avril 1920).

Premier prix dans la classe d'Alfred Cortot en juillet 1911, la jeune pianiste fut, de ce fait, l'une des premières élèves de Lazare-Lévy qui assurait les remplacements de son ami et confrère au Conservatoire national de musique et de déclamation. Particulièrement douée, première nommée devant Guiomar Novães, Juliette Meerovitch fit l'admiration d'un jury où siégèrent notamment, sous la présidence de Gabriel Fauré, Edouard Risler, Ricardo Viñes et Moritz Moszkowski<sup>1602</sup>.

Dédicataire de la *Sonatine bureaucratique* de Satie, avec qui elle avait créé la version pour piano à quatre mains de *Parade* (salle Huyghens, 19 novembre 1916, dans le cadre des concerts de Lyre & Palette), Juliette Meerovitch fut l'interprète et l'amie d'Edmond Fleg, de Jean Cocteau, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey (qui dédia les *Préludes* à sa mémoire), Germaine Tailleferre, Florent Schmitt ; la partenaire d'Yvonne Lefébure et d'Hélène Jourdan-Morhange au Festival de guerre de Montjoie<sup>1603</sup>, la soliste d'Henri Rabaud. Elle donna la première audition des *Preludi autunnali* de Gian Francesco Malipiero (salle Gaveau, 31 janvier 1919). Avec la soprano Marya Freund, elle créa également les *Stelle Cadenti*, op. 6 (douze mélodies sur des poèmes toscans) de Mario Castelnuovo-Tedesco (Gaveau, 4 mars 1920). Elle perfora *La Cathédrale engloutie* pour le Pleyela (n° 8401).

« Très éprouvée par la mort de son frère aîné sur le front, disparition à laquelle leur mère, écrasée de chagrin, ne put se résoudre à survivre », affaiblie et « en proie à la mélancolie », Juliette Meerovitch s'éteignit prématurément en Belgique, sur le trajet de retour

---

<sup>1601</sup> Intitulé *Etudes pour le piano*, cet album EMI - La Voix de son maître (33 t., C 063-10213, direction artistique : René Challan, Peter de Jongh) contient les œuvres suivantes : SAINT-SAËNS (1835-1921), *Etude en forme de valse*, op. 52 n° 6, *Etude* op. 111 n° 6, « Toccata » (Durand). MOSZKOWSKI (1854-1925), *Six études de virtuosité*, « per aspera », op. 72 (Enoch). HENSELT (1814-1889), *Etude* n° 6 op. 2 « Si j'étais un petit oiseau, près de toi je volerais » (Lemoine et Cie). MENDELSSOHN (1809-1847), *Trois études* op. 104 n° 2 (Durand). BLUMENFELD (1863-1931), *Trois études*, op. 3 (Belaïeff).

<sup>1602</sup> *Le Monde musical*, 15-30 avril 1920, p. 142.

<sup>1603</sup> RAVEL (Maurice), *L'intégrale : correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, op. cit., p. 42 : « 20 février 1918 : Ravel accompagne les *Chansons populaires grecques* chantées par Marie-France de Montaut, 3<sup>e</sup> festival de Guerre de Montjoie !, atelier de Jeanne Ronsay ; au même concert, Juliette Meerovitch et Yvonne Lefébure jouent la 2<sup>e</sup> *Suite de Daphnis et Chloé* ; Hélène Jourdan-Morhange, Juliette Meerovitch et Félix Delgrange, le *Trio* ».

d'un concert qu'elle avait honoré à La Haye en remplacement d'Alfred Cortot<sup>1604</sup>. Né à Paris le 28 avril 1889, Aron Meerovitch, caporal au sein du 3<sup>e</sup> Bataillon de chasseurs à pied, blessé à Domptail le 25 août 1914, promu adjudant, avait été grièvement atteint par balles, puis fait prisonnier le 1<sup>er</sup> juin 1918. Il mourut en captivité, le 6 juin, au lazaret de Soissons, cité à l'ordre de la Division : « Aron Meerovitch, excellent chef de section, a fait preuve dans de multiples circonstances et sous de très violents bombardements du plus grand sang-froid et du plus bel entrain. Tué à l'ennemi. Mort pour la France<sup>1605</sup> ». Le 6 juin 1920, deux ans plus tard exactement, sa sœur Juliette devait être inhumée dans le carré juif du cimetière du Père-Lachaise. Edmond Fleg prononça sur sa tombe un discours<sup>1606</sup>.

Dans *Ravel et nous*, Hélène Jourdan-Morhange se souvient : « C'est chez M. et M<sup>me</sup> [Paul et Sophie, née Szeps] Clemenceau que je présentai à Ravel une prodigieuse pianiste : Juliette Meerovitch. Son passage dans le monde des artistes fut aussi lumineusement rapide que celui d'une comète dans le ciel. Un mal mystérieux l'enleva à 24 ans, alors qu'elle éblouissait les foules et confondait d'admiration ses collègues pianistes. C'est avec elle que nous travaillâmes le *Trio* et le Maître reconnu, après la mort de la jeune pianiste, qu'il n'entendait jamais plus la sonorité irréaliste que Meerovitch donnait au premier thème de son *Allegro*<sup>1607</sup> ».

Que Lazare-Lévy, qui introduit également au Japon ses *Sonatines* et ses *Valses*, y propage autant ses *Etudes*<sup>1608</sup> (intégrées aux programmes B, D, E) signe une intention pianistique forte et délibérée. Lui-même se disait modestement assez satisfait de la première, en do majeur<sup>1609</sup>. On sait peu, néanmoins, qu'Emile Guilels (1915-1985), que formèrent Bertha Reingbald, Yakov Tkach et Heinrich Neuhaus, compta au nombre des admirateurs de la technique de Lazare-Lévy, dont il prisait autant la maîtrise du *legato* que la palette orchestrale. Une de ses lettres prouve l'estime en laquelle il tenait les *Etudes* et *Préludes* de son collègue français :

<sup>1604</sup> *Concerto* de Grieg, *Variations symphoniques* de Franck, orchestre de la Résidence de La Haye, dir. Leo Ruygrok : *Le Ménestrel*, 9 avril 1920, p. 155. « Une grande perte pour l'art », *Comœdia*, 14 avril 1920, couverture.

<sup>1605</sup> Ministère des armées, direction des patrimoines, de la mémoire et des archives, matricule de recrutement : 5214. Aron Meerovitch est inhumé à la nécropole nationale Bois-Robert d'Ambleny (sépulture 563). *L'Univers israélite*, 1<sup>er</sup> novembre 1918, p. 184.

<sup>1606</sup> *Le Monde musical*, août 1920, p. 255.

<sup>1607</sup> JOURDAN-MORHANGE (Hélène), *Ravel et nous*, Genève, Editions du milieu du monde, 1945, p. 48.

<sup>1608</sup> Osaka, 26 septembre ; Tokyo, radio Yamaha, 29 septembre ; Tokyo, *Hibiya Kokaido*, 1 et 2 octobre ; Gifu, 3 octobre ; Tokyo, *Hibiya Kokaido*, 5 octobre ; Kanazawa, 10 octobre ; Tokyo, Maison franco-japonaise, 17 octobre ; Kyoto, 20 octobre ; Akita, 25 octobre ; Niigata, 28 octobre ; Sendai, 1<sup>er</sup> novembre ; Morioka, 5 novembre ; Hakodate, 6 novembre ; Tokyo, *Etoile du matin*, 8 décembre ; Nagoya, 26 décembre.

<sup>1609</sup> Centro de Archivo y documentación de la Fundación Albéniz (Madrid), fonds Arthur Rubinstein, item 1342, lettre de Lazare-Lévy à Arthur Rubinstein, 4 novembre [1951 ?] : « 4 rue Marbeau. Tel. Passy 30-96. Cher ami, vous recevrez ces jours-ci mes *Etudes* et mes *Préludes* édités chez Eschig. Peut-être trouverez-vous le temps d'y jeter un coup d'œil. La première *Etude*, en mouvement semblable, me semble plus réussie, en tout cas plus personnelle que les autres. Certains *Préludes* ne vous déplairont pas, du moins je l'espère ! Toujours bien vôtre, L-L ».



« Moscou, av. Gorki 25 / 9

17 septembre 1959

Cher Monsieur Lazare-Lévy,

J'ai été très content de recevoir vos compositions. En les "épluchant" j'en ai sélectionné plusieurs pour moi et aussi pour mes élèves du Conservatoire qui les interpréteront avec profit et intérêt. Je vous remercie de tout cœur pour cette attention. J'espère que votre épouse est en bonne santé ainsi que vous. Je vous souhaite tout le meilleur, avec ma profonde admiration.

Emile Guilels<sup>1610</sup> »

Sauf erreur, Lazare-Lévy n'aura joué les *Impressions intimes* de Mompou qu'une seule fois à Paris : à la salle Erard, le 28 mars 1939, en présence de l'auteur<sup>1611</sup>. Ecrites en France entre 1911 et 1914, publiée par l'*Unión musical española*, ces pages d'une poésie étale, sans développement, riches de couleurs et de rythmes, passionnées, mais pudiques, exigent un toucher d'une grande subtilité. Dans leur version primitive, elles s'organisaient en neuf mouvements intitulés : *Planys 1, Planys 2, Sencil, IV, Ocell trist, La barca, Canço de bressol, Secreto, Gitano*.

<sup>1610</sup> Arch. LL., traduit par Victoria Shereshevskaya. Lazare-Lévy et Guilels s'étaient rencontrés à l'issue d'un des concerts parisiens du pianiste soviétique (février, mars 1954). Ils se fréquentèrent pendant près d'une dizaine d'années. GAUSSIN (Frédéric), « Emile Guilels par lui-même », programme du Festival international de Colmar, 2006, p. 16-19.

<sup>1611</sup> Salle Erard, 28 mars 1939, bureau de concerts Alfred Lyon.

Le 10 décembre 1950, alors qu'il rentre à peine de sa première tournée au Japon, Lazare-Lévy adresse une lettre assez protocolaire, somme toute, au compositeur catalan dont on l'aurait cru plus proche, dans la mesure où celui-ci avait suivi les cours de Diémer en auditeur libre au Conservatoire (1911-1913), puis s'était perfectionné auprès d'Isidore Philipp et de Ferdinand Motte-Lacroix pendant son premier séjour à Paris (où Mompou vécut à nouveau de 1921 à 1941). Exemple du niveau de détails auquel le pianiste pouvait être attentif à la lecture d'une partition, si limpide fût-elle en apparence, cette missive fait contrepoint aux vues qu'il expose dans la *Fièvre interprétative*<sup>1612</sup>. Les questions de Lazare-Lévy devaient tout simplement aboutir à l'entière révision du recueil en 1959 :

« Cher Monsieur Mompou,

Je veux mettre (ou plutôt remettre) à mon répertoire vos délicieuses *Impressions intimes*. Votre musique est une des seules (je pèse bien mes mots) qui ne porte pas l'horrible signe de la surenchère. Vous dites exactement ce que vous avez à dire et ce que vous dites est d'une rare qualité.

Certains des signes que vous employez m'embarrassent toutefois quelque peu :

(1) Que signifient les points placés *entre* deux notes ? Ex. : n° 3 (en ré bémol, mes. une et suivantes) et

(2) Vos *rit.*[enuto] sont clairement indiqués par une ligne horizontale mais pourquoi ce RR  
\_\_\_\_\_ à la fin du n° 4 ?

Et les titres ?

Ignorant totalement le catalan (et même l'espagnol !), j'aimerais en connaître la traduction française exacte : *Planys* (1 et 2) = plaines ? *Sencill* (n° 3) ? Rien à dire pour le n° 4 ; *Ocell trist* = oiseau triste ? (singulier ou pluriel ?) ; *La Barca* (la barque) ; *Breçol* : berceuse, est-ce exact ?

Pardonnez-moi si je vous ennuie avec cela, mais je tiens à être votre fidèle exécutant (je hais le mot *interprète*).

Bien à vous,

Lazare-Lévy<sup>1613</sup> »

---

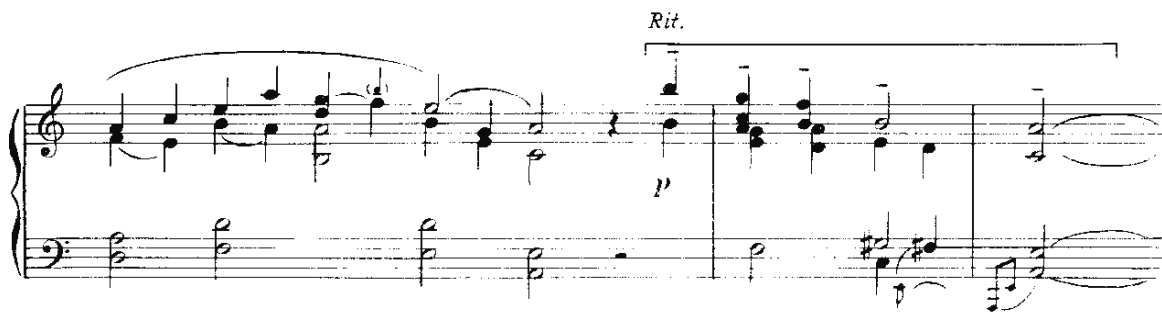
<sup>1612</sup> LAZARE-LEVY, « La fièvre interprétative », *Revue internationale de musique*, numéro spécial « Le piano » (avril 1939), tome I, n° v-vi, p. 895-898.

<sup>1613</sup> Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fons Frederic Mompou Dencausse, « Epistolari, correspondència rebuda per Mompou » (M 5022 / 4) : Lazare-Lévy, 10 décembre 1950.

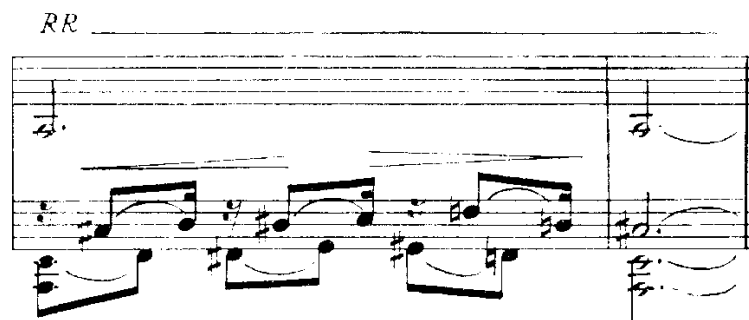
« Les points placés *entre* deux notes » aux mesures une et suivantes et *Sencill* seront remplacés dans l'édition révisée de 1959 par l'indication *tenuto*, correctement portée *au-dessus* de la note à tenir (indication toute redondante, du reste, résultant d'un scrupule ou d'une angoisse excessifs, puisque ces noires valent bien deux croches dans leurs mesures ternaires à six croches<sup>1614</sup>) :



Mompou, de même, systématisera l'emploi de la notation *rit.* ...



... en éliminant ce *RR* ————— inopiné qui avait surpris Lazare-Lévy :



S'agissant des titres, Mompou allait biffer ceux des trois premiers morceaux : *Planys 1 & 2*, *Sencill* (« sénatorial », remplacé simplement par III). S'il n'était hispanophone et se défendait de comprendre le catalan, Lazare-Lévy connaissait au moins, à l'évidence, le *Cant dels ocell* de son ami Pau Casals, puisqu'*Ocell trist* signifie effectivement « Oiseau triste » – au singulier (Ravel les peint au pluriel dans ses *Miroirs*). Mompou, enfin, remplaça le *Bressol* de sa langue natale par le castillan *Cuna*.

<sup>1614</sup> Aussi convient-il de donner une valeur *expressive* et non point rythmique à ce *tenuto*.

Le 3 juin 1951, Lazare-Lévy joua les *Impressions intimes* au micro de Radio Genève, qui en conserva les acétates<sup>1615</sup>. Avec la version commerciale que Gonzalo Soriano<sup>1616</sup> grava pour Ducretet-Thomson (255 C 092), cette interprétation est donc la seule qui fasse aujourd'hui état de la version originale de l'œuvre, que Mompou enregistra lui-même en 1974, au Casino de l'Aliança del Poblenou. Lazare-Lévy aura certainement profité de la présence du compositeur et de son épouse à Paris, attestée par les photographies datées des fonds de la Bibliothèque de Catalogne, pour leur soumettre son exécution des *Impressions*, puisque le 1<sup>er</sup> février, quatre mois avant que le pianiste français ne diffuse l'œuvre en Suisse, Mompou lui remit un exemplaire de sa nouvelle *Canción y danza* rehaussée de la mention suivante : « A mon excellent et fidèle...exécutant, Lazare-Lévy, en toute admiration et très amicalement, F. Mompou<sup>1617</sup> ». Ce sont donc ces pièces, les *Impressions intimes*, la cinquième *Chanson et danse*, que l'ambassadeur musical de la République, avec une légitimité parfaite, popularisera deux ans plus tard au Japon (l'amitié commune pour Vladimir Jankélévitch, l'aventure partagée à St Jacques de Compostelle aux côtés d'Alicia de Larrocha, de Gaspar Cassadó, de Conchita Badia et d'Andrés Segovia, sous la conduite d'Alexandre Tansman, renforcerait encore les liens unissant Lazare-Lévy et Mompou<sup>1618</sup>).

Dernière nouveauté programmée par Lazare-Lévy lors de sa seconde tournée japonaise, *Masques* est le versant noir, en la mineur, le pendant tragique de *L'Isle joyeuse* (la majeur), que Debussy compose simultanément à Dieppe, en juillet 1904, l'année où il quitte Rosalie Texier pour Emma Bardac avec les déchirements que l'on sait. Ces œuvres sont les plus longues, les mieux étoffées de sa production pour clavier : Ricardo Viñes les crée ensemble le 18 février

<sup>1615</sup> Archives de la Radio suisse romande, MC 51 / 168. Grâce à Michaël Waiblinger, nous avons eu le privilège de pouvoir les publier pour la première fois en CD dans l'album Meloclassic MC 1025 (mars 2015).

<sup>1616</sup> Né à Alicante en 1913, mort à Madrid en 1972, Gonzalo Soriano s'orienta vers la musique après avoir hésité entre la peinture et la sculpture. Elève à Madrid de José Cubiles (un disciple de Diémer) ; à Paris, d'Alfred Cortot et de Wanda Landowska, il mena carrière dans son pays jusqu'à la Guerre civile. Se consacrant principalement par la suite à la musique espagnole, il créa nombre d'œuvres d'Esplá, Halffter, Rodrigo et Mompou dont il est l'un des dédicataires.

<sup>1617</sup> Arch. LL, *Cancion y danza*, 5, para piano, Publicaciones Clivis, Barcelona, 1950.

<sup>1618</sup> Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fons Frederic Mompou, Epistolari, correspondència rebuda per Mompou (M 5022 / 4) : « 7 août [1952], Copierres par St Clair-sur-Epte, Seine-et-Oise. Cher ami, Bien au calme, j'ai lu vos dernières compositions (du moins celles nouvellement éditées). J'y ai retrouvé la sincérité de votre expression, l'extrême délicatesse de vos harmonies, l'élégance de vos mouvements mélodiques. En un mot, ce qui constitue votre musicalité. Et j'ai retrouvé en lisant votre mélodie 'Damunt de tu nommés les flors' [tirée de *Combat del Somni*, sur un texte de José Janès (Salabert), 1942-48] l'émotion que j'éprouvai l'an dernier quand Conchita Badía, merveilleusement, la chantait ... J'espère que lors de votre prochain séjour à Paris nous pourrions vous recevoir moins mal que la fois dernière ! Les travaux ne sont pas encore achevés. A tous deux, nos très affectueuses pensées. Votre Lazare Levy » ; « 18 février [1958 ?], Cher ami, Vos nouvelles pièces sont dignes de leurs aînées. Même simplicité, même sincérité, même élégance. Votre musique me repose des outrances de nos contemporains et, ne leur en déplaise, de leurs trop fréquentes fausses notes. Le mot *beauté* conserve pour moi un certain sens... Chopin, j'en suis sûr, aurait joué vos *Variations* [sur un thème de Chopin – le *Prélude* n° 7 en la majeur op. 28, 1938-1957]. Merci de tout cœur. Bien à vous, Lazare-Lévy ».

1905, dans l'ordre où nous les avons citées, lors du 325<sup>e</sup> concert de la Société nationale de musique<sup>1619</sup>.

A quel moment de sa carrière Lazare-Lévy incorpore-t-il *Masques* à son répertoire ? Voilà qui est impossible à dire<sup>1620</sup>. Nous savons toutefois dans quel contexte, à quelle date<sup>1621</sup> et dans quel but le pianiste réalise la première gravure au monde<sup>1622</sup> de cette partition méconnue, or ce titre indubitable, quoique paradoxal de « propriété<sup>1623</sup> », ce lien unique la distinguent *absolument* à nos yeux, à l'instar des pièces de Franck, Saint-Saëns et Mompou, du reste des pages plus impersonnelles et courantes que l'ambassadeur culturel de la République choisit d'exécuter en public au pays du Soleil-Levant.

Il n'y a pas lieu de s'étendre ici sur un sujet qu'il faudrait avoir le loisir de traiter ailleurs sans limitation d'espace<sup>1624</sup>. Disons simplement que nombre de mélomanes, de critiques ou de collectionneurs se sont plu à souligner la « pauvreté quantitative » du legs discographique de Lazare-Lévy pour l'avoir considéré, à tort, sous le seul rapport du chiffre<sup>1625</sup> : huit faces de 78 tours électriques, pas davantage (1929-1937) ; huit faces consacrées, comme nous l'avons écrit, à Debussy, Mozart, Dukas, Roussel, Chabrier et Lazare-Lévy. D'aucuns ont voulu y voir la preuve du « désintéret » que celui-ci aurait soi-disant manifesté à l'endroit des technologies de conservation et de reproduction sonore<sup>1626</sup>, néanmoins ce jugement s'avère inexact à l'échelle

---

<sup>1619</sup> DUCHESNEAU (Michel), *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, op. cit., p. 265. Durant la même séance (salle Pleyel, rue Rochechouart), Viñes donne également la première audition de deux pièces de la suite *En Languedoc* de Séverac : « Coin de cimetière au printemps », « A cheval dans la prairie ».

<sup>1620</sup> Peu après sa publication, probablement, si l'on en juge par l'affiche du samedi 23 mai 1908 (salle Erard, « Œuvres de compositeurs ultramodernes ») que nous avons citée dans la partie précédente.

<sup>1621</sup> Gramophone W 1059 [matrices : CS 4354-2 ; CS 4356-2], enregistré à Paris au studio Albert, 41 rue Albert, le 17 octobre 1929. Ingénieur du son : Harry Fleming. Face A : [52-616-G], M6-41098, DEBUSSY, *Masques* (4'19). Face B : [52-617-G] M6-41097, LAZARE-LEVY *Préludes* en do, fa et sol majeur (1'37, 1'24, 1'31 = 4'12). KELLY (Allan), *His Master's Voice/ The French Catalogue : A Complete Numerical Catalogue of French Gramophone Recordings Made from 1898 to 1929 in France and Elsewhere by The Gramophone Company Ltd. – La Voix de son maître*, New York, Greenwood Press, 1990.

<sup>1622</sup> *Disques*, vol. I, n° 6 (« August 1930 »), H. Royer Smith Company, Philadelphie, p. 219 : « Debussy / Lazare-Levy, W1059, imported. *Masques* (Debussy), one side, and *Trois Préludes* (Lazare-Levy), oned side. Played by M. Lazare-Levy (piano), one 12-inch disc. Price \$2.00 [...]. *Masques* (1904) : [...] This is the only recording of this work », confirmé par CLOUGH (Francis F.), CUMING (G. J.), *The World's Encyclopædia of Recorded Music*, Londres, Sidgwick & Jackson Limited, 1<sup>re</sup> éd. 1952, p. 148.

<sup>1623</sup> Jusqu'à l'avènement du microsillons, *Masques* ne sera plus enregistré que par Marius-François Gaillard (1900-1973), un élève de Diémer (Paris, 6 juin 1930, 78 t. Odéon 166 317, Ki 3368-3369) ; Arthur Rubinstein (Hollywood, 14 mai 1952, *His Master's Voice* DB 21589, E2-RC 0210-1A) et Walter Gieseking (Abbey Road, 18 août 1953, *Columbia* LX 1618, CAX 12035-6A).

<sup>1624</sup> GAUSSIN (Frédéric), *Phonographie commentée de Lazare-Lévy* (ca. 1910 - 1963), chapitre inédit, 194 p.

<sup>1625</sup> HOFFELE (Jean-Charles), « Résurrection : Victor Staub et Lazare-Lévy », *Classica*, octobre 2019, p. 108.

<sup>1626</sup> Voir KESZLER (Pierre), « M. Lazare-Lévy nous parle de la radio et du phono », *Comœdia*, 13 avril 1934, p. 4, à la lumière de : HOEREE (Arthur), « Alfred Cortot et la musique », *Candide*, 4 septembre 1930, p. 4. GAUSSIN (Frédéric), « L'interprète face aux défis technologiques de la reproduction sonore : Alfred Cortot (1877-1962) – pianiste, pionnier, visionnaire », dans Elisabeth GIULIANI, Pascal CORDEREIX, Bruno SEBALD, édés., *Les musiciens et le disque*, actes des journées d'étude de l'Association internationale de bibliothèques, archives et centres de documentatio musicaux-Association française des détenteurs de documents audiovisuels et sonores (Bibliothèque nationale de France, Cité de la musique, 26-27 mai 2008), Paris, AIBM-AFAS, 2009, p. 54-63

de la longue durée : Lazare-Lévy enregistra peu, mais sa vie durant, dès l'ère du piano à rouleaux perforés, et de façon continue, ainsi qu'en atteste la chronologie des diverses traces qu'il essaima derrière lui à intervalles plus ou moins réguliers. Il est également faux d'imaginer (au prix d'un anachronisme embarrassant) que le trac qui l'encombrait parfois sur les scènes d'après-guerre ait pu former l'une des causes de cette contribution modeste à l'industrie du disque : à près de 80 ans, le musicien « immortalisa » quelques-unes de ses compositions et plusieurs morceaux pour clavecin de Rameau à la demande de la Radiodiffusion nationale<sup>1627</sup>. En octobre 1963, moins d'un an avant sa disparition, il donnait encore un récital d'une vingtaine de minutes au studio de Radio-Lausanne, que l'antenne capta sur bande magnétique, en stéréophonie<sup>1628</sup>.

Le moment auquel – dans la force de l'âge, en pleine possession de ses moyens, au pic de sa capacité d'action sociale – Lazare-Lévy souhaita de réaliser des « phonogrammes » ; leur production concentrée sur un intervalle de huit, voire d'à peine trois années (1929-1931) méritent plutôt d'aiguiser la curiosité. Car cette période s'impose, en vérité, comme un temps-clé dans le cursus du virtuose et du pédagogue, où s'accusent d'autant plus fortement les traits d'une posture, d'une politique de l'image, d'un contrôle remarquables de la projection de soi, que Lazare-Lévy décida de confier à la cire un répertoire singulier, qui tranchait avec les choix qu'opéraient ses confrères et dont l'exclusivité ne laisse pas d'interroger.

Certes, et nous nous contenterons de l'indiquer afin de prévenir toute objection de ce genre, la politique d'enregistrement menée par *La Voix de son maître* au niveau local français (constamment appréciée, supervisée, infléchie par la maison-mère londonienne en fonction d'impératifs globaux<sup>1629</sup>), ses considérations industrielles et commerciales relatives à la concurrence pianistique, qu'elle devait ménager, organiser même au sein de son propre catalogue (lequel s'articulait, s'harmonisait donc au plan international avec ses divers homologues au sein de tout l'empire *Gramophone*<sup>1630</sup>), encadrèrent assurément les prises décisionnelles de Lazare-Lévy en minorant sa part de libre-arbitre<sup>1631</sup> à telle ou telle phase du

---

<sup>1627</sup> Archives de l'INA, notice PHD 89009443, 13 juin 1961.

<sup>1628</sup> Archives de la Radio suisse romande, magnétothèque de Radio-Lausanne, bande n° 5417, date d'enregistrement : 23 octobre 1963, metteur en ondes : Franck Guibat, ingénieur du son : M. Ischer, minutage total : 21'10, date de diffusion : 14 janvier 1964.

<sup>1629</sup> GAISBERG (Fred), *Music on Record*, Londres, Robert Hale, 1947.

<sup>1630</sup> On ne craindra pas d'insister sur la nécessité qu'il y avait alors à *construire* un catalogue général, c'est-à-dire à le diffracter en une multitude harmonieuse de catalogues locaux (= de marchés) qui ne fussent pas redondants.

<sup>1631</sup> Concurrentes entre elles, les *majors* envisagèrent l'aventure du disque suivant l'esprit colonial du temps, en identifiant le répertoire musical (découpé en secteurs de violon, d'opéra, d'orchestre, de piano...) à un champ de terres vierges qu'il fallait conquérir, défricher, marquer de son drapeau. Qu'un artiste s'arrogeât un territoire et s'appropriât une portion de répertoire à la demande et au nom de sa maison représentait un enjeu crucial, plus financier d'ailleurs qu'artistique. Les compagnies discographiques jouèrent ici un rôle dans l'établissement de

mouvement ayant abouti à la finalisation effective de ses projets personnels<sup>1632</sup>. Il ne faudrait pourtant exagérer le poids des contraintes, réelles, qui pesèrent sur ses épaules. A l'époque que nous pointons, la relation d'un soliste à sa maison de disques ne saurait être envisagée dans le sens d'un rapport de subordination : celle-ci doit être pensée hors de tout cadre heuristique de ce type. Un disque n'est pas le fruit de directives unilatérales, en 1929 pas plus qu'aujourd'hui. Nous savons que l'artiste de ce temps disposait d'une marge de manœuvre conséquente : d'un pouvoir certain de décision quant au choix des morceaux à graver, parfois d'un pouvoir décisif de contrôle quant à la qualité des prises réalisées<sup>1633</sup>. L'éventail des possibilités qui s'offraient à un interprète désireux et / ou en capacité d'enregistrer était en outre assez large au début des années 1930, notamment parce que les compagnies se souciaient alors de bâtir leur cathédrale – par tranches de quatre minutes trente ! – en partant pratiquement de zéro : à l'extrême, c'est moins le nom de tel ou tel soliste que celui de Beethoven, puis de telle sonate, de tel quatuor, de telle symphonie, qu'il leur importa premièrement de voir figurer à leurs catalogues, sauf dans le cas d'une vedette ou d'un *Wunderkind* dont la gloire ne pouvait que rejallir, tôt ou tard, sur la firme en entier<sup>1634</sup>. Lorsqu'ils « faisaient » un disque en cet âge pionnier, les interprètes étaient donc autant les acteurs de leur propre destin que les dociles agents de compagnies mondialisées : leurs intérêts convergeaient.

---

« prés carrés » à l'échelle supranationale : selon un rapport de proportion difficile à déterminer, les réputations qui s'attachaient hier et s'attachent encore à un Edwin Fischer, un Alfred Cortot ou un Walter Gieseking doivent sans doute autant aux affinités spirituelles qu'entretenaient ces pianistes avec l'œuvre de Bach, Chopin et Debussy et à leur volonté d'en être les messagers, qu'aux stratégies que les dirigeants d'*His Master's Voice* et de la *Columbia* mirent en œuvre pour se tailler des parts de marché en tirant profit de ces affinités électives. Il n'empêche qu'en consacrant les champs de spécialité que leurs poulains avaient plus ou moins volontairement délimités sur l'estrade, les maisons de disques, figeant ces réputations acquises, finirent par cantonner nombre d'interprètes à tel type de compositeur, de style ou d'époque. On rappelle la réponse désabusée que Gieseking fit à un Français qui s'étonnait de l'entendre jouer le 2<sup>e</sup> *Concerto* de Rachmaninov : « Je voulais montrer que je peux *aussi* jouer *forte...* » : *The Canon*, vol. 10 (1956), p. 40.

<sup>1632</sup> De ce point de vue, autorisons-nous ce clin d'œil, c'est l'ensemble de la chaîne de commandes et de production du vecteur d'information musicale qu'il importerait notamment à une approche sociologique de type beckerienne de reconstituer en suivant un schéma interactionniste – des desseins mutuels initiaux à la mise en circulation dans le vaste univers d'un objet référencé, de la gravure en studio des premières matrices à la diffusion commerciale, en magasin, du « comprimé d'ébonite » répliqué en série, du traitement chimique de la cire (saupoudrée de graphite, plongée dans un bain d'électrolyse, couverte d'une couche de nickel-cuivre), du moulage industriel de la gomme-laque, soumise à une pression hydraulique de vingt tonnes, au conditionnement final d'une pièce de musique dans sa pochette illustrée, du travail solitaire de l'artiste à l'exposition publique du disque en passant par les négociations conduites entre l'artiste et les dirigeants, les clauses de l'accord conclu entre les parties, la sélection, le couplage des morceaux, etc.

<sup>1633</sup> DECAUDIN (Jacques), « Comment on enregistre un disque chez *Columbia* », *Le Courrier musical*, 15 juin 1927, p. 367.

<sup>1634</sup> Lorsqu'il enregistre ses premiers disques à Paris, en compagnie d'Enesco, Yehudi Menuhin, né le 22 avril 1916, vient de fêter son 16<sup>e</sup> anniversaire : studio Albert, 4 juin 1932, BACH, *Concerto* en ré mineur pour deux violons, BWV 1043, Orchestre symphonique de Paris, dir. Pierre Monteux, Gramophone DB 1718-1719 (2L 370-373). MOZART, *Concerto* en ré majeur, K. 271a, Orchestre symphonique de Paris, dir. Georges Enesco, DB 1735-1738 (2L 374-380).

Prenant acte du détronement du piano mécanique<sup>1635</sup>, et conscience des progrès réalisés depuis 1925 par l'industrie phonographique<sup>1636</sup>, Lazare-Lévy inaugura une collaboration significative avec *La Voix de son maître* une semaine exactement avant le « Jeudi noir » de Wall Street, le jour du quatre-vingtième anniversaire de la mort de Chopin. Qu'il réservât sa première session à Claude Debussy ne surprendra pas, puisque la filiale française de la *Gramophone Company* tenait apparemment à voir figurer le compositeur en bonne place au sein de son catalogue : entre le 8 octobre 1929 et le 26 mars 1930, pas moins de dix œuvres ou de mouvements d'œuvres de Debussy furent « mis en boîte » à Paris, comme le montre le tableau ci-dessous, qui nous permettra de détailler le contexte de production phonographique dans lequel s'insèrent les 78 tours que Lazare-Lévy y enregistre lui-même entre l'automne 1929 et le printemps 1937. En majorité, ces disques sont des premières mondiales :

Liste des 78 tours de piano (musique classique) enregistrés à Paris pour Gramophone / La Voix de son maître <sup>1637</sup> octobre 1929 - janvier 1938					
Date	Compositeur	Œuvre	Catalogue	Matrices	Interprète
08.10.29	DEBUSSY	<i>Bruyères</i>	P 833	BS 4317-1	Lucien Wurmser
08.10.29	DEBUSSY	<i>La danse de Puck</i>	P 833	BS 4318-1	Lucien Wurmser
08.10.29	DEBUSSY	<i>Pour le piano,</i> Prélude	-	BS 4319	Lucien Wurmser
08.10.29	DEBUSSY	<i>Pour le piano,</i> Toccata	-	BS 4320-2	Lucien Wurmser
14.10.29	DEBUSSY	<i>En blanc et noir,</i> Avec emportement	W 1065	CS 4334-2	Marcel Ruff Dominique Jeanes
14.10.29	DEBUSSY	<i>En blanc et noir,</i> Lent, sombre	W 1065	CS 4335-2	Marcel Ruff Dominique Jeanes
14.10.29	DEBUSSY	<i>En blanc et noir,</i> Scherzando	W 1066	CS 4336-2	Marcel Ruff Dominique Jeanes

<sup>1635</sup> D'après nos relevés et nos travaux de datation, Lazare-Lévy fait perforer onze rouleaux pour *Æolian* entre 1905 et 1908 – n°75361 : SCHUMANN, *Etudes symphoniques* n° 1 à 8 ; 75591 : CHOPIN, *Polonaise* op. 26 n° 1 ; 76541 : 3<sup>e</sup> *Ballade* op. 47 ; 76691 : LISZT, *Légende de Saint François de Paule marchant sur les flots* ; 77433 : CHOPIN, *Fantaisie* op. 49 ; 77733 : *Valse* op. 42 ; 77881 : *Polonaise* op. 40 n° 2 ; 78033 : *Polonaise* « Héroïque » en la bémol ; 78181 : *Prélude* op. 28 n° 16 ; 78331 : *Scherzo* n° 3 ; 78633 : *Valse* op. 34 n° 2. Après la Première Guerre mondiale, Lazare-Lévy réalise également quinze rouleaux pour le *Pleyela* (ca. 1919-1927) : n° 8331-8338, SCHUMANN, *Fantasiestücke*, op. 12 (I-VIII) ; n° 10248 : MOZART, *Adagio* ; 10258, BRAHMS, *Capriccio* op. 76 n° 2 ; 10260, LAZARE-LEVY, *Préludes*, n° 1-3 ; 10278, LAZARE-LEVY, *Préludes*, n° 4-6 ; 10279, LAZARE-LEVY, *Préludes*, n° 7-10 ; 10352, LISZT, *Légende de Saint François d'Assise, la prédication aux oiseaux* ; 10365, BRAHMS, *Intermezzo* en ut majeur op. 119. Cf. THE ÆOLIAN COMPANY, *Catalogue of All 65 and 88-Note Music Rolls Issued for the Pianola & Pianola Piano Including Metrostyle & Themodist Rolls*, The Orchestrelle Company, Londres, juillet 1914. PETRAK (Albert M.), éd., *The Pleyela Piano Roll Catalog*, The Reproducing Piano Roll Foundation, Cleveland, 1998. GAUSSIN (Frédéric), « Catalogue commenté des rouleaux pour le piano mécanique de musique dite 'savante' édités à Paris par le *Pleyela* et la *Perforation musicale* [de 1239 : BEETHOVEN, *Sonate* op. 2 n° 3, *Allegro con brio*, par Henri O'Kelly, à 10473 : CHOPIN, *Etude*, par Boris Golschmann ; de 16000 : BACH, *Passacaille*, par Boris Golschmann, à 16051 : DUREY, *Deux Etudes pour piano* : I. Eaux courantes, par Maria Pia Cafagna], Paris, publication inédite, 2003-2008.

<sup>1636</sup> Nous faisons allusion au remplacement de la technologie acoustique par la technologie électrique.

<sup>1637</sup> Nous remercions Philippe Morin (Radio-France) et Mike Gray (*Voice of America*) pour la vérification de ces références.



14.10.29	AUBERT	<i>Suite Brève, air du Ballet</i>	W 1066	CS 4337-2	Marcel Ruff Dominique Jeanes
<b>17.10.29</b>	DEBUSSY	<i>Masques</i>	W 1059	CS 4354-2	<b>Lazare-Lévy</b>
<b>17.10.29</b>	LAZARE-LEVY	<i>Trois Préludes</i>	W 1059	CS 4356-2	<b>Lazare-Lévy</b>
17.10.29	BALAKIREV	<i>Islamey</i>	W 1064	CS 4363-2	Eliane Zurfluh- Tenroc
17.10.29	BALAKIREV	<i>Islamey, 2<sup>e</sup> partie</i>	W 1064	CS 4364-2	Eliane Zurfluh- Tenroc
26.03.30	DEBUSSY	<i>Pour le piano, Prélude</i>	W 1160	CF 3105	Magda Tagliaferro
26.03.30	DEBUSSY	<i>Pour le piano, Sarabande</i>	W 1160	CF 3106	Magda Tagliaferro
26.03.30	MOMPOU	<i>Suburbis I, La rue, le guitariste et le vieux cheval</i>	P 855	CF 3107	Magda Tagliaferro
26.03.30	MOMPOU	<i>Scènes d'enfants V, Jeune fille au jardin</i>	P 855	CF 3108	Magda Tagliaferro
12.11.30	BACH	<i>Choral</i>	P 858	BG 1135-2	Walter Rummel
12.11.30	BACH	<i>Choral</i>	P 858	BG 1136-1	Walter Rummel
26.01.31	VUILLEMIN	<i>Soirs armoricains, Carillons dans la baie</i>	L 910	2 G 116-2	Suzie Welty
26.01.31	FALLA	<i>L'amour sorcier, Danse du feu</i>	L 910	2 G 117-2	Suzie Welty
09.02.31	SAINT-SAËNS	<i>Toccata op. 111</i>	L 882	2 G 221-2	Jeanne-Marie Darré
09.02.31	LISZT	<i>5<sup>e</sup> Etude d'après Paganini</i>	L 882	2 G 222-1	Jeanne-Marie Darré
<b>18.02.31</b>	DUKAS	<i>La Plainte, au loin, du faune...</i>	L 909	2 G 289-1	<b>Lazare-Lévy</b>
<b>18.02.31</b>	MOZART	<i>Fantaisie K. 475</i>	DB 4808	2 G 290-1	<b>Lazare-Lévy</b>
<b>18.02.31</b>	MOZART	<i>Fantaisie K. 475</i>	DB 4808	2 G 291-1	<b>Lazare-Lévy</b>
12.03.31	BRAHMS	<i>Valse op. 39 n° 15</i>	P 863	0 G 441-1	Walter Rummel
12.03.31	CHOPIN	<i>Valse op. 64 n° 1</i>	P 863	0 G 442-1	Walter Rummel
19.03.31	DEBUSSY	<i>La plus que lente</i>	L 905	2 G 486-1	Lucien Wurmser
02.07.31	DEBUSSY	<i>La fille aux cheveux de lin</i>	-	0 G 985-1	Alfred Cortot
02.07.31	FAURE	<i>Berceuse</i>	DB 1653	2 G 982-1	Alfred Cortot
02.07.31	CHOPIN	<i>Prélude n° 8</i>	-	2 G 984-	Alfred Cortot
<b>08.07.31</b>	ROUSSEL	<i>Suite op. 14, Sicilienne</i>	L 909	2 G 288-2	<b>Lazare-Lévy</b>
12.02.35	PROKOFIEV	<i>Visions fugitives</i>	DB 5030	2 LA 310-11	Sergeï Prokofiev
12.02.35	PROKOFIEV	<i>Sonatine pastorale</i>	DB 5031	2 LA 312	Sergeï Prokofiev
25.02.35	PROKOFIEV	<i>Etude et paysage</i>	-	2 LA 335	Sergeï Prokofiev
26.02.35	PROKOFIEV	<i>Suggestion diabolique</i>	-	2 LA 338	Sergeï Prokofiev
26.02.35	PROKOFIEV	<i>3<sup>e</sup> Conte de la vieille grand-mère</i>	DB 5032	2 LA 313	Sergeï Prokofiev
04.03.35	PROKOFIEV	<i>Andante de l'op. 29</i>	DB 5033	2 LA 350-51	Sergeï Prokofiev
08.11.35	DUKAS	<i>Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau</i>	L 1009 et 1010	2 LA 704 à 707	Yvonne Lefébure
22.07.36	ALBENIZ	<i>Tango</i>	DA 4885	0 LA 1208	Ricardo Viñes

22.07.36	ALBENIZ	<i>Sérénade espagnole</i>	DA 4885	0 LA 1209	Ricardo Viñes
25.02.37	BRAHMS	<i>Valses op. 39 n° 1, 2, 5, 6</i>	DA 5061	2 LA 1559 à 1560	Nadia Boulanger Dinu Lipatti
21.04.37	FRANCK	<i>Prélude, choral et fugue</i>	L 1043 à 1045	2 LA 1761-5	Cécile Boutet de Monvel
21.04.37	CHOPIN	<i>Mazurka en fa mineur</i>	L 1045	2 LA 1766	Cécile Boutet de Monvel
<b>18.05.37</b>	CHABRIER	<i>Sous-bois ; Idylle</i>	DB 5049	2 LA 1813-1 2 LA 1814-1	<b>Lazare-Lévy</b>
19.05.37	RAVEL	<i>Gaspard de la nuit</i> <sup>1638</sup>	DB 5043 DA 4906 et 4907	0 LA 1818 à 1823	Jean Doyen
10.01.38	MOZART	<i>Sonate K. 332</i>	-	2 LA 2341 à 2350	Wanda Landowska (piano)
...	...	...	...	...	...

Que Lazare-Lévy ait consigné une page de Debussy lors de sa première session de travail au studio Albert relève donc, à l'évidence, d'une décision planifiée, d'un objectif d'entreprise, d'une politique d'ensemble à laquelle s'associent Lucien Wurmser, Marcel Ruff, Dominique Jeanes, Eliane Zurfluh et Magda Tagliaferro<sup>1639</sup>. Que Lazare-Lévy ait voulu graver en sus trois *Préludes* de son cru n'étonnera pas davantage, pour qui estime que ces enregistrements s'inscrivent dans la lignée de ceux que le compositeur-interprète, soucieux de la défense de ses propres œuvres, avait réalisés pour le Pleyela une ou deux années auparavant. Sans doute, mais que Lazare-Lévy choisît *précisément* de coupler *Masques* avec ses propres *Préludes* inscrit son geste dans une perspective différente, en particulier si l'on se focalise sur la trame de ces morceaux, sur leurs similarités d'écriture, leurs exigences techniques, leurs principes d'exécution communs. N'oublions pas, à ce stade, que les deux faces du 78 tours imposèrent une servitude nouvelle aux pianistes qui ne s'étaient jusque-là soumis qu'à celles du cylindre ou du rouleau : l'obligation d'apparenter le revers et l'avvers de l'objet, la nécessité de proposer une sélection, une association de pièces brèves qui, plus que cohérente, fût également logique et sensée sur le plan musical, esthétique – or Lazare-Lévy, répétons-le, s'illustra dans un répertoire original, trop peu en faveur à l'époque, Mozart y compris, pour que son choix pût avoir été laissé au hasard ou à l'inspiration du moment.

A y regarder de près, il apparaît en fait que les huit faces de disque que Lazare-Lévy publie entre 1929 et 1937 trahissent une volonté d'enclorre, *hic et nunc*, un type très spécifique

<sup>1638</sup> GAUSSIN (Frédéric), « L'Ariel français du clavier : Jean Doyen (1907-1987), pionnier, légataire », *Cahiers Maurice-Ravel* n° 21 (juillet 2020), Paris, Editions Séguiet, p. 31-51 ; ID., *Jean Doyen, The Complete 78 rpm*, Londres, APR 6030, 2 CD, 2019.

<sup>1639</sup> Cette politique culmine avec l'enregistrement à Londres, par Alfred Cortot, de la *Sonate* pour violon et piano (7 juin 1929, aux côtés de Jacques Thibaud) et de la première intégrale des *Préludes* (12, 13 mai 1931, complétés par une prise de *La Cathédrale engloutie* réalisée à Paris le 2 juin 1930).

de *pianisme* et de musicalité dans le support de musique enregistrée : nous y lisons les signes d'une intention personnelle de délivrer un message, *urbi et orbi*, et d'opérer par là un positionnement stratégique, non pas tant sur le marché du disque lui-même, au reste, que sur le marché pianistique général, lequel se conçoit réellement, pour le coup, comme un système concurrentiel où prévaut la dynamique des relations interindividuelles et dans l'univers duquel le talent, la personnalité, les affinités électives, l'art et la manière, le métier, les convictions « dogmatiques et interprétatives » participent d'un processus élaboré, jamais interrompu de différenciation sociale. Mais positionnement stratégique par rapport à qui, par rapport à quoi ?

En 1929, celui qui avait commencé par y être le suppléant de son maître Diémer (1904), puis l'intérimaire de son camarade Cortot (1920), entame sa sixième année d'enseignement au Conservatoire national de musique et de déclamation. Depuis le moment où il a été nommé professeur, Lazare-Lévy livre avec « l'autre » grande classe supérieure de piano, celle de Marguerite Long (plus encore qu'avec celles de Victor Staub, d'Isidore Philipp puis d'Yves Nat), une lutte âpre et objective, pour l'obtention du plus grand nombre de premiers prix, dont la liste est rendue publique chaque année par l'école et la presse à l'issue des concours<sup>1640</sup> ; un combat acharné où l'honneur, répétons-nous, les réputations individuelles et l'excellence des préceptes inculqués entrent en jeu. Comme nous le savons, et le résumerons sans trop de caricature, Marguerite Long et Lazare-Lévy incarnent deux conceptions antagonistes de la technique et de l'interprétation pianistiques : souplesse et usage du poids naturel des bras, pour lui, contre prééminence de l'articulation digitale, qu'affermirait la barre de Kalkbrenner<sup>1641</sup> ; exercices en forme musicale contre gammes en tierces, en dixièmes, à rythmes pointés ; rondeur et profondeur de son contre idéal de brillance et de perlé ; Liszt, Busoni, Blanchet, *versus* Marmontel, Fissot, Le Couppey ; pianos d'Erard contre pianos de Gaveau. On rappelle cette

---

<sup>1640</sup> Statistiques relatives à la classe de Lazare-Lévy : Total d'élèves inscrits (1920-1940) = 91. Nombre de premiers prix remis (1920-1940) = 40 [≈ **43, 95 %** des scolarisés ; moyenne annuelle : 2]. Pourcentage d'élèves inscrits ayant remporté un diplôme de premier et / ou de deuxième prix au cours des 29 sessions d'examens ayant jalonné le professorat de Lazare-Lévy (1920-1940 ; 1944-1953) = **77, 02 %**

Nombre de premiers prix remis dans la classe de Marguerite Long (1920-1940) = 56 (moyenne annuelle : 2, 8)

Nombre de premiers prix remis dans la classe de Victor Staub (1920-1940) = 25 (moyenne annuelle : 1, 25)

Nombre de premiers prix remis dans la classe de Marguerite Long (1920-1934) = 38 (moyenne annuelle : 2, 7)

Nombre de premiers prix remis dans la classe de Lazare-Lévy (1920-1934) = 29 (moyenne annuelle : 2, 07)

Nombre de premiers prix remis dans la classe d'Isidore Philipp (1920-1934) = 25 (moyenne annuelle : 1, 78)

Nous nous fondons en particulier sur : Archives nationales, Conservatoire national de musique et de déclamation, Enseignement : Tableaux annuels des classes, 1920-21 à 1939-1940, AJ<sup>37</sup> 189-191, AJ<sup>37</sup> 488-504. Conservatoire national / impérial / royal de musique et de déclamation, Conservatoire national de musique et d'art dramatique, « Distribution des prix », Paris, Imprimerie Nationale, 1844-...

<sup>1641</sup> LONG (Marguerite), « Le toucher du piano » (avec photographies des mains de l'artiste), *Musica*, n° 63 (décembre 1907), p. 181-183 ; ID. *Le piano*, Paris, Salabert, 1959 ; *La petite méthode de piano*, Paris, Salabert, 1963.

note sibylline que Lazare-Lévy adresse de son domicile, un lendemain d'épreuves, à quelque journaliste obscur dont le nom s'est perdu :

« 2 juillet, 4 rue Marbeau

Cher Monsieur,

Ce que je vous écris aujourd'hui est parfaitement inutile et restera sans effet. Lorsque les élèves de Madame Long sont en tête de liste à l'issue des concours de piano, le nom de leur professeur est toujours mentionné dans vos articles. Il n'en est jamais de même pour les élèves des autres classes. Un simple hasard, sans nul doute, mais très fréquent – dans toute la presse, d'ailleurs.

Croyez-moi, cher Monsieur, votre très dévoué

Lazare-Lévy<sup>1642</sup> »

Avivées par le fonctionnement institutionnel de l'école (hermétisme des classes, personnalisation disproportionnée de l'enseignement<sup>1643</sup>), les dissensions très accusées qui se manifestèrent entre Marguerite Long et Lazare-Lévy agirent pendant deux décennies comme un puissant facteur d'émulation au sein du Conservatoire. Il n'y a pas qu'hypothèse de chercheur à considérer que la rivalité idéologique les ayant opposés (dont les étudiants diplômés au cours des années soixante surent encore le poids et la force, hérités de leurs prédécesseurs) ait pu se porter de manière insidieuse, mais non pas moins vive, sur d'autres terrains que ceux que constituaient ordinairement les salles d'épreuves et les arènes de concerts. Lazare-Lévy et Marguerite Long poursuivirent leur duel jusque par disques interposés, or ce subtil choix des armes, cet élargissement du théâtre des opérations devaient s'inscrire durablement dans l'Histoire : les 78 tours en font foi.

Sur notre période de référence, la carrière au studio de Marguerite Long offre un parallèle saisissant avec celle de son confrère-concurrent. Bien que née en 1874, soit huit ans avant Lazare-Lévy, la pianiste française n'enregistra rien avant le 11 mai 1929, date où elle franchit pour la première fois, à cinquante-cinq ans, les portes de la *Columbia*. La majeure partie de son héritage phonographique a été constitué entre mai 1929 et 10 mai 1937<sup>1644</sup> : reflet fidèle

---

<sup>1642</sup> BnF-Mus, lettres autographes, L. a. 67 (début) Bob 21337, R 135964, « Lesueur-Liszt », sans date.

<sup>1643</sup> CAMPOS (Rémy), *Le Conservatoire de Paris et son histoire. Une institution en question*, Paris, L'œil d'or, 2016, p. 45-52.

<sup>1644</sup> MORIN (Philippe), *L'art de Marguerite Long*, Cointtrin (GE), Cascavelle, Vel 3067, 4 CD, 2003. Marguerite Long enregistre ses derniers disques le 13 février 1956 et le 15 mars 1957, à l'âge de 83 ans (Fauré). Pendant la guerre et sous l'Occupation, elle grave notamment le *Quatuor* pour piano et cordes en sol mineur de Fauré (10 mai 1940), la *Rhapsodie portugaise* d'Ernesto Halffter (dir. Charles Münch, 27 octobre 1941), un arrangement orchestral d'*Aimer, boire et chanter* de Johann Strauss (dirigé par Jacques Thibaud, inédit à ce jour) et le *Concerto*

de sa carrière sur la scène, l'ensemble est majoritairement dédié aux maîtres français dont elle fut la propagatrice<sup>1645</sup>. En voici la teneur :

Discographie de Marguerite Long ( <i>Columbia</i> , Paris, 1929-1937)				
Enr.	Compositeur, œuvre		Catalogue	Autres interprètes
11.05.29	CHOPIN	<i>Fantaisie</i> op. 49	D. 13112-3	-
14.05.29	CHOPIN	<i>Valse</i> op. 64 n° 3	LF 7	-
28.06.29 29.06.29	CHOPIN	<i>Concerto</i> en fa mineur	-	Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, dir. Philippe Gaubert
06.11.29	CHOPIN	<i>Mazurka</i> op. 59 n° 3	D. 15239	-
06.11.29	DEBUSSY	<i>La plus que lente</i>	LFX 24	-
12.11.29	CHOPIN	<i>Valse</i> op. 70 n° 3	LF 7	-
	DEBUSSY	<i>Jardins sous la pluie</i>	LFX 24	-
01.04.30	FAURE	<i>Ballade</i> op. 19	LFX 54-55	Sté des Concerts du Conservatoire, dir. Gaubert
10.07.30	DEBUSSY	<i>Deux Arabesques</i>	LF 55	-
14.04.32	RAVEL	<i>Concerto</i> en sol	LFX 257-259	Orchestre anonyme <sup>1646</sup> , dir. Maurice Ravel, assisté de Pedro de Freitas-Branco
06.03.33	FAURE CHOPIN	<i>Impromptu</i> n° 2 op. 31 <i>Barcarolle</i>	LF 126 LFX 325	-
12.06.33	FAURE	<i>Les Berceaux</i>	LF 125	Ninon Vallin
13.07.33	FAURE	<i>Impromptu</i> n° 5 op. 102	LF 126	-
24.05.34 25.05.34	D'INDY	<i>Symphonie sur un chant montagnard français</i>	LFX 352-54	Association artistique des Concerts-Colonne, dir. Paul Paray
05.04.35	MILHAUD	<i>Concerto</i> n° 1 op. 127	LFX 375-76	Orchestre National, dir. Darius Milhaud
10.05.35	MILHAUD	<i>Saudades do Brazil</i> op. 67 n° 12, « Paysandu » <i>L'Automne</i> op. 115 n° 2, « Alfama »	LFX 376	-
13.12.35	MOZART	<i>Concerto</i> n° 23 K. 488	LFX 408-10	Sté des Concerts du Conservatoire, dir. Gaubert
23.07.36	FAURE CHOPIN	<i>Nocturne</i> n° 6 op. 63 <i>Scherzo</i> n° 2 (a)	LFX 437 LFX 513	-
10.05.37	FAURE CHOPIN	<i>Nocturne</i> n° 4 op. 36 <i>Barcarolle</i> n° 6 op. 70 <i>Scherzo</i> n° 2 (b)	LFX 567 LFX 513	-

en mi bémol de Beethoven sous la baguette de Charles Münch (11 et 18 juin 1944). Au début des années cinquante, pour le microsillons, la pianiste réenregistre quelques-unes des œuvres concertantes qu'elles avaient confiées au 78 tours durant l'entre-deux-guerres (*Ballade* de Fauré, *Concerto* en sol de Ravel, *Concerto* en fa mineur de Chopin).

<sup>1645</sup> LONG (Marguerite), *Au piano avec Claude Debussy, Au piano avec Gabriel Fauré, Au piano avec Maurice Ravel* (ce dernier complété par Pierre Laumonier), Paris, Julliard, 1960, 1963, 1971.

<sup>1646</sup> Contrairement à ce que l'on affirme çà ou là, il ne s'agit pas de l'Orchestre des Concerts-Lamoureux, mais d'une formation assemblée pour l'occasion. Le rond central du disque précise : « Mme Marguerite Long et Orchestre symphonique sous la direction de M. Maurice Ravel ».

Envisagées d'un point de vue pianistique, les œuvres choisies par Marguerite Long fonctionnent incontestablement comme d'excellents faire-valoir de son jeu clair, net, avare de pédale, bien détaché, que le disque compact a perpétué : cascades aquatiques des *Jardins sous la pluie* :

**Net et vif**

DEBUSSY, *Estampes*, n° 3, Editions Durand (D. et. F. 6326, 1903)

... triolets primesautiers, « pris dans la main », des *Arabesques* savantes de Claude Debussy :

**Allegretto scherzando**

DEBUSSY, *2e Arabesque* (Editions Durand & Schoenewerk, D. S. 4395-4396, 1891)

... traits rapides des *Valses*, pluies de notes de la *Fantaisie*, sinueuses arabesques du *Scherzo* en si bémol mineur de Chopin, volutes d'arpèges du *Nocturne* en ré bémol de Fauré ; divisions ternaires, *allegro*, de l'*Impromptu-tarentelle*...

**Allegro** (♩ = 69)

FAURE, 2<sup>e</sup> *Impromptu* en fa mineur, op. 31 (J. Hamelle, J. 2119 H., 1883)

... ou fusées de gammes par ton :

**Allegro vivo** (♩ = 168)

FAURE, 5<sup>e</sup> *Impromptu* en fa # mineur, op. 102 (Heugel et Cie 24387, 1909)

Envisagées d'un point de vue stylistique, ces pages de musique française contribuent surtout à renforcer la légitimité dont Marguerite Long pouvait à bon droit s'enorgueillir en son temps. C'est d'ailleurs une constante, distillée par touches au cœur de ses livres, que cette volonté impérieuse, commune à la pianiste, à la muse et à l'enseignante, de revendiquer, de s'arroger comme une autorité de parole et de vue (pour ne pas dire : une exclusivité de savoir et science) sur ce répertoire qui lui reste attaché<sup>1647</sup> :

<sup>1647</sup> DUNOYER (Cecilia), *Marguerite Long, A Life in French Music, 1874-1966*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 19-41, 57-79, 92-104.

« La jeunesse d'aujourd'hui ne sait pas ce qu'a été *Pelléas* pour ceux qui l'accueillirent à sa naissance [...] ». « Il fallait avoir vingt ans pour aimer la fraîcheur de ces pensées inconnues, pour écouter, ravis, inquiets, ces harmonies étranges jamais entendues [...] ».

« Dès sa révélation, le hasard ou la Providence m'avaient faite debussyste [...] ». « J'essayais, pour jouer *sa* musique, d'apprendre *sa* manière, ce que les pianistes de tous les temps devront faire. C'est l'assimilation de [*sa*] technique personnelle qui a désagrégé, qui a fait tomber "le mur" me séparant jadis de sa musique. C'est après avoir *tant travaillé avec lui* – j'insiste à cause de cela – que j'ai compris combien sont indispensables, *etc.*<sup>1648</sup> ».

Pour sa part, Lazare-Lévy enregistre en parallèle un répertoire dont les visées stratégiques ne sont pas moins affirmées que celles de sa rivale et consœur, mais qui pour ces raisons mêmes s'annonce radicalement distinct. Le chantre du jeu polyphonique, des transferts de masses, d'énergie et de pression sur les touches, le maître des couleurs et du *legato cantabile* entendit lui aussi faire la *démonstration* de son art et de son métier, au nom d'un idéal esthétique et technique<sup>1649</sup> : non pas délimiter les frontières d'un univers musical d'où le reste eût été exclu

---

<sup>1648</sup> LONG (Marguerite), *Au piano avec Claude Debussy, op. cit.*, p. 10, 13, 36 et 40. Nous soulignons. La division d'*Au piano avec Gabriel Fauré* est exemplaire sur ce plan (« Table des Matières », p. 205) : I- Rencontre [« Antonin Marmontel me présente à Gabriel Fauré. J'entre de plein cœur dans sa musique »]. II- Témoignage [« ... Naissance de la tradition fauréenne »]. III- L'homme et son image [« ... Son inspiration au-dessus de tout. Ses dernières paroles »]. IV- L'œuvre pour le piano [« ... La *Ballade* est jugée obscure. Je me promets de la faire aimer dans le monde entier »]. [...] VI- Premier récital [« ... J'assiste à la naissance de *Pénélope* et de la 9<sup>e</sup> *Barcarolle* »]. [...] VIII- Le cercle enchanté [« ... Technique, esthétique et interprétation de l'œuvre. Conseils aux jeunes virtuoses. Des nuances, du style, du travail, de l'interprète, du métronome, de la mémoire, de la maîtrise, du trac »]. [...] XI- *In paradisum* [« ... Adieu à mes souvenirs fauréens... Mon ineffaçable fidélité à son œuvre »].

<sup>1649</sup> Renvoyons, par exemple, aux critiques contemporaines que Louis Vierne (1870-1937), alors titulaire des grandes orgues de Notre-Dame, fait paraître dans *Le Courrier musical*, 15 décembre 1927, p. 618 : « Un maître du clavier, un grand musicien, contrôlant et coordonnant avec une rare intelligence les riches apports d'un instinct aigu et subtil, tel est apparu Lazare-Lévy à l'auditoire qui remplissait la salle Erard. En outre de sa technique transcendante, la qualité maîtresse de cet interprète est la souplesse extrême avec laquelle il s'adapte, il s'identifie à l'auteur dont il traduit la pensée au piano. Qu'il s'agisse de la transcription du *Prélude et fugue* en ré majeur pour orgue de Bach, due à Busoni, de la *Sonate* op. 90 de Beethoven, de la *Sonate* en si bémol majeur de Schubert ou des œuvres de Chopin qui composaient son programme, M. Lazare-Lévy se renouvelle sans cesse pour le plus grand profit de la musique qu'il joue. Sa palette est d'une variété admirable et, chose infiniment rare, aucun effet forcé, disparate, exagéré, ne vient altérer la pureté et la noblesse de son style : il y a là un don inné qui s'est perfectionné avec l'âge et à qui la vie a donné une force péremptoire. Le public qui, souvent malgré lui, se laisse prendre par les manifestations ayant un caractère indiscutable d'authentique beauté, a acclamé le pianiste qui a dû jouer trois *bis*. Il en eût joué beaucoup d'autres s'il avait fait droit aux demandes de ses auditeurs : sa modestie, intervenant, l'en a empêché. Au fond, il préfère ne pas détruire, par un second programme improvisé, la proportion harmonieuse de celui qu'il a longuement médité et qu'il vient d'exposer aux amateurs d'art. J'applaudis de tout cœur à cette conception ».

*Le Courrier musical*, 15 mai 1930 [la page nous fait défaut] : « Les serviteurs désintéressés de la musique sont assez rares, par le temps qui court, pour qu'on les salue chaque fois qu'on en voit surgir. Tel est M. Lazare-Lévy. Nous avons pu, durant son récital, juger de la souplesse et de la variété d'une technique qui lui permet d'interpréter avec une rare perfection un programme composé de la *Fantaisie* de Liszt sur un thème chromatique de Bach, des admirables *Kreisleriana* de Schumann, de deux *Sonates* de Mozart, du sixième *Nocturne* de Fauré, de *Reflets dans l'eau* de Debussy et de la *Bourrée fantasque* de Chabrier. Le grand et magnifique Pleyel de concert offrait au virtuose une palette aux riches couleurs qu'il a exploitée avec un rare bonheur. Chez M. Lazare-Lévy, technique, coloration, virtuosité instrumentale, ne sont que des moyens d'expression d'une pensée respectueuse de celle des auteurs qu'il interprète. Sa personnalité ne se manifeste jamais au détriment des textes. Il sait, chose peu répandue, allier le scrupuleux souci de jouer ce qui est écrit avec une liberté de phraser, d'accentuation et de rythme qui confère la vie à la musique, et cela avec le goût le plus sûr, le tact le plus absolu, l'intelligence la plus compréhensive qui soit et aucun effet forcé, aucune concession destinée au quémandage des bravos. C'est un pianiste pour élites [*sic*]. Le public qui l'écoutait fut profondément sensible à cette manifestation d'art supérieur et salua M. Lazare-Lévy d'applaudissements chaleureux ».



par désintéret, mais désigner plutôt, en manière de réplique, par le disque, au moyen d'œuvres judicieusement choisies, la sphère élue de ses compétences, son domaine réservé. Vue du clavier, chacune des pièces que Lazare-Lévy confie au disque remplit effectivement une fonction, dévoile une part de l'artiste et de son savoir-faire : cette « grille d'intentionnalité » est flagrante, quand bien même devons-nous limiter notre exposé à la première d'entre elles.

*Masques*, en l'occurrence, situe d'emblée la joute à son niveau. En un laps de temps des mieux adaptés à la gravure sur 78 tours, loin de cette technique de « doigts qui courent », de ces traits ciselés chers à Madame Long, la partition exige une virtuosité transcendante : sûreté des attaques et des répétitions dans l'échappement, des réflexes et des déplacements au ras du clavier, vivacité rythmique, profondeur, variété du toucher, subtilité des gradations sonores et de l'étagement des plans, richesse de la palette de timbres, conduite des lignes mélodiques : « Plus je pénètre la pensée musicale du Maître, plus son expression me semble exiger une *victoire technique* [...]. Et si je risque une image, situant le niveau des doigts, je dirais qu'en la musique de Fauré ces doigts cueillent *Les roses d'Isphahan*, tandis que, chez Debussy, c'est la racine vibrante qui doit être atteinte », note la pianiste elle-même à ce sujet<sup>1650</sup>.

Saturée de couleurs et pourtant tissée d'ombres, de revirements incessants, *Masques* est une œuvre sauvage et mystérieuse, le lieu d'un meurtre symbolique, de visions hallucinées que son dénouement n'apaise pas. L'interprète, d'abord, est saisi par l'indétermination de la pulsation rythmique, qui hésite entre le 6 / 8 et le 3 / 4, par le halètement des notes piquées, syncopées, la dureté des quintes vides (doigts tendus), la polarisation modale des premières mesures autour d'une seule note pivot – *très vif et fantasque*, et *pianissimo* :



DEBUSSY, *Masques* (Durand, D. et F. 6443, 1904)

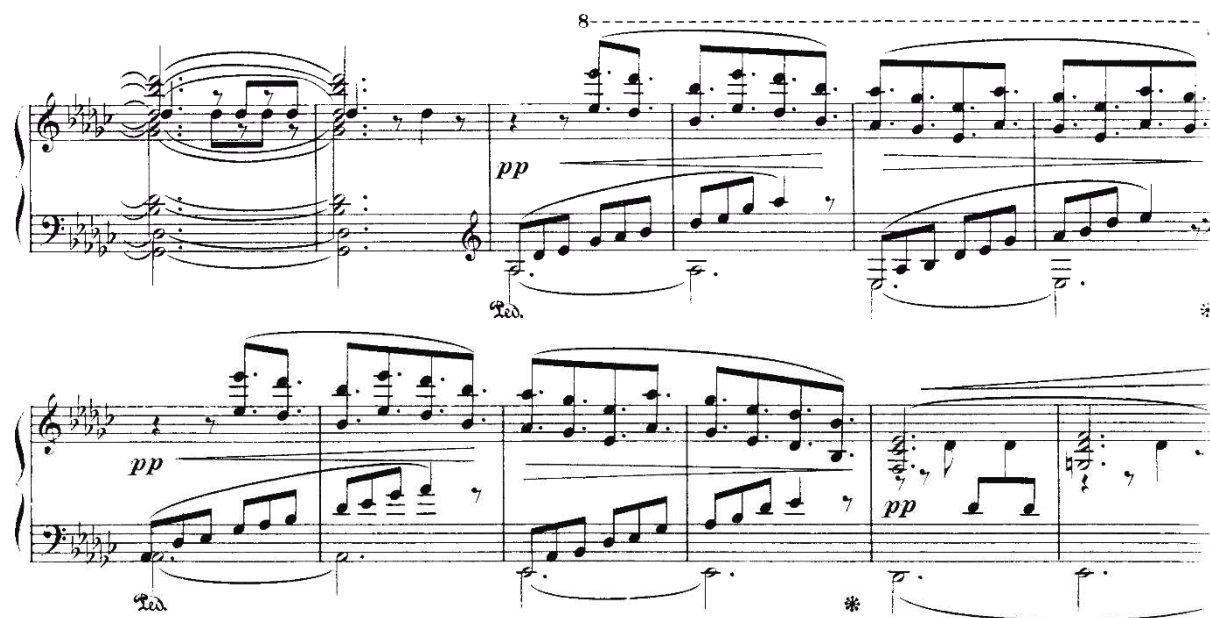
L'immobilité même de l'épisode central (*Cédez un peu*), « point étale autant que point d'angoisse » conserve une tension menaçante, lourde de violence, « car toutes les possibilités y

<sup>1650</sup> LONG (Marguerite), *Au piano avec Claude Debussy, op. cit.*, p. 40.

restent suspendues dans l'équilibre de l'indifférence<sup>1651</sup> ». Velours des cuivres et des cors, sensualité des harmonies suspendues comme le temps :



Octaves lumineuses – à dessiner de haut, du bras, par cercles, main ouverte – dont la distribution malaisée sur les touches noires entrave la réalisation d'indications contradictoires, mais scrupuleuses, de dynamique, de rythme et de phrasé (la pédale y aidant), tandis que la gauche remonte ses gammes sans lever les phalanges, rivée aux touches, basse *tenue* :



<sup>1651</sup> JANKELEVITCH (Vladimir), *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, La Baconnière, 1968.

La formidable montée en tension précédant la réexposition *ff* de l'accord pivot (renversé, accentué, enrichi d'harmonies intermédiaires) suppose autant de sang-froid que d'adresse : l'alternance à chaque main d'octaves et de notes isolées, le manque de prise latérale (qui n'offre souvent d'autre sécurité que celle que l'on tire de l'expérience ou de l'instinct), l'espace séparant les accords dévolus à chaque voix – tout augmente la difficulté des attaques, dont la préparation est réduite au minimum en raison de la rapidité de mouvement exigée :

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The first system begins with the instruction *più cresc.* and features a series of chords and melodic lines. The second system continues this development, with a forte *f* dynamic marking. The third system shows a series of chords with a crescendo line. The fourth system starts with a very forte *ff* dynamic and features a pivot chord being re-exposed in an inverted position.

Répondant au commentaire d'Alfred Cortot (« C'est la sonorité fluide, transparente, presque immobile des fonds harmoniques qui lui sont si familiers et desquels les images musicales semblent émerger peu à peu, voluptueuses ou confidentielles, pour s'y fondre à nouveau en s'évanouissant, c'est le détail d'un accent particulier, l'emploi de registres inaccoutumés qui, en altérant les timbres, fournit son coloris intense aux pièces descriptives de

Debussy »)<sup>1652</sup>, la *coda* des *Masques*, qui culmine en majeur, déployée sur la tessiture entière du piano, mobilise les ressources de l'oreille et du toucher :

... dans des profondeurs d'orgue, le résonnement *sourd et s'éloignant* en effet, mais vivant, vibrant, du gong, des timbales – et cette menace du rythme qui n'a pas disparu.

Chaque fois qu'il joue *Masques* au Japon, en 1953, Lazare-Lévy en dissipe la tension par le grotesque, la gaité des *Minstrels* ou la tendresse de l'*Idylle* de Chabrier. Au disque, en 1929, le professeur en complète le propos par la juxtaposition d'une de ses propres œuvres.

Écrit dans le ton relatif de do majeur, le premier des vingt *Préludes*<sup>1653</sup> de Lazare-Lévy, créé par l'auteur le 29 mai 1913, à la salle Erard<sup>1654</sup>, présente une écriture similaire à celle de

<sup>1652</sup> CORTOT (Alfred), *La musique française de piano*, op. cit., p. 10.

<sup>1653</sup> Max Eschig n'en publie les deux cahiers qu'en 1926.

<sup>1654</sup> Jeudi 29 mai 1913 (initialement programmé le samedi 10 mai), 21 h, salle Erard : 1) W. A. MOZART, *Adagio* en si mineur K. 540 ; *Sonate* en la majeur, K. 331 ; *Sonate* en do majeur K. 330. 2) F. SCHUBERT, « Fantaisie » (1<sup>er</sup> mvt, *Molto moderato e cantabile*) et « Menuetto, allegro moderato » (3<sup>e</sup> mvt) de la *Sonate* en sol majeur D. 894, op. 78 ; *Impromptu* en la bémol majeur, op. 142 n° 2 ; *Marche militaire* (transcription Tausig). 3) A. CASELLA, *Berceuse triste* op. 14 (1911) ; G. FAURE, *Barcarolle* n° 6 en mi bémol majeur, op. 70 ; LAZARE-LEVY, *Prélude* n° 1 en do majeur et *Sarabande*, première audition ; C. SAINT-SAËNS, *Prélude et fugue* en fa mineur, *Valse nonchalante* en ré bémol majeur, op. 110 (1899), « Gavotte » de la *Suite dans le style ancien*. 4) I. ALBENIZ, « Almería », « Triana » (d'*Iberia*, 2<sup>e</sup> cahier).

*Masques* : intervalles obsessionnels (tierces, quarts justes et quintes à vide, sixtes et octaves), jeu en alternance, croisements de mains continuels, partage de la ligne mélodique, rythmique implacable, déplacements périlleux, mouvement soutenu. Par sa facture, cette étude en forme musicale, dont la mélodie exige bien d'être chantée, cette page qui n'a rien d'un pastiche ni d'un hommage « à la manière de » n'est certes pas sans évoquer le *motto perpetuo* d'un autre prélude en do majeur, les *Tierces alternées* (1912), dont Claude de France emprunte l'argument technique aux clavecinistes français – à ceci près que Lazare-Lévy ne cherche pas la clarté de l'articulation digitale, le rebond net et franc des doubles-notes (horizon familier de maints ouvrages didactiques, fût-il transfiguré par le génie debussyste), mais une qualité, toute harmonique, de pression continue exercée vers le fond du clavier par des mains quasiment immobiles, qui anticipent et conservent l'empreinte des accords cependant que l'appareil sensori-moteur *entier*, de la pulpe des doigts aux épaules, se charge de régler la dynamique du jeu :

DEBUSSY, « Les Tierces alternées », *Préludes*, 2<sup>e</sup> Livre (Durand, D. et. F. 8697, 1912), ms. 11 sq. :

**Un peu plus animé**  
légèrement détaché sans sécheresse;  
*les notes marquées du signe – doucement timbrées.*

...

LAZARE-LEVY, *Prélude n° 1* (1913) :

**Assez vif**

Musical score for a piano piece, likely a prelude. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of eight systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system features a *dim.* marking. The third system includes *d* and *très doux d* markings. The fourth system has *d* and *g.* markings. The fifth system has *d* and *g.* markings. The sixth system has *g.*, *cresc.*, and *f* markings. The seventh system has *g.*, *dim.*, *pp*, and *g.* markings. The eighth system has *p* marking. The piece concludes with a final chord in G major.

...

En choisissant d'enregistrer *Masques* et son *1<sup>er</sup> Prélude*, qu'il compléta de ses préludes en sol et en fa pour combler la face du disque, Lazare-Lévy désira effectivement matérialiser

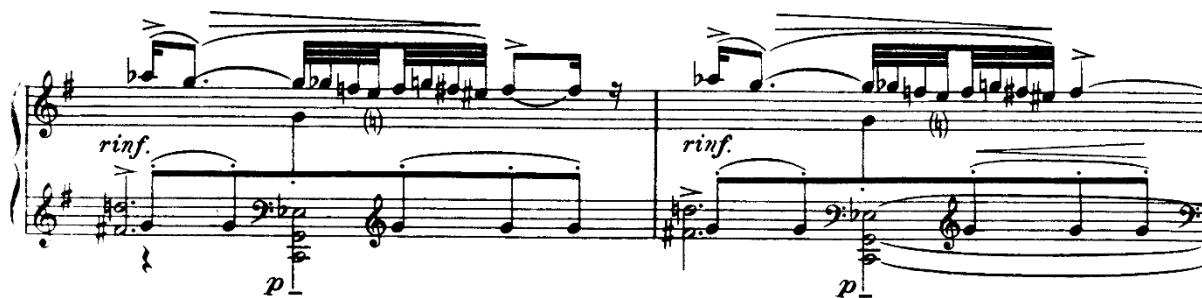
une part des préceptes qu'il enseignait au Conservatoire et dont il donnait l'exemple sur la scène. Sur le plan symbolique (son homologue n'ayant jamais été attirée par la composition), il s'imposait aussi comme un interprète-créateur : le duel était amorcé. Quelques semaines plus tard, Marguerite Long répliquait par la gravure de deux autres pièces de Debussy, *La plus que lente* et *Jardins sous la pluie*, puis par celle, à l'été 1930, des deux *Arabesques*, prises auxquelles le mozartien Lazare-Lévy, proche ami de Roussel et Dukas, devait répondre par une salve d'œuvres « identitaires » ayant valeur de profession de foi : destiné au tombeau de Debussy de la *Revue musicale* d'Henry Prunières, la *Plainte, au loin, du faune* admettait d'ailleurs un niveau supplémentaire de lecture.

On mesure, à les lire, l'abîme de jeu, de technique et de goût qui séparait ces deux personnalités :

DUKAS, *La plainte, au loin, du faune* (Durand, D. et. F. 9951, 1920) :

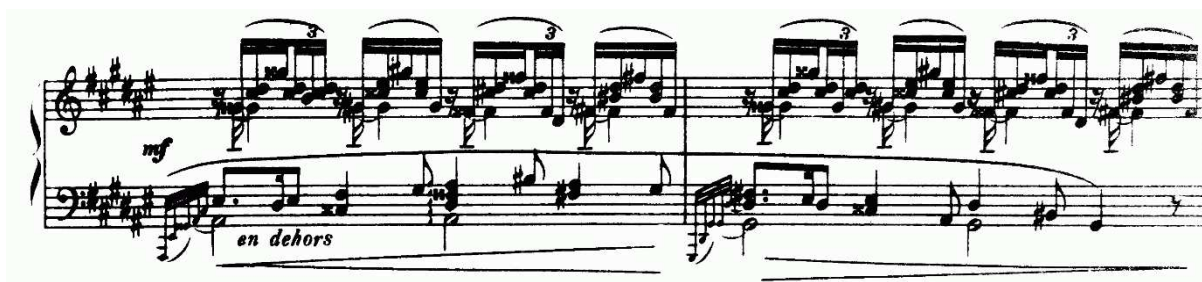
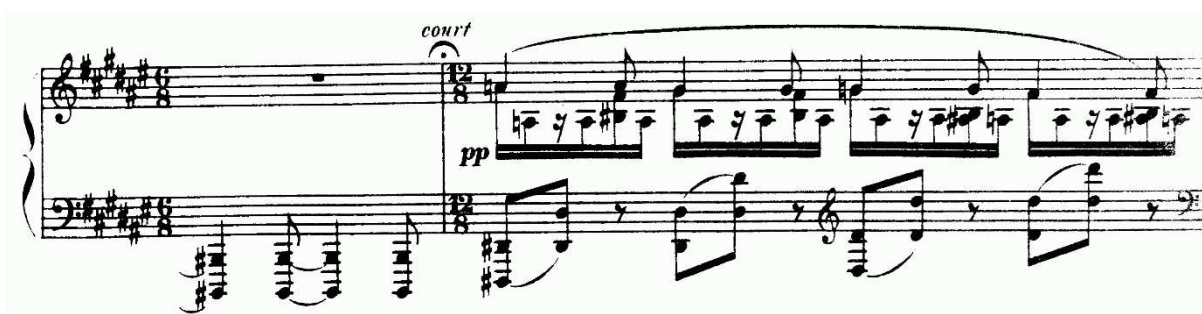
The image displays three systems of musical notation for the piece 'La plainte, au loin, du faune' by Dukas. The first system is marked 'Assez lent.' with a tempo of 82. It features a piano (*p*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic with 'espr.' (spirit) in the left hand. The second system includes 'rinf.' (rinflescence) markings and a piano (*p*) dynamic. The third system is marked 'Cédez au Mouvement' and includes a forte (*f*) dynamic in the left hand and a piano (*p*) dynamic with 'espr.' in the right hand. The score is written in G major and 2/4 time, with various articulations and phrasing marks throughout.





...

ROUSSEL, *Suite* op. 14, III. Sicilienne (Rouart, Lerolle et Cie, R. L. 9695-9698, 1910)<sup>1655</sup>, épisode central :



<sup>1655</sup> Dédicée à Blanche Selva, qui en donna la première audition à la Société nationale le 28 janvier 1911, la *Suite* est en quatre mouvements : « Prélude » (Arromanches, juillet 1909), « Bourrée » (août), « Sicilienne » (1<sup>er</sup> septembre), « Ronde » (avril 1910). Perpétuée par Salabert, une erreur de gravure a conduit à l'intervention de la *Sicilienne* et de la *Bourrée*, qui ne résiste pourtant pas à l'analyse organique de l'ouvrage.

En animant un peu

Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps and a 12/8 time signature. The music includes triplets and a long melodic line in the bass.

Un peu moins lent  
*très doux*

Musical score for the second system, starting with a piano (*pp*) dynamic marking. It features a treble and bass clef with a key signature of three sharps and a 12/8 time signature.

Musical score for the third system, including dynamic markings such as *cresc.*, *poco*, and *poco*.

Musical score for the fourth system, continuing the melodic and harmonic development.

Musical score for the fifth system, featuring dynamic markings *f*, *dimin.*, and *mp*.

Musical score for the sixth system, concluding the piece with a final melodic flourish.

A défaut de pouvoir la développer plus avant, nous refermerons cette incise phonographique en synthétisant la série croisée de disques pour piano seul que Marguerite Long et Lazare-Lévy enregistrent à Paris, entre mai 1929 et mai 1937, pour *Gramophone* et *Columbia*<sup>1656</sup> :

Date	Compositeur, œuvre	Catalogue	Interprète
11.05.29	CHOPIN, <i>Fantaisie</i> op. 49	D. 13112-113	Marguerite Long
14.05.29	CHOPIN, <i>Valse</i> op. 64 n° 3	LF 7	Marguerite Long
<b>17.10.29</b>	DEBUSSY, <i>Masques</i>	W 1059	<b>Lazare-Lévy</b>
<b>17.10.29</b>	LAZARE-LEVY, <i>Préludes</i> en do, sol, fa majeur	W 1059	<b>Lazare-Lévy</b>
06.11.29	CHOPIN, <i>Mazurka</i> op. 59 n° 3 DEBUSSY, <i>La plus que lente</i>	D. 15239 LFX 24	Marguerite Long
12.11.29	DEBUSSY, <i>Jardins sous la pluie</i> CHOPIN, <i>Valse</i> op. 70 n° 3	LFX 24 LF 7	Marguerite Long
10.07.30	DEBUSSY, <i>Deux Arabesques</i>	LF 55	Marguerite Long
<b>18.02.31</b>	DUKAS, <i>La Plainte, au loin, du faune...</i>	L 909	<b>Lazare-Lévy</b>
<b>18.02.31</b>	MOZART, <i>Fantaisie</i> K. 475	DB 4808	<b>Lazare-Lévy</b>
<b>08.07.31</b>	ROUSSEL, <i>Suite</i> op. 14, Sicilienne	L 909	<b>Lazare-Lévy</b>
06.03.33	FAURE, <i>Impromptu</i> n° 2 op. 31 CHOPIN, <i>Barcarolle</i>	LF 126 LFX 325	Marguerite Long
13.07.33	FAURE, <i>Impromptu</i> n° 5 op. 102	LF 126	Marguerite Long
...	...	...	...
23.07.36	FAURE, <i>Nocturne</i> n° 6 CHOPIN, <i>Scherzo</i> n° 2	LFX 437 LFX 513	Marguerite Long
10.05.37	FAURE, <i>Nocturne</i> n° 4, <i>Barcarolle</i> n° 6 CHOPIN, <i>Scherzo</i> n° 2	LFX 567 LFX 513	Marguerite Long
<b>18.05.37</b>	CHABRIER, <i>Sous-bois, Idylle</i>	DB 5049	<b>Lazare-Lévy</b>

Concomitance des dates, antagonismes des styles, des esthétiques et des répertoires : tout indique qu'en projetant un ensemble de valeurs et d'idéaux musico-pianistiques suivant une logique de riposte ciblée, chacun des deux concertistes et professeurs au Conservatoire aura systématiquement « répondu » à son adversaire par souci de ne pas lui céder le terrain discographique, par souci de ne pas le laisser s'arroger le privilège de la publicité sonore, par volonté de maintenir le relatif équilibre des forces au sein d'un système de concurrence raffiné. Nous pénétrons bien là les arcanes d'un combat.

<sup>1656</sup> Il est intéressant de constater qu'en studio, Marguerite Long recherche la complémentarité – gage, sans doute, d'une spontanéité accrue : exception faite des *Arabesques*, elle enregistre toujours en couplant les œuvres deux à deux par compositeur (Debussy / Chopin en 1929, par exemple, ou Chopin / Fauré en 1933), alors même que la *Columbia* brise cette perspective d'interprète en finissant par ranger ses matrices au sein d'albums monothématiques : les numéros de catalogue (LF 7, LF 24 ou LF 126) témoignent de cette bêtise commerciale.

Les musiciens éprouvant rarement le besoin de justifier la composition de leurs programmes, Lazare-Lévy ne laisse aucun témoignage relatif à *Masques*, qu'on saisit à présent dans l'épaisseur et la multiplicité de ses dimensions. Il reste que le pianiste et pédagogue français, qui entendit Debussy créer lui-même la majeure partie des *Préludes*, en admira l'inégalable « magie sonore<sup>1657</sup> », le « mordant », le « côté tigre », choisit expressément en 1953, pour les besoins d'une mission d'Etat, de rejouer au Japon cette page dont il s'était inspiré, qui lui avait été un vecteur de communication personnelle, qu'il avait enregistrée en première mondiale et ne devait jamais plus toucher par la suite : notre relevé de ses activités en atteste. Pour ces raisons, nous dirons que *Masques* fut l'arme de propagande massive des tournées diplomatiques que Lazare-Lévy entreprit en Extrême-Orient.

Au volet concertant, principal, mais éphémère – désormais perdu – de ses missions, l'ambassadeur culturel du Quai d'Orsay, professeur au Conservatoire national de musique, ajouta cependant une dimension strictement pédagogique, peut-être plus subtile, essentielle, dont la matière, contre toute probabilité, s'est transmise sous la forme de *Cours* commercialisés. Cet héritage spirituel fera l'objet de notre troisième partie.

---

<sup>1657</sup> LONG (Marguerite), *Au piano avec Claude Debussy, op. cit.* : « Pianiste incomparable ! Comment oublier la souplesse, la caresse, la profondeur de son toucher ? En même temps qu'il glissait avec une douceur, si pénétrante, sur son clavier, Debussy le serrait et en obtenait des accents d'une extraordinaire puissance expressive. Là résidait [le secret de] sa technique spéciale : cette douceur dans la *pression continue* et les couleurs qu'il en obtenait. Il avait une sonorité pleine et intense, sans aucune dureté dans l'attaque ».



Troisième partie :

*Les Cours d'exécution musicale* et le legs  
pédagogique des tournées de Lazare-Lévy



Publiés en septembre 1956, à l'initiative de Koichi Nomura<sup>1658</sup>, par les éditions artistiques *Ongakunotomo*, les *Cours d'exécution musicale*<sup>1659</sup> nous sont un témoignage essentiel du passage de Lazare-Lévy au Japon, dans la mesure où ils offrent une transcription écrite, en caractères *kanji* et *katakana*, de l'ensemble des leçons que le pianiste et professeur dispensa en marge de son agenda de concerts au *Sogakudo* de l'université des Arts, à la salle Yamaha de Tokyo ainsi qu'à l'*Asahi Kaikan* d'Osaka.

Nous avons décrit le contexte dans lequel l'ambassadeur de la République, entre concerts, interviews et visites, avait été amené à organiser ces cycles de « cours de maître » qu'il convient de regarder comme l'expression la plus aboutie de l'échange diplomatique et culturel que sa mission avait pour but d'instaurer entre les deux nations, alors à l'aube de leurs relations bilatérales. Il importe à présent de se focaliser sur ces cours et d'examiner cette publication née d'une rencontre historique inédite, du « télescope intellectuel de l'Est et de l'Ouest<sup>1660</sup> », qu'aucun conservatoire, qu'aucune bibliothèque ne conserve en dehors de l'archipel nippon.

## I. Présentation du document

En automne 1950, puis en automne 1953, durant sept séances publiques comparables aux « Cours d'interprétation et de technique » qu'il avait prodigués à l'Ecole normale de musique en 1936<sup>1661</sup>, Lazare-Lévy auditionna et conseilla individuellement une quarantaine

---

<sup>1658</sup> Natif de Tokyo, disciple de l'écrivain Toyotaka Kamiya, Nomura (1895-1988) était diplômé en littérature de l'université de Keio. Entre 1921 et 1923, il étudia l'histoire de la musique et la musicologie à la *Royal Academy* de Londres. Critique musical au *Tokyo Nichi Nichi Shimbun* (1926-1943), il fut nommé chef de rubrique au journal *Mainichi* en 1944, puis chargé de cours à l'université des Sciences de Tokyo en 1952. Auteur prolifique, pionnier des études chopiniennes au Japon, il a traduit la biographie que Kazimierz Wierzyński (1894-1969) fit paraître à l'occasion du centenaire de la naissance du compositeur polonais (Tokyo, Sōgensha, 1954).

<sup>1659</sup> LAZARE-LEVY, *Cours d'exécution musicale* [ピアノ公開講座, *Piano kokai kōza*], édités par Kazuko YASUKAWA et Tomojiro IKENOUCHI, Tokyo, Ongakunotomosha, 1956.

<sup>1660</sup> PELLETIER (Philippe), *L'Extrême-Orient : l'invention d'une histoire et d'une géographie*, Paris, Gallimard, 2011.

<sup>1661</sup> *Le Monde musical*, 30 avril 1936, p. 135 : en remplacement du cycle que Cortot se chargeait habituellement d'animer, les « Cours d'interprétation et de technique de l'Ecole normale » de la saison 1935-1936 furent assurés, du 22 mai au 30 juin, par Emile-Robert Blanchet (problèmes généraux), Wanda Landowska (œuvres de Bach), Nadia Boulanger (Mozart), Arthur Rubinstein (Chopin), Roger-Ducasse (Fauré), Alfredo Casella (Scarlatti), Magda Tagliaferro (Debussy, Ravel), Ricardo Viñes (Albéniz, Granados, Falla, Turina) et Yvonne Lefébure (Dukas). Le 10 juin, Lazare-Lévy consacra sa séance à Brahms : *Variations sur un thème de Haendel* (op. 24) et *sur un thème de Paganini* (op. 35), *Rhapsodies* op. 79, *Intermezzi* op. 117, *Caprici* et *Intermezzi* op. 76, *Sonate en fa mineur* op. 5. *Le Monde musical* en rendit compte dans son édition du 30 septembre, p. 235-236.



d'apprentis recrutés à dessein parmi l'élite de la jeune école japonaise<sup>1662</sup> – des demoiselles, en majorité – pour lui présenter quelques-unes des grandes pages de la littérature de clavier :

- Bach** : *Fantaisie chromatique et fugue*, BWV 903. *Suites françaises* n° 5 en sol majeur, BWV 816, et n° 6 en mi majeur, BWV 817. *Prélude et fugue* n° 3 en do dièse majeur, BWV 848, du *Clavier bien tempéré* (1<sup>er</sup> livre) [ = 4]
- Beethoven** : *Concerto* pour piano et orchestre n° 4 en sol majeur, op. 58. *Variations Eroïca* en mi bémol majeur, op. 35. *Sonates* n° 23 en fa mineur, op. 57 (« Appassionata ») ; n° 26 en mi bémol majeur, op. 81a (« Les Adieux ») ; n° 30 en mi majeur, op. 109 et n° 31, en la bémol majeur, op. 110 [ = 6]
- Brahms** : *Variations sur un thème de Haendel*, op. 24 [ = 1]
- Chopin** : *Sonate* n° 2, en si bémol mineur, op. 35. *Fantaisie* en fa mineur, op. 49. *Ballades* n° 3, en la bémol majeur, op. 47 et n° 4, en fa mineur, op. 52. *Scherzi* n° 2, en si bémol mineur, op. 31 et n° 3, en do dièse mineur, op. 39. *Polonaise* en la bémol majeur, p. 53 [ = 7]
- Debussy** : *Estampes* (« Pagodes », « La Soirée dans Grenade », « Jardins sous la pluie »). *Pour le piano* (« I. Prélude », « II. Sarabande », « III. Toccata ») [ = 2]
- Franck** : *Variations symphoniques* pour piano et orchestre [ = 1]
- Liszt** : *Etudes d'après Paganini* n° 1, 2, 3, 6. *Tarentelle*. *Sonate* en si mineur [ = 6]
- Mendelssohn** : *Variations sérieuses*, op. 54 [ = 1]
- Mozart** : *Sonate* en ré majeur, K. 576 [ = 1]
- Saint-Saëns** : *Etude en forme de valse* [ = 1]
- Scarlatti** : *Sonates* en la majeur, ré majeur, do majeur [ = 3]
- Schubert** : *Impromptu* en si bémol majeur, op. 142 n° 3, D. 935 [ = 1]
- Schumann** : *Papillons*, op. 2. *Carnaval*, op. 9. *Fantasiestücke*, op. 12. *Kreisleriana*, op. 16. *Fantaisie* en do majeur, op. 17 [ = 5]
- = 39

On suppose qu'un répétiteur se chargea de réduire les parties d'orchestre du *Concerto* en sol et des *Variations symphoniques*.

---

<sup>1662</sup> Chacun étant désigné non pas comme un *kohai* (littéralement, un « disciple jeune dans l'apprentissage de son art »), mais comme un « disciple avancé », ou *senpai*, l'adjectif se rapportant dans la langue et la pensée japonaises à la marche d'un développement spirituel, au « chemin graduellement parcouru par l'individu sur la voie du Savoir et de la Connaissance » indépendamment de toute considération d'ordre physiologique.

En 1950, les *Cours* de Lazare-Lévy furent planifiés comme suit :

Session du :	Nombre d'élèves :	Composition :
23 octobre	6	5 ♀ / 1 ♂
24 octobre	6	4 / 2
25 octobre	6	3 / 3
	= 18	12 / 6

Mieux réparties dans le temps, les leçons de 1953 n'eurent pas lieu à l'université des Arts de Tokyo, mais dans l'auditorium que la manufacture des pianos Yamaha venait d'édifier dans le quartier de Ginza. Une séance supplémentaire fut également arrangée le 19 octobre à Osaka, dans la salle où Solomon s'était produit quelques semaines plus tôt :

Session du :	Nombre d'élèves :	Composition :
9 octobre	5	5 ♀
12 octobre	4	3 ♀ / 1 ♂
19 octobre	7	7 ♀
15 décembre	5	3 / 2
	= 21	18 / 3

Si le déroulement des cours obéit chaque fois au même schéma d'écoute et d'échanges, leur programme montre d'abord que les aspirants sélectionnés n'exécutèrent qu'une seule œuvre devant leur hôte étranger, qu'elle fût longue et virtuose comme la *Sonate* en si mineur ou brillante et brève comme l'*Etude en forme de valse*. Les *Esercizi* de Scarlatti et les *Etudes* d'après Paganini furent toutefois lancées par salves pour d'évidentes raisons musicales<sup>1663</sup>.

Des 39 pianistes qui participèrent à ses classes, trois se firent entendre à deux reprises par le *kyoshō*, c'est-à-dire le « Grand maître », Lazare-Lévy n'ayant pas été désigné d'une autre manière dans cet environnement académique formel. En 1950, Toyoaki Matsuura enchaîna ainsi une *Sonate* de Beethoven à une *Ballade* de Chopin. En 1953, Atsuko Yanagihara participa et aux séances de Tokyo et à celles d'Osaka, quand Futaba Inoue s'impose comme l'unique musicien dont le *sensei*<sup>1664</sup> aura éventuellement pu mesurer les progrès, puisque celui-ci l'écouta tant en 1950 qu'en 1953, dans des œuvres de Schumann et de Franck. Le traitement

<sup>1663</sup> Hiroko Kashu, Tokyo, *Sugakudo*, 23 octobre 1950 ; Tokuko Kitago, Tokyo, salle Yamaha, 9 octobre 1953.

<sup>1664</sup> *Sensei* désigne explicitement « celui qui était là avant soi, qui est détenteur et garant du savoir, de l'expérience, d'une technique ou d'un savoir-faire ». Marque de déférence, le titre est employé pour désigner toute personne de « connaissance supérieure » dont est reçu un bienfait ou une information (un médecin ou un professeur). *Sensei* se hisse au niveau du formel *sama*, s'oppose à la politesse commode et neutre que l'on associe au terme courant de *san*, se distingue enfin des suffixes *kun* (employé uniquement à l'endroit de personnes de sexe masculin moins âgées que soi) et *chan* (qu'une coloration affective prononcée réserve à l'adresse des enfants et des amis intimes). La relation hiérarchique liant *sensei*, *senpai* et *kohai* (dans un *dojo*, notamment) procède donc de l'antériorité plutôt que de la seule verticalité. SHIMAMORI (Reiko), *Grammaire japonaise systématique*, Paris, Editions Maisonneuve, 2001.

réservé à ces cas particuliers se comprend mal en l'absence d'éléments extérieurs. Les profils de Toyoaki Matsuura (que nous avons déjà rencontré, dont nous reparlerons dans la section B) et de Futaba Inoue (né le 30 août 1930, futur accompagnateur de Jean-Pierre Rampal) incitent cependant à penser que le niveau technique de ces jeunes gens était plus élevé que celui de leurs congénères, leur désir de carrière plus affirmé, leur destin mieux tracé.

Quoiqu'il en soit, Lazare-Lévy signala bien à chacun d'entre eux, après audition intégrale de leurs interprétations respectives, ce qui lui semblait ou non convenir au point de vue double de l'art et du métier dans leur jeu : ce sont ces préceptes, ces conseils oraux, fruits d'une longue expérience de la scène et de la pédagogie, ce sont ces exemples délivrés du clavier qui constituent la matière des *Cours d'exécution musicale*. Amalgamés au sein d'un ouvrage divisé en deux parties (une par tournée), les *Piano kokai koza* forment un recueil épais de 184 pages et haut de 26 centimètres. Les 516 illustrations dont Seki Yonemura l'a orné ont été soit réalisées à cet effet, soit tirées des partitions, impossibles à identifier en dehors d'un volume Schirmer, qui étaient alors commercialisées sur le territoire japonais. En voici le sommaire :

ii : **Préface**, par Koichi Nomura (31 juillet 1956)

*iv-viii* : **Notes sur la fièvre interprétative**, par Lazare-Lévy

Conférence prononcée le 23 octobre 1950 dans la salle de concerts de l'université des Arts de Tokyo

x : page de titre

p. 1-69 : **I, 1950**

p. 2 : programme (noms des élèves, morceaux exécutés, dates et lieu)

p. 3-18 : contenu de la séance du 23 octobre

p. 19-44 : contenu de la séance du 24 octobre

p. 45-72 : contenu de la séance du 25 octobre

p. 73-185 : **II, 1953**

p. 74 : programme (noms des élèves, morceaux exécutés, dates et lieux)

p. 75-100 : contenu de la séance du 9 octobre

p. 101-129 : contenu de la séance du 12 octobre

p. 130-168 : contenu de la séance du 19 octobre

p. 169-185 : contenu de la séance du 15 décembre

p. 187 : **Postface**, par Tomojiro Ikenouchi et Kazuko Yasukawa (26 juillet 1956)

## A) Etablissement et destin du texte original

Le livre lui-même permet d'élucider ces questions : qui consigna, dans quelles circonstances et suivant quels procédés, les explications que Lazare-Lévy formula aux candidats venus le solliciter ?

« Le Maître Lazare-Lévy s'est rendu au Japon à deux reprises, en 1950 et en 1953. Il y a donné des concerts, mais également dispensé des cours d'exécution musicale ouverts au public auxquels j'eus l'honneur d'assister en tant qu'auditeur », explique Koichi Nomura, qui ajoute aussitôt : « Les notes que j'ai prises pendant ces cours forment la base de cet ouvrage<sup>1665</sup> ». La manière dont celles-ci furent saisies au vol, mises en forme, compilées, révisées, puis divulguées une première fois est dévoilée plus bas :

« [...] Pendant les cours, les propos du Maître ont été traduits simultanément par Kazuko Yasukawa. Le contenu des sessions de 1950 a été initialement publié en janvier 1951 dans *Ongakugeijutsu* [*La Revue de l'art et de la musique*], avec une préface de M. Koichi Nomura. La présente publication nous a donné l'occasion de retoucher cet article, qu'entachaient de menus défauts<sup>1666</sup> : Tomojiro Ikenouchi a légèrement remanié le texte original et l'a aussi corrigé quelque peu, sans attenter à la cohésion de l'ensemble. De son côté, Kazuko Yasukawa a retravaillé les partitions qui l'illustrent et l'accompagnent. Le contenu des cours dispensés au Japon en 1953 par le Maître Lazare-Lévy demeurerait toutefois inédit.

C'est donc un plaisir que d'avoir pu rassembler, mettre à jour et, le cas échéant, révéler ces précieuses traces de l'enseignement du Grand maître qu'est Lazare-Lévy. Nous remercions M. Koichi Nomura de nous avoir soufflé l'idée de cette édition [révisée]<sup>1667</sup>... »

Les *Cours d'exécution musicale* de Lazare-Lévy résultent ainsi du travail et de la volonté combinés de trois individus : des efforts de Koichi Nomura, instigateur et acteur principal du projet, qui enseignait l'histoire de la musique à l'université Gakushiin depuis 1953 ; des traductions et du concours de deux anciens élèves, la concertiste - enseignante Kazuko Yasukawa et Tomojiro Ikenouchi, qui présidait alors la Société franco-japonaise de musique de Tokyo. Imprimés le 25 août 1956, les *Cours* furent proposés à la vente au prix de 650 ¥ dès le 1<sup>er</sup> septembre<sup>1668</sup>. On ignore ce qu'il en advint par la suite. Leur tirage fut assurément loin d'être négligeable, compte-tenu de la réputation de sérieux qui s'attachait aux

---

<sup>1665</sup> LAZARE-LEVY, *Cours d'exécution musicale*, op. cit., p. ii, « 31 juillet 1956 ».

<sup>1666</sup> Littéralement : « qui n'était pas impeccable, pas tout à fait soigné (dans le sens de la netteté) ».

<sup>1667</sup> LAZARE-LEVY, *Cours d'exécution musicale*, op. cit., p. 187, « 26 juillet 1956 ».

<sup>1668</sup> LAZARE-LEVY, *Cours d'exécution musicale*, op. cit., mentions légales, p. 189.

éditions *Ongakunotomosh*<sup>1669</sup>. Connurent-ils un succès d'estime pour autant ? La base de l'OCLC (*WorldCat*) indique, en tous les cas, que leur diffusion se limita aux institutions pédagogiques et musicales du pays. Par testament, Kazuko Yasukawa fit don de son exemplaire personnel à l'université Waseda (1996)<sup>1670</sup>. Quinze ans plus tard, considérant sa haute valeur éducative et patrimoniale, la Bibliothèque de la Diète japonaise devait numériser l'ouvrage et en autoriser la consultation gratuite à l'intérieur du territoire national<sup>1671</sup>, cependant même qu'à cette date, l'entreprise de droit privé *Ongakunotomo*, qui ne l'a jamais republié, en possédait et en administrait toujours les droits de propriété intellectuelle (2011). Conformément aux dispositions de la *Loi sur le droit d'auteur n° 48* du 6 mai 1970, le livre est tombé dans le domaine public en 2014, un demi-siècle après la disparition de Lazare-Lévy<sup>1672</sup>. Il est remarquable que ses *Cours*, suscités par deux missions officielles, aient donc été enregistrés *in vivo*, au sens notarial du terme, c'est-à-dire sauvés pour la postérité, puis qu'ils se soient sédimentés ainsi, agglomérés à la mémoire et à l'héritage culturel nippons sans plus jamais franchir les frontières de l'Empire. A ce titre, ils forment une source exceptionnelle.

## B) Propos et limites d'exploitation des *Cours d'exécution musicale*

Qu'ils soient de simples amateurs ou des professionnels chevronnés, les musiciens savent le prix qu'il faut attribuer aux exposés techniques, aux conseils d'interprétation d'un virtuose ou d'un pédagogue de renom, en raison des horizons gestuels et spirituels qu'ils dévoilent aux praticiens de moindre stature : nous approuvons Neuhaus sur ce point<sup>1673</sup>.

---

<sup>1669</sup> Créées en décembre 1941, encore actives aujourd'hui, elles résultaient de la fusion de deux maisons concurrentes.

<sup>1670</sup> Waseda University Library, A-central / B2F Kenkyu, n° 11 04297.

<sup>1671</sup> En ligne ([www.ndl.go.jp](http://www.ndl.go.jp)), sous la cote 763.2-cL66p-I. L'accès au document est interdit depuis un poste individuel situé en dehors du Japon, mais peut être garanti par la voie d'une institution partenaire.

<sup>1672</sup> Depuis le 25 mai 2018, la durée de protection des droits d'auteur au Japon a été portée à 70 ans après la mort de leur titulaire.

<sup>1673</sup> NEUHAUS (Heinrich), *L'art du piano*, traduction française d'Olga Pavlov et Paul Kalinine, Tours, Van de Velde, 1971, p. 211, 228 : « Horowitz, Gieseking, Rubinstein, Guilels, Richter, Gulda, Petri, Arrau, Michelangeli... Nombre de solistes immenses auraient pu décrire leur labeur et leurs conceptions mieux que je ne le fais dans ce livre. Je crains d'y avoir mal exposé les préceptes que j'ai dégagés en matière d'interprétation, de technique, d'utilisation des pédales, de sonorité. Au reste, mon parcours personnel ne saurait véritablement servir de modèle aux moins accomplis. J'ai été emporté par le tourbillon de la pédagogie immédiatement après avoir quitté la *Meisterschule* de Leopold Godowsky, peu de temps avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale. J'ai enseigné ensuite à Elisavetgrad, à Tiflis, à Kiev, à Moscou (ce depuis 1922), en poursuivant un chemin ardu qui ne m'a certes point fait renoncer aux fonctions de l'exécutant, que je demeure aujourd'hui encore en dépit de mes cheveux blancs. Il me vient cependant cette idée qu'il serait passionnant de connaître avec force détails la manière dont se préparent des pianistes plus renommés. Nous publions bien des recueils intitulés *Les écrivains par eux-mêmes* : pourquoi ne pas initier une série dédiée

Idéalement, de telles leçons devraient être consignées sur vidéogrammes, à l’instar de ces *masterclasses* données aux étudiants des universités de Californie par Pablo Casals et Jascha Heifetz, dont les images en noir et blanc scellent l’excellence et l’originalité des démonstrations dans la plénitude de leurs dimensions visuelles, sonores et verbales<sup>1674</sup>. En l’absence d’une technologie aussi aboutie que la cinématographie, les secrets des interprètes (parfois même, les intentions et la pensée des compositeurs) ont emprunté d’autres canaux pour parvenir plus ou moins déformés jusqu’à nous : nous pointons les espèces habituelles de la propagation du savoir de maître à disciple (perpétuation par cascade de répercussions en chaire ou *via* le truchement de relations écrites, de lettres, de souvenirs, ... , des principes acquis auprès d’eux pendant les leçons ; héritage suivi du relais au-dehors de méthodes, de partitions annotées<sup>1675</sup>) ; nous songeons encore aux mimétismes transgénérationnels, à ces caractéristiques remarquables, partagées par une poignée d’individus – cette façon de phraser, de dissocier une basse de la ligne mélodique, de traiter l’agogique, d’appliquer une nuance ou d’adopter un mouvement particuliers, d’enchaîner un accord à un autre, de pratiquer un arrangement... – dont la concentration sur une branche localisée de l’arbre généalogique, puis sa diffraction en lignes directes fondent une « tradition » interprétative singulière, perceptible sur la scène ou par la médiation des phonogrammes. A cela, s’ajoutent les jugements produits par les contemporains, les comptes-rendus critiques, les documents iconographiques et les programmes de concerts, etc. La patiente recension des pièces de ce type permet néanmoins d’établir qu’en définitive, les professeurs, les virtuoses et les compositeurs ont peu souvent pris la plume pour dire leur art et nous le commenter, ce qui rehausse d’autant l’éclat de leurs témoignages. Nous en citerons deux, afin d’illustrer les rapports pouvant s’instaurer entre un exécutant et ses pairs, ou entre un interprète et un compositeur par le biais d’un disciple devenu maître à son tour.

---

aux *pianistes* par eux-mêmes ? Professionnels et amateurs, je le crois, s’intéresseraient vivement à une telle entreprise, qui élèverait leur esprit et leur âme et les admettrait plus avant au cœur de royaumes enchantés. Hélas !, les virtuoses révérents n’évoquent presque jamais le travail auquel ils s’astreignent avant que d’entrer en scène, par manque de temps dû à leur activité débordante, mais aussi par conviction que la musique se passe de commentaires et qu’un public doué d’un minimum d’oreille et de bon sens artistique saura procéder de lui-même aux déductions qui s’imposent, en les regardant et en les écoutant ». Cousin de Karol Szymanowski, neveu de Felix Blumenfeld, disciple d’Heinrich Barth et de Leopold Godowsky, Neuhaus (1888-1964) forma Emile Guilels, Sviatoslav Richter, Yakov Zak, Evgeni Malinine, Vladimir Krainev et Radu Lupu au Conservatoire de Moscou.

<sup>1674</sup> *Pablo Casals’Masterclasses at Berkeley* (15 épisodes filmés par Alexander Hammid), Ann Arbor, Shar Products, 1961 ; *The Jascha Heifetz Masterclasses Series at Los Angeles University of Southern California* (8 épisodes filmés par Alexander Hammid), produits par Nathan Kroll, Ann Arbor, Shar Products, 1962.

<sup>1675</sup> Il est possible que la formule des *Leçons écrites* (c’est-à-dire des éditions commentées d’un point de vue stylistique et technique) ait été inventée par Thérèse Wartel (1814-1865), qui l’utilisa dès 1865 à l’endroit des *Sonates* de Beethoven : les leçons écrites, les « éditions de travail commentées » d’Hans von Bülow, de Raoul Pugno et d’Alfred Cortot ressortissent à ce modèle générique. Cf. notamment WARTEL (Thérèse Atala Annette), *Leçons écrites sur les Sonates pour piano seul de Ludwig van Beethoven*, Paris, E. & A. Girod, 1865 (206 p.). PUGNO (Raoul), BRESSELLE (Charles), *L’art de travailler le piano*, Paris, C. Pugno, 1908. PUGNO (Raoul), *Les leçons écrites de Raoul Pugno : Schumann*, Paris, Librairie des Annales, 1911 ; *Chopin [Valses]*, 1912.

Dans ses *Silhouettes et médaillons*, Antoine-François Marmontel (1816-1898) décrit par exemple, avec l'acuité d'un observateur de premier ordre, le jeu clair et vif de Saint-Saëns, la puissance léonine d'Anton Rubinstein, la souplesse du poignet de Chopin comme la pose des mains de Planté sur les touches. Herz, Kalkbrenner, Stamaty, Hummel, Moscheles, Thalberg, Heller, Hiller, Liszt, Cramer, Ritter, Mathias, Field, Gottschalk, Ries, Dussek, Clementi... : aucun n'échappe à l'analyse, à l'œil, à l'oreille experts du professeur au Conservatoire de Paris, dont Diémer et Debussy furent deux élèves réputés. Ses *Conseils sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano* vont plus loin en ce qu'ils se donnent pour objet l'édification d'un système complet : indépendance des doigts, articulation, recherche des doigtés, travail des octaves et des trilles, notions élémentaires du style, règles de l'accentuation, usages et pratique du *legato*, du *portamento*... Marmontel fournit là un précis d'études pianistiques offrant au lecteur les clés nécessaires à la compréhension, sinon même à l'imitation de sa manière personnelle<sup>1676</sup>.

Troisième maillon d'une chaîne dont l'origine est Chopin, le polonais Raoul von Koczalski (1884-1948) a dédié un ouvrage d'un intérêt comparable à son « vénéré professeur » Karol Mikuli (1821-1897). Avec une minutie s'exerçant à l'échelle de la mesure, il y expose les indications que ce dernier lui transmet quant à la façon dont le « compositeur prince des pianistes » jouait ses œuvres et voulait surtout qu'on les jouât<sup>1677</sup>. Dès les premières pages, Koczalski précise d'ailleurs que son maître...

« ... vivait à jamais dans l'atmosphère de Chopin. Chaque note écrite par lui, il la connaissait. Mikuli était si pénétré de cette musique qu'il composait inconsciemment à son ombre, si doué qu'il fût à cet égard. Son individualité avait été gommée, si l'on peut dire ; aussi était-il mieux que personne à même d'explorer la spécificité de Chopin compositeur, pianiste et pédagogue, pour la transmettre à ses propres élèves.

Mikuli a étudié à la source la méthode du jeu de Chopin, révolutionnaire dans le domaine de la technique ; méthode que son auteur préservait jalousement dans l'idée de la faire publier après sa mort<sup>1678</sup>. Mikuli a vécu sept années durant dans la proximité du Maître, bénéficiant de son enseignement. Le privilège lui fut même accordé d'assister en qualité

---

<sup>1676</sup> MARMONTEL (Antoine-François), *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano suivis du vade-mecum du professeur de piano, catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes, études et œuvres choisies des maîtres anciens et contemporains, du degré le plus élémentaire à la difficulté transcendante*, Paris, Heugel et Cie, 1876 ; *Les pianistes célèbres : silhouettes et médaillons*, Paris, Heugel, 1888.

<sup>1677</sup> KOCZALSKI (Raoul), *Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, Köln, Tischer & Jagenberg, 1936, traduit et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Buchet-Chastel, 1998, à confronter à EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin vu par ses élèves*, dernière édition mise à jour, Paris, Fayard, 2006. Dans le même ordre d'idées, Vlado Perlemuter a exposé les exigences de son propre maître (phrasés, accents, timbres, nuances, pédales, mouvements métronomiques) dans *Ravel d'après Ravel*, auquel contribua la violoniste Hélène Jourdan-Morhange (Lausanne, Editions du Cervin, 1953).

<sup>1678</sup> Voir CHOPIN (Frédéric), *Esquisses pour une méthode de piano*, édité par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1993.

d'auditeur aux leçons d'autres élèves. Il a de la sorte pris des notes à son usage, utilisées ultérieurement pour son édition des œuvres de Chopin, [qui] alla jusqu'à lui confier la copie de ses compositions en vue de leur édition. Pour qui connaissait le naturel réservé du Maître, tout cela représentait un traitement de faveur inhabituel. C'est aussi que l'élève Mikuli faisait la joie de son professeur, lequel était strict et pas facile à contenter.

En allant chez Mikuli je savais tout cela et c'est avec vénération que j'affrontai celui qui allait me transmettre un souffle de l'esprit du Maître immortel. Quatre années durant je reçus l'enseignement de Mikuli pendant les mois d'été [...]. Je considérais ces leçons comme quelque chose de sacré [...]. Son enseignement occupait toute ma capacité de penser et de sentir. Pour satisfaire aux grandes exigences de Mikuli, j'avais à travailler de la tête autant que des doigts. Ce n'était pas une bagatelle : chaque leçon durait deux heures pleines (ceci quotidiennement), moyennant quoi je ne reçus jamais la permission d'étudier seul. Après cinq mois de ce travail, j'étais si épuisé mentalement et physiquement qu'il me fallait quelques semaines de repos pour retrouver mon équilibre. Cette longue étude a développé en moi un culte pour Chopin dont je ne suis devenu pleinement conscient que dans mes années de maturité [...].

Jusqu'à présent [1936], Mikuli est resté mon modèle pour sa vénération sans nom à l'égard de Chopin, pour son sérieux dans tout ce qui a trait à la musique et pour son respect d'un jeu sain, bridé par le rythme. Strictement basé sur la méthode de Chopin, son enseignement était si révolutionnaire sous l'angle technique qu'il fait toute mon admiration encore aujourd'hui [...]. Rien n'était négligé : la position au piano, les doigts, l'emploi de la pédale, le jeu *legato*, *staccato*, *portamento*, les traits en octave, les fioritures, la construction de la phrase, la sonorité chantante d'une ligne musicale, les contrastes dynamiques et, avant tout, la précision avec [lesquels il convient d'] aborder les œuvres de Chopin [...] Mikuli exigeait une habileté technique suffisamment au point pour que soit éliminée toute insuffisance qui entraverait la réalisation complète de l'idée [...].

[Mon] analyse a pour but de faciliter la compréhension de la pensée créatrice du compositeur et de donner, toujours d'après les indications de Mikuli, une idée exacte de la technique de Chopin, qui diffère d'une manière si frappante de celle de Liszt. Loin de moi la pensée de me croire une autorité : je ne veux imposer ni mon exécution ni mon interprétation [...] comme étant les seules justes, mais il me semble que mes longues années d'études de la musique de Chopin auprès de Mikuli m'autorisent à transmettre au public [les lignes] suivantes, basées sur des données authentiques<sup>1679</sup> ».

Koczalski écrit ainsi, au sujet de l'*Etude* en do dièse mineur op. 10 n° 4 :

« Cette étude a pour but l'assouplissement du poignet, qui permet de jouer liés les passages contenant des notes espacées [...]. L'accentuation de la 2<sup>e</sup> et de la 4<sup>e</sup> note dans la 7<sup>e</sup> mesure est extrêmement nécessaire. Chacune des mesures 13, 14, 15, 16 commence *piano* et se développe en un puissant *crescendo*. Je recommande d'accentuer les dernières noires à la main droite dans les mesures 16 et 20, et la dernière noire à la main gauche dans la mesure 22 [...]. Je conseille de prendre, dans la 62<sup>e</sup> mesure, la croche à la main gauche *fortissimo* et *portamento* mais non *staccato*. Dans la 70<sup>e</sup> mesure l'étude atteint toute sa puissance

---

<sup>1679</sup> KOCZALSKI (Raoul), *Frédéric Chopin : conseils d'interprétation*, op. cit., p. 9-11, 38-39.



dramatique : à partir de là on jouera très fort, en accélérant constamment le mouvement [...] <sup>1680</sup> ».

Plus loin :

« L'op. 7 n° 1, en si bémol majeur, pourrait être considérée comme le type de la mazurka : l'énergie de l'accentuation, la mélodie du premier thème (débordante de gaieté), l'inquiétude qui se fait sentir dans le deuxième, et le charme mélancolique de la partie accessoire (rappelant des quintes de cornemuse), ce sont bien là les traits distinctifs d'une vraie mazurka [...]. Les deux premières mesures se déroulent en un *crescendo* qui commence par un *forte* et se termine à la troisième mesure. On jouera les mesures 4, 5 et 6 *piano* et *scherzando*. Le deuxième thème se présente à la 25<sup>e</sup> mesure : je recommande d'employer ici le *tempo rubato* et de ralentir dans la 32<sup>e</sup> mesure. Il sera bon d'exécuter le trio (45<sup>e</sup> à 52<sup>e</sup> mesure) *sotto voce*, *pianissimo* et un peu plus lentement : on emploiera dans ce passage les deux pédales à la fois pour donner l'illusion du jeu de cornemuse. La première phrase reparait à la mesure 53 : cette fois, on la jouera *piano* [...] <sup>1681</sup> ».

Dans ce passionnant opusculé, l'auteur esquisse en outre une typologie du *tempo rubato*, ainsi qu'un ensemble de gloses générales relatives à la technique que sous-tendait le jeu « si puissamment éloquent » de Chopin – or en dépit de ce que leur titre pourrait laisser supposer (c'est là où nous voulions en venir), les *Cours d'exécution musicale* de Lazare-Lévy ne sont justement ni des « conseils pianistiques » ni des « leçons d'interprétation » qu'une forme ou un contenu savants, *a priori* semblables, viendraient assimiler aux ouvrages de Marmontel et de Koczalski. Une différence fondamentale distingue le livre de Lazare-Lévy.

Contrairement aux conférences du Polonais, contrairement aux notations de Lenz <sup>1682</sup>, aux médaillons du maître de Diémer ou aux lettres, encore, de l'épouse Boissier <sup>1683</sup>, les *Cours d'exécution musicale* ne procèdent pas d'une volonté délibérée. Au sens littéral du terme, les *Cours d'exécution musicale* n'ont pas été rédigés ou mis en forme par Lazare-Lévy, qui en assume néanmoins la responsabilité d'auteur : ils ne sont ni le produit d'une réflexion ni celui d'un travail d'écriture, pas plus qu'ils ne résultent d'entretiens ou de conversations qui auraient pu être arrangés dans l'espoir d'être publiés. Ces *Cours* n'ont pas été prémédités, ni lus ni dictés par le pianiste et professeur français, mais improvisés sur place, à l'oral, devant des élèves étrangers. A notre connaissance, Lazare-Lévy n'a d'ailleurs jamais approuvé leur contenu, une fois ceux-ci imprimés. Ses archives personnelles ne recèlent aucun document relatif aux *Cours*

---

<sup>1680</sup> KOCZALSKI (Raoul), *Frédéric Chopin : conseils d'interprétation*, op. cit., p. 76.

<sup>1681</sup> KOCZALSKI (Raoul), op. cit., p. 89. Divisé en quatre « conférences », l'ouvrage examine 48 pièces différentes.

<sup>1682</sup> LENZ (Wilhelm von), *Les grands virtuoses du piano : Liszt, Chopin, Tausig, Henselt. Souvenirs personnels*, traduit par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1995.

<sup>1683</sup> BOISSIER (Madame Auguste), *Liszt pédagogue : leçons données par Liszt à mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*, Paris, Honoré Champion, 1993.

*d'exécution musicale*. L'absence de lettre, d'article, d'avertissement quelconque ne signifie pas, bien entendu, que le pédagogue aura ignoré l'existence de ce livre, lequel fut porté, comme on le sait, par deux de ses anciens élèves et l'un des spécialistes qui le fréquenta le plus volontiers pendant les cinq mois que durèrent ses tournées de concerts au Japon ; en tout état de cause, il n'aura cependant pris aucune part consciente à son entreprise. Lazare-Lévy l'eût-il avalisée, même par téléphone, que le tandem Yasukawa - Ikenouchi n'eût manqué de le signaler, d'une ligne, au cœur de son postlude à quatre mains. Prolongement inespéré de deux missions officielles au Japon, les *Cours d'exécution musicale* sont donc fortuits, pour ainsi dire.

Tels que nous les avons décrits, ils consistent en une transcription réalisée sur deux plans (littéraire, musical) des commentaires et des exemples que Lazare-Lévy délivra au cours d'une quarantaine de rencontres individuelles, que compliqua cette difficulté supplémentaire : les propos tenus par le professeur du Conservatoire n'ont pas été captés dans leur formulation française originelle, mais perçus *via* le prisme d'une traduction japonaise conduite par un tiers en simultanément, moyennant la déperdition quantitative et qualitative d'informations que l'opération suppose. Aussi devrions-nous poser, pour être exact, que les *Cours d'exécution musicale* n'offrent pas une, ni *la* transcription, intégrale et fidèle, du contenu parlé des classes de maître que Lazare-Lévy dispensa à Tokyo et à Osaka, mais plutôt une possibilité de transcription écrite, probablement d'une fraction seule des propos qu'il émit au cours de ces sept séances, en 1950 et en 1953.

Un parallèle doit être établi à ce stade avec le cas d'Alfred Cortot, dont le *Cours d'interprétation* a été consciencieusement recueilli, pour sa part, suivant un mode opératoire radicalement différent. En 1934, poussée sans doute par le succès que connaissaient les séances du maître à l'École normale, alors au pic de leur fréquentation, l'admirative Jeanne Thieffry se proposa d'en révéler la « teneur mystérieuse » au public mélomane :

« En offrant au lecteur ce résumé des *Cours d'interprétation* d'Alfred Cortot, nous désirons tout d'abord calmer sa crainte ou décevoir son espérance d'y trouver une relation romancée de ses leçons. Loin de tendre à marquer ce livre d'un accent personnel, nous nous sommes attachée à rester, dans la mesure du possible, absente de ces pages. C'est la voix de l'éminent artiste, non la nôtre, que nous voulons faire entendre.

Notre but, en rédigeant cet ouvrage, fut d'y accumuler la plus grande quantité de cette substance spirituelle que nous avons recueillie, avec une enthousiaste dévotion, au cours des nombreuses années durant lesquelles le merveilleux interprète a apporté à ses disciples, aussi simplement que généreusement, la somme de ses recherches et de ses expériences. Nous nous sommes interdit toute adjonction, fût-elle destinée à éclairer une intention, et nous sommes efforcée d'aller jusqu'à l'extrême de notre pouvoir, d'ordonner

clairement, avec le plus de cohésion possible, tout ce qui, de l'enseignement du Maître, pouvait subsister sur le papier.

Afin d'éviter toute défaillance de mémoire, nous avons constamment *confronté nos notes personnelles* avec la *sténographie des cours*, ce qui nous a permis de conserver, dans notre rédaction, les termes mêmes par lesquels Cortot avait défini, si heureusement, les caractères ou le mouvement de l'expression musicale, et la fleur de son langage précis et qui s'assouplit à toutes les nuances de la sensibilité. Parfois aussi, grâce à cette méthode de travail, nous avons pu corriger certaines erreurs qui s'étaient glissées dans la sténographie et en combler les lacunes inévitables, les leçons ayant parfois pris la forme d'entretiens avec l'élève. La difficulté et la complexité de notre tâche étaient grandes. Qu'elles soient notre excuse près de ceux qui la souhaiteraient mieux remplie<sup>1684</sup> ».

Secrétaire attentive, musicienne avertie, Jeanne Thieffry organisa rigoureusement l'abondante « substance spirituelle » de Cortot sous la bannière générale des *formes*, aidée en cela par la classification rigoureuse du pianiste :

« Telles des œuvres qui font l'objet [de ces études] ont figuré plusieurs fois, à plusieurs années d'intervalle, aux programmes de cours consacrés soit à la *musique à programme*, soit aux *chefs-d'œuvre du XIX<sup>e</sup> siècle* [...] Nous avons réuni les observations qu'ont appelées certaines d'entre elles, étudiées tour à tour en tant qu'*œuvres d'inspiration littéraire*, par exemple, puis en tant que *sonates* et encore comme types représentatifs du *romantisme musical*. [Mais] l'abondance de nos notes nous a obligée à ne faire paraître, dans le présent volume, que l'ensemble des leçons consacrées par Cortot aux *œuvres de forme fixe*, c'est-à-dire au *Prélude et fugue*, à la *Suite*, au *Concerto* et à la *Variation*, remettant à plus tard la mise au point d'un second travail concernant les *œuvres de forme libre* : *Fantaisies*, *Nocturnes*, *Ballades*, *Impromptus*, œuvres inspirées par la *danse* ou par la *musique populaire*, etc.

Afin de faciliter le travail du lecteur, de le situer de suite dans l'ambiance des *Cours* et de le familiariser avec les idées sur lesquelles Cortot fonde tout son enseignement, nous avons groupé dans un premier chapitre les conseils qui ont porté sur l'interprétation et sur le rôle de l'interprète. Les leçons de Cortot étant surtout, selon son expression, des *leçons d'amour de l'art*, non seulement les pianistes y trouveront de précieuses indications relatives à la technique du piano, mais les interprètes, quelle que soit leur spécialisation instrumentale, y recueilleront des avis d'une utilité indiscutable<sup>1685</sup> ».

L'impressionnante liste des œuvres que Jeanne Thieffry recense dans sa table des matières fait état d'une centaine de morceaux différents, des *Préludes* de Bach au *Concertstück* de Weber. Cortot en expose une vision de poète, originale et souvent hautement subjective, en

---

<sup>1684</sup> CORTOT (Alfred), *Cours d'interprétation*, « recueilli et rédigé par Jeanne Thieffry » [1934], Paris, Genève, Ressources, 1980, 277 p., 21 x 13 cm (réimpression de l'édition parisienne originale), « Avant-propos », p. 9-10 : nous soulignons. Ancienne élève de l'École normale de musique, Jeanne Thieffry lègue plusieurs compositions pour piano : *Flandre*, suite en cinq mouvements (Paris, Maurice Senart, 1922), *Pièces faciles* (*id.*, 1937), ainsi qu'une *Chanson du vanneur* sur un poème de Du Bellay (*id.*, 1938).

<sup>1685</sup> CORTOT (Alfred), *op. cit.*, p. 11.

osmose avec le rôle divinatoire qu'il assigne à l'artiste-prophète, « tige vibratoire qu'excite l'inspiration créatrice » ; une vision dont le ton (assez ferme, d'ailleurs, dans l'injonction), tranche nettement avec cette « authenticité » née de la lecture attentive des textes et de la filiation mikulienne qu'un Koczalski entend véhiculer, sans insensibilité ni dépersonnalisation aucune, dans l'œuvre de Chopin<sup>1686</sup> :

« Nous pourrions soutenir », dit Cortot, « qu'il n'est pas d'art qui, plus que celui de l'interprétation musicale, suppose le maniement délicat, la compréhension raffinée de tous les modes d'émotions ou de sensations qu'il s'agit de faire passer dans l'esprit de l'auditeur par la magie des sonorités [...]. Le domaine [de la musique] est celui de l'éveil des sensations. Cet art, dont les racines plongent au profond de notre cœur, confession universelle des douleurs, des espérances, des passions, des joies, dans ce qu'elles ont d'irrésistiblement spontané, de plus aigu, de plus amer, doit permettre à chacun de vivre son rêve sous l'influence d'une excitation momentanée, qui peut différer selon la disposition des auditeurs et selon leur mentalité profonde. Or, plus nous avons l'esprit cultivé, l'intelligence développée, plus nos sensations ont la possibilité de s'affiner. Et le compositeur qui nous transmet le reflet de ses impressions compte sur l'interprète pour éveiller chez les auditeurs des émotions semblables à celles qu'il a lui-même ressenties [...]. La langue musicale, à mesure qu'elle élève le ton, devient plus hermétique, sans doute, mais elle garde pour les initiés toute sa clarté émotive [...]. Notre art a ceci de merveilleux qu'il nous permet de recréer une beauté, sinon morte, du moins assoupie entre les lignes des portées. Nous ne saurions être les Pygmalion de ces innombrables statues inanimées que si nous mettons dans le baiser spirituel qui les peut réveiller, non seulement toute notre foi dans ce miracle, mais encore toute notre âme sincère et ardente<sup>1687</sup> ».

Voilà pourquoi l'imagination d'Alfred Cortot s'enflamme tant, à l'abord de la *Sonate* en la bémol de Weber, qu'il aurait pu peindre dans la veine de Caspar David Friedrich :

---

<sup>1686</sup> De ce fait, Cortot propose peu de solutions techniques ayant trait au métier. Nous n'en dénombrons qu'une dizaine, illustrées au moyen de partitions. Citons l'ingénieux doigté des tierces du prélude de Debussy, *La puerta del vino* (p. 16), l'arrangement proposé pour « mieux faire sonner » un passage du *Concerto* de Schumann (p. 209) ou ce premier renversement de l'accord de la majeur, dans la coda de la *Sonate alla turca* de Mozart, p. 97, que Cortot recommande d'arpéger de la sorte : jouer d'abord *do, la, do...* puis le *mi* en glissant le pouce du *do* dièse sur le *mi* : « Avec la résonance de la pédale, cet effet est de beaucoup préférable à celui de [la notation régulière, employée par Mozart, *do mi la do*] car [en soulignant ce *mi*, le passage] « s'enrichit ainsi de beaucoup plus de couleur ». Au sujet du *Rondo* du *Concerto* en *do* mineur de Beethoven, Cortot reprend à son compte la « tradition lisztienne » qui consiste à ne pas jouer les tierces brisées comme elles sont écrites, à la lettre P, mais à les prendre en doubles-notes « afin d'éviter l'allure un peu 'exercice' du passage tel qu'il est imprimé ». Plus loin, Cortot approuve également l'allègement prôné par Diémer et Pugno dans « tel passage en doubles-croches auquel il est impossible de donner la force souhaitée si on ne l'arrange pas quelque peu. L'effet [obtenu par là] est identique, mais beaucoup plus puissant » (p. 182-183).

<sup>1687</sup> CORTOT (Alfred), *op. cit.*, « De l'interprétation », p. 13 à 15 et 19. Le pianiste prend toutefois garde de préciser que « Ce n'est que par un mécanisme intellectuel infiniment subtil que l'interprète peut, et *doit*, au travers du langage symbolique des sons, rendre limpide le sens d'une composition [...] La langue musicale dispose, pour les initiés, d'une éloquence assez précise pour qu'un véritable contre-sens puisse s'établir [...] Il faut, en toute œuvre, que la musique soit pour nous le *premier* véhicule de la pensée. Si par la suite, nous trouvons un document historique qui confirme notre sentiment, qui en établisse indiscutablement le caractère émotionnel, nous pouvons nous appuyer sur lui ».

« La phrase initiale de la *Sonate*, c'est l'entrée dans le monde des Elfes, de la féerie, et aussi dans le monde de la chevalerie. Il y a là-dedans des lueurs d'épée, des combats singuliers, des épisodes vraiment héroïques [...]. Les idées musicales se répètent plus qu'elles ne se développent, ainsi que nous l'avons vu chez Schubert et que nous le verrons chez Schumann, mais ici elles se montrent en perspective et dans un caractère différent. Le sentiment se fait infiniment plus dramatique que chez l'auteur du *Roi des aulnes* dont le style sent plus que celui-ci l'improvisation et fait en général songer davantage au *lied*.

Dans le thème initial, je vois une sorte de grande plaine, avec un fleuve pâle qui roule des flots lents et mélancoliques, et, là par-dessus, le clair de lune... un vieux *burg* en ruine sur des rochers élevés... Du frisson, du mystère... C'est une atmosphère saturée d'électricité latente [...] Aux 7<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> mesures, ainsi que dans toutes les analogues, jouer l'ornement *sur le temps*. A la 12<sup>e</sup> mesure, il faut que l'on sente qu'une chaleur plus grande pénètre le rêve du début. A la deuxième répétition de ce fragment mélodique, que souligne d'un caractère pressant l'insistance pathétique des octaves de la main gauche, il faut que le jeu se fasse plus libre et plus expressif encore<sup>1688</sup> ».

Cortot lui-même rédigea la préface au livre de Jeanne Thieffry, plaisante page d'écriture où perce la coquetterie déplacée d'un homme satisfait sous le paravent mince d'un émerveillement mal feint ; la candeur gênante d'un artiste prosélyte, trop faussement disposé à faire assumer la paternité intellectuelle de son grand œuvre par une subalterne « providentielle » dont il n'hésite point à faire une égale :

« Je ne puis comparer qu'à l'ingéniosité divinatrice d'un Cuvier, reconstituant un organisme entier à l'aide de quelques vertèbres éparses, le talent déployé par Jeanne Thieffry dans la rédaction de ces pages. Elle a su coordonner en un tout logique une série d'observations motivées par les interprétations diversement orientées des élèves qui, depuis plusieurs années, suivent mes cours à l'École normale. Elle a su leur donner une apparence cohérente et n'en retenir que ce qui peut, d'une manière générale, répondre aux préoccupations du professeur ou de l'exécutant. C'est là *un tour de force pédagogique* qui me laisse un peu interdit et m'autorise en quelque sorte à me demander comme l'autre, avec la même surprise satisfaite et sans même éliminer l'énergique interjection liminaire de la citation : « Peste ! Où prend mon esprit toutes ces gentillesse ?<sup>1689</sup> »

Je veux bien qu'un semblable sentiment d'enthousiasme pour les mêmes œuvres et que *de nombreux et sympathiques entretiens* sur les manifestations de notre art aient pu l'aider à compléter des aperçus hâtivement formulés au cours d'une exécution plus ou moins correcte. A partir d'un certain degré d'intimité artistique, il n'est guère besoin que

---

<sup>1688</sup> CORTOT (Alfred), *op. cit.*, p. 137. Les autres vues de Cortot sont de la même eau, mais ce type de perception musicale, fortement appuyé sur le recours à l'imaginaire, est aussi le signe d'une génération. Un disque rarissime d'une élève de Clara Schumann, Adelina de Lara (1872-1961), nous la fait entendre dire : « J'espère que vous verrez comme moi la créature danser dans la forêt, car je la vois ! », avant qu'elle n'interprète l'*Elfe* op. 124 n° 17 de Schumann (Clara Schumann Society, MM 374, 1949, Harry L. Anderson Collection, IPAM).

<sup>1689</sup> Jeanne Thieffry ne relève pas ce passage tiré de l'*Amphytrion* de Molière (1668), tirade de Sosie, acte premier, scène 1.

d'esquisser une idée pour que, de soi-même, sa conclusion s'impose à l'esprit de l'interlocuteur amical. Mais la manière dont Jeanne Thieffry a défini et intensifié mes réactions en présence de certaines interprétations me vaut ce rare privilège de pouvoir contrôler sous la plume d'un autre la sincérité de mes impressions, à défaut d'autres qualités.

Je l'en remercie ici de tout cœur et souhaite à ce livre, qui est son œuvre et non la mienne quoi qu'elle en dise, de gagner à nos idées sur l'interprétation musicale tous ceux qui lui feront, ainsi qu'à moi, l'honneur de le confronter avec les œuvres qui en sont l'objet<sup>1690</sup> ».

Publiés avec le concours actif, sinon le contrôle, et l'assentiment explicite, sinon la bénédiction de son glorieux promoteur, les *Cours* minutieusement préparés d'Alfred Cortot<sup>1691</sup> furent donc suivis pendant plusieurs saisons, pris en note, vérifiés, puis agencés par une rédactrice hors de pair, « enthousiaste et dévote ». Si l'on ajoute que Cortot sélectionnait en personne les participants à sa classe<sup>1692</sup> et déclamaient ses textes, sur scène, à la façon d'un acteur ou d'un conférencier<sup>1693</sup>, le contraste avec les *Cours d'exécution musicale* de Lazare-Lévy n'en paraîtra que plus saisissant... surtout si le lecteur se laisse abuser par cet « aveu » qui n'en est pas un (nous soulignons) :

« [...] Les cours de Lazare-Lévy m'ont profondément impressionné. Je n'avais jamais assisté auparavant à une aussi fascinante leçon de piano [...]. J'ai été particulièrement saisi, moi qui ne suis pas expert en matière pianistique, par l'étendue de la science de Lazare-Lévy, par les indications minutieuses qu'il transmet au sujet de chacun des morceaux que les élèves lui soumettaient au hasard. J'ai été stupéfait par sa connaissance absolument colossale des textes originaux et des différentes éditions d'une même partition. Mais cela n'a sans doute

---

<sup>1690</sup> CORTOT (Alfred), *op. cit.*, p. 7-8. Nous soulignons.

<sup>1691</sup> Si Cortot tend chaque fois à minimiser l'importance de son travail préparatoire (masse d'« aperçus hâtivement formulés »), pourtant réel, en choisissant de ne parler que de ses réactions spontanées face au jeu des élèves, Jeanne Thieffry écrit bien que ce dernier lui montra « ce qu'il entend[ait] par [l'expression] notices analytiques, en [lui] rendant publiques » d'abondantes « notes prises au cours de préparations d'usage personnel » (p. 21).

<sup>1692</sup> Jeanne THIEFFRY, *op. cit.*, p. 20 et 22 : « Avant d'être auditionné par le Maître, l'élève dont le dossier avait été retenu se devait en plus de lui remettre une fiche de recherches conforme à ce plan : 1) Nom, prénom, lieu, dates de naissance et de mort, nationalité de l'auteur à présenter ; 2) Titre de son œuvre, numéro d'opus, date de la composition, dédicace ; 3) Circonstances ayant présidé à la composition, indications données par l'auteur ; 4) Plan de l'œuvre (forme, mouvements, tonalités) ; 5) Particularités saillantes (analyse harmonique, influences subies, analogies, filiations) ; 6) Caractère et sens de l'œuvre (selon l'appréciation de l'exécutant) ; 7) Commentaire esthétique et technique, conseils pour l'étude et pour l'interprétation. Le dépôt de cette fiche était impératif. « Cortot exige de chacun d'eux, sous peine de refuser de les entendre, une notice dont la nature est telle qu'elle empêche tout labeur routinier de se substituer au travail conscient, et fécond en résultats, qu'il préconise [...]. Avant chaque exécution, le Maître corrige verbalement la notice apportée par l'exécutant, y relevant les erreurs et les idées heureuses, après quoi il invite l'exécutant à se mettre au piano ».

<sup>1693</sup> Jeanne THIEFFRY, *op. cit.*, p. 11-12 : « ... Les ovations frénétiques qui accueillent Cortot, lorsque, rapidement, avec le désir, semble-t-il, d'abrèger ces bruyantes manifestations d'enthousiasme, il gagne sa chaire, devant la petite table au tapis vert d'où il va nous parler. Les applaudissements ne veulent pas s'éteindre. Cortot, de ses mains expertes aux sortilèges, fait un geste d'apaisement, demande le silence. Et la voix s'élève, dont nous attendons tant de hautes révélations. Nette et bien timbrée, elle module les mots et les idées, avec la même souplesse, la même aisance avec laquelle ses doigts modulent les sons ».

rien d'étonnant, dans le cas d'un Grand maître tel que lui [...]. On ne saurait décrire suffisamment sa personnalité profonde de musicologue et d'homme extrêmement cultivé<sup>1694</sup> ».

Les limites à l'exploitation des *Cours d'exécution musicale* tiennent en somme à la genèse et à la nature mêmes de cette importante source documentaire, aux événements et aux circonstances qui présidèrent à son élaboration. Il serait tentant, sur cette base, de vouloir dénier à présent toute valeur heuristique à l'ouvrage du musicien français en arguant du fait que les commentaires retranscrits non sans détours, déjà, par le critique du journal *Mainichi* seraient en sus lacunaires – et qu'un Lazare-Lévy soumis à un déluge d'auditions, entravé par la nécessité d'être traduit pour être entendu, aurait selon toute probabilité réduit ses diagnostics à leur expression la plus simple, peut-être à des fins de clarté, mais un minimum de calculs fondés sur des données sûres permet d'anéantir ce doute.

Combien d'heures, combien de minutes les *Cours* de Lazare-Lévy durèrent-ils dans la réalité ? Si nous ne savons rien du déroulement des séances de 1950, l'agenda de la seconde tournée précise que des plages de deux et trois heures ont été retenues à Osaka et Tokyo pour les organiser<sup>1695</sup>. Puisque la matière du livre en découle, le temps de parole qui échet à Lazare-Lévy importe ici seul à notre connaissance, or les durées d'exécution des élèves s'évaluant aisément sur la base du répertoire qu'ils se chargèrent de lui présenter<sup>1696</sup>, nous déduisons les approximations suivantes :

<b>9 octobre.</b> Tokyo, salle Yamaha	Durée moyenne d'exécution des morceaux joués :	
1) CHOPIN. <i>Scherzo</i> n° 3 op. 39	≈ 8 minutes	
2) LISZT. <i>Tarentelle</i>	≈ 8, 5 min.	
3) DEBUSSY. <i>Estampes</i>	≈ 15 min.	
4) SCARLATTI. Trois <i>Sonates</i>	≈ 9 min.	
5) BEETHOVEN. <i>Sonate</i> op. 110	≈ 16 min.	Total ≈ 56, 5 minutes

<sup>1694</sup> LAZARE-LEVY, *Cours d'exécution musicale*, op. cit., préface. Aveu qui n'en est pas un, puisque Koichi Nomura, loin d'être un piètre émule de Jeanne Thieffry, est avant tout un fin lettré, professeur à l'université, un sujet de son siècle qui pratique le *keigo*, c'est-à-dire le « langage du respect » dont l'une des branches, nommée *kenjogo* ou « langage de modestie », permet à un locuteur, lorsqu'il parle de lui-même, d'exprimer l'asymétrie d'une relation sociale et de s'effacer respectueusement par la voie d'un système grammatical complexe, propre à la langue japonaise, que renforce encore un champ lexical particulier : GARNIER (Catherine), « La réflexion linguistique et la personne au Japon », *Faits de langues*, n° 3 (mars 1994), p. 29-36. WETZEL (Patricia J.), *Keigo in Modern Japan. Polite Language from Meiji to the Present*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2004. Au reste, l'autobiographie de Nomura, qui n'a pas été traduite, certifie sa hauteur de vues et son expertise en matière pianistique (Tokyo, Ongaku Shuppansha, 1975). Nous remercions le Dr. Nigel Nettheim (Sydney) et Yasuhiro Nakanishi (Kawasaki) de nous en avoir communiqué les passages relatifs à Vladimir de Pachmann (p. 88-95).

<sup>1695</sup> Arch. LL, agenda de Marguerite Lazare-Lévy : « Vendredi 9, lundi 12, leçons, salle Yamaha, 14 h - 17 h » ; « Lundi 19 octobre, [Osaka], leçons, 17 h - 19 h ».

<sup>1696</sup> Une méthode simple consiste à dresser pour chaque œuvre un panel varié d'enregistrements récents (c'est-à-dire affranchis des limitations temporelles inhérentes aux supports technologiques antérieurs) et de bonne qualité musicale. L'observation des minutages moyens s'avère fiable.

**12 octobre.** Tokyo, salle Yamaha

1) SCHUBERT. <i>Impromptu</i> op. 142 n° 3	≈ 11 min.	
2) CHOPIN. <i>Scherzo</i> n° 3 op. 39	≈ 8 min.	
3) DEBUSSY. <i>Pour le piano</i>	≈ 12 min.	
4) FRANCK. <i>Variations symphoniques</i>	≈ 16 min.	Total ≈ 47 minutes

**19 octobre.** Osaka, *Asahi Kaikan*

1) BEETHOVEN. <i>Variations Eroïca</i> op. 35	≈ 25 min.	
2) LISZT. <i>Sonate en si mineur</i>	≈ 31 min.	
3) BEETHOVEN. <i>Sonate</i> op. 109	≈ 17 min.	
4) SAINT-SAËNS. <i>Etude en forme de valse</i>	≈ 5, 5 min.	
5) BEETHOVEN. <i>Sonate</i> op. 57	≈ 20 min.	
6) MENDELSSOHN. <i>Variations sérieuses</i>	≈ 12 min.	
7) CHOPIN. <i>Ballade</i> n° 3 op. 47	≈ 7, 5 min.	Total ≈ 120 minutes

**15 décembre.** Tokyo, salle Yamaha

1) CHOPIN. <i>Polonaise</i> n° 6 op. 53	≈ 6, 5 min.	
2) SCHUMANN. <i>Carnaval</i> op. 9	≈ 28 min.	
3) CHOPIN. <i>Scherzo</i> n° 2 op. 31	≈ 9 min.	
4) CHOPIN. <i>Fantaisie</i> op. 49	≈ 13, 5 min.	
5) LISZT. <i>Etude</i> d'après Paganini n° 6	≈ 5 min.	Total ≈ 62 minutes

Exception faite de la séance du 19 octobre, qui fut particulièrement dense, les « élèves » de Lazare-Lévy ne jouèrent jamais plus d'une heure par jour devant lui : nous en donnons la preuve. Rapportées à leur nombre autant qu'à la durée théorique, supposée strictement observée, des leçons programmées à Tokyo, ces soixante minutes cumulées de musique signifient que le pianiste français aura disposé d'un laps moyen légèrement supérieur à 26 minutes de commentaire par étudiant<sup>1697</sup>. Même réduites sous l'effet cumulé des retards, des pauses, des instants passés à régler la hauteur d'une banquette ou consumés en applaudissements, ces dizaines, cette quinzaine de minutes nous sembleraient encore constituer un délai suffisant pour qu'un maître riche d'un demi-siècle au moins de pratique pût analyser et réorienter sans stress l'exécution d'une vingtaine d'œuvres courtes ou composées de segments<sup>1698</sup>. Cependant, la séance d'Osaka prouve que les plages indicatives de trois et deux heures figurant sur la feuille de route de Lazare-Lévy ne furent pas respectées dans les faits : le musicien français eût d'ailleurs commis une faute, y compris sur le plan diplomatique, en

---

<sup>1697</sup> Exemple pour les auditions du 9 octobre : 56, 5 minutes cumulées de musique retranchées de trois heures fixées de cours font deux heures plus trois minutes et demi qui, partagées en 5, donnent 24,7 minutes de parole envisageable par élève. Le résultat est de 33, 5 pour la séance du 12 octobre, etc., la moyenne se calant à 26.

<sup>1698</sup> AURIC (Georges), *Le Courrier musical*, 15 janvier 1917, p. 44 : « Etre une jeune fille de bonne famille ruinée par le malheur des temps ou un chef de musique en rupture de fanfare ne suffit pas pour enseigner le piano. Cela ne s'apprend pas en un jour, par révélation... ».



n'écouter pas jusqu'au bout les exécutions de ces jeunes Japonais<sup>1699</sup>. Ses « classes de maître » débordèrent les cadres qui leur avaient été assignées. Aussi nous répéterons-nous en affirmant que la matière textuelle des *Cours d'exécution musicale*, dispensés sans contraintes horaires dans de bonnes conditions, dépendit moins de la loquacité qui fut sienne, que de l'habileté que montra Koichi Nomura à ne pas la trahir sur le vif.

*Stricto sensu*, les *Cours* de Lazare-Lévy ne forment donc que le script, plus ou moins bien saisi, d'un ensemble de réponses que le pédagogue adressa ponctuellement à quelques dizaines de pianistes nippons. Ils s'opposent par conséquent aux prescriptions ravéliennes de Perlemuter, au *Cours* de Cortot et aux *Conseils* de Koczalski en ce qu'ils n'ont rien d'un exposé exhaustif : loin d'être le véhicule d'une doctrine, les *Cours* de Lazare-Lévy ne prétendent pas relayer, mesure par mesure, sa perception personnelle des *Ballades*, des *Préludes* ou des *Valses* de Chopin (à la rigueur, c'est dans l'édition qu'il en réalisa que l'on esquisserait les contours de celle-ci). Contrairement aux livres qu'ont légués ses confrères, les *Cours* de Lazare-Lévy ne sont pas le grimoire qui enclot le détail de sa pensée d'interprète, dresse la liste et décrypte une à une les spécificités de son jeu (position des mains et des bras, arrangements et doigtés, pédales, nuances et phrasés) comme un traité de technologie pianistique. Ils ne sont pas la coupe d'or enfermant le nectar, hélas !, qui donnerait à autrui de goûter pleinement son métier à la source. Trace historiquement et géographiquement située, les *Cours d'exécution musicale* sont une lunette de pointage, braquée avec le bonheur que nous avons dit, sur la manière dont Lazare-Lévy exerça sa profession de pédagogue en un moment précis de sa carrière musicale, si l'on nous passe l'emploi de telles métaphores.

En découvrant ces conseils, en parcourant ces leçons, le lecteur ne doit pas oublier que les paroles du Français furent motivées à chaque ligne, dans le cas de chaque œuvre, par l'exécution plus ou moins aboutie qu'il venait d'en entendre<sup>1700</sup> et dont ne témoigne aucun disque aujourd'hui. Une pièce maîtresse dans l'architecture est manquante : nous ne pouvons plus qu'imaginer, en effet, la façon dont une quarantaine de pianistes japonais s'assimila, ressentit et traduisit, selon l'étendue de ses connaissances et de sa sensibilité, les dernières *Sonates* de Beethoven, les *Papillons* de Schumann, la *Polonaise* « Héroïque » de Chopin, les *Variations* de Brahms, les *Suites* de Bach et les *Estampes* de Debussy durant quelques journées d'octobre au milieu des années cinquante, mais cette façon se devine, mieux : se révèle, s'accuse et s'analyse, puisqu'elle transparaît en filigrane en tout point de l'ouvrage.

---

<sup>1699</sup> Jeanne THIEFFRY, *op. cit.*, p. 22 : « La patience merveilleuse à laquelle Cortot s'oblige permet presque toujours à l'élève de jouer sans morceau entièrement sans être interrompu, après quoi la leçon proprement dite commence ».

<sup>1700</sup> Cortot parlait plus haut des « interprétations *diversement orientées* des élèves ».

Car lorsque Lazare-Lévy recommande à une certaine Junko Ikemoto d'appliquer un doigté différent, d'user non pas seulement de l'auriculaire, mais aussi de l'annulaire, du majeur, à la main gauche, pour respecter un *legato* expressément indiqué par Chopin dans le premier mouvement de la deuxième *Sonate* en si bémol mineur, nous en apprenons autant sur son savoir-faire de professionnel, en définitive, même à travers ce très modeste exemple, que sur l'état d'avancement de la technique pianistique d'Ikemoto – laquelle venait à l'évidence d'entrecouper ces octaves de silences désagréables et de sauts :

1701

A nos yeux capitale, cette dimension cachée des *Cours d'exécution musicale* de Lazare-Lévy nous incite, de ce fait, à les considérer avant tout comme le reflet en creux du niveau musico-technique atteint au milieu du XX<sup>e</sup> siècle par la frange la plus avancée de la jeune « école japonaise » de piano, en continuant d'adopter le point de vue d'un historien des pratiques et des mentalités. Véritable photographie de l'époque, le recueil compilé par Koichi Nomura, Tomojiro Ikenouchi et Kazuko Yasukawa permet incontestablement de se figurer, par la lecture attentive (et dans les limites) de chaque cas, ce qu'étaient la physionomie artistique, les compétences, le métier, « l'outillage mental », le niveau de savoir de cette génération, la génération de la *Guerre de la grande Asie orientale*, qui était issue des centres d'enseignement les plus respectés de son pays et lui fut présentée en conscience. Rappelons que les éléments

<sup>1701</sup> LAZARE-LEVY, *Cours d'exécution musicale*, op. cit., séance du 23 octobre 1950. Il n'est effectivement pas physiquement possible d'assurer la liaison continue du 5<sup>e</sup> seul sur la ligne ascendante : la naturel, si bémol, do, ré bémol, ré bécarré, mi bémol, fa, sol bémol, la bémol. La séquence entière de doigtés s'énonce comme suit : 5-1, 4-1, 5-1, 4-1, 5-1, 4-1, 5-1, 4-1, 3.

les plus favorisés d'entre elle eurent l'opportunité d'aller parfaire leurs connaissances à Paris, comme autrefois Chieko Hara et Kazuko Yasukawa, dès après le premier voyage au Japon de Lazare-Lévy, or les premiers prix que Kiyoko Tanaka (née le 5 février 1932), Yaeko Yamane (le 20 mars 1933) et Mamoru Yanagawa (5 septembre 1932) remportèrent au Conservatoire national de musique à l'issue des épreuves de juillet 1951 et de juillet 1953<sup>1702</sup> prouvent qu'une fraction au moins du milieu étudiant dont ils se trouvaient détachés était bien à même de rivaliser au concours avec les meilleurs représentants d'une génération homologue, laquelle avait été formée depuis sa prime enfance dans les salles de classes de la rue de Madrid. Au reste, la composition de son répertoire, étendu et ardu, témoigne de son niveau d'excellence.

A Lazare-Lévy, Toyoaki Matsuura joue la *Sonate* « Les Adieux » de Beethoven et la 4<sup>e</sup> *Ballade* de Chopin<sup>1703</sup> (25 octobre 1950) : cinq mois plus tôt, le vainqueur du 17<sup>e</sup> Concours national de musique du Japon (1948) a fait ses débuts avec l'Orchestre de la NHK, dans le 1<sup>er</sup> *Concerto* de Liszt, sous la baguette d'Hisatada Otaka : il y exécutera encore le 3<sup>e</sup> *Concerto* de Prokofiev le 14 et le 15 décembre<sup>1704</sup>, soit moins d'un mois après le retour en France du professeur au Conservatoire de Paris. Natif de Toyonaka, dans la préfecture d'Osaka, cet « élève » qui n'en est plus un a été le disciple à Ueno de Susumu Nagai, que nous avons évoqué plus haut<sup>1705</sup>. Artiste d'avenir, Matsuura (5 octobre 1929 - 16 août 2011) n'a encore que 21 ans au moment où il participe aux « Cours d'exécution musicale » qu'organise l'université des Arts de Tokyo : lauréat du Concours Tchaïkovski en 1958, il s'imposera l'année suivante en finale du « Marguerite-Long<sup>1706</sup> », prendra quelques leçons à Paris avec Arthur Rubinstein et Nadia

---

<sup>1702</sup> Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 515-517 : Conservatoire de Paris, Enseignement : Tableaux annuels des classes, 1951-1953.

<sup>1703</sup> Un microsillons daté du début des années soixante témoigne de son jeu dans ces pages : « Toyoaki Matsuura Piano Recital », BEETHOVEN, *Sonate* n° 21 en do majeur, « Waldstein », op. 53 ; SCHUMANN, *Träumerei* ; BRAHMS, *Valse* en la bémol majeur, op. 39 n° 15 ; SCHUBERT, *Moment musical* en fa mineur, op. 94 n° 3 ; CHOPIN, 4<sup>e</sup> *Ballade*, en fa mineur, op. 52 ; SCHUMANN, *Toccata*, op. 7 : King International, SKR-1014, SKLB 2649 sq.

<sup>1704</sup> Archives de l'Orchestre de la NHK, « Inventaire des programmes de concerts », tome 3 (1941-1950), p. 85, 86, 90. Matsuura se produit pour la première fois sous la baguette d'Hisatada Otaka le 31 mai.

<sup>1705</sup> Cf. *infra*, 1<sup>ère</sup> partie, chapitre IV, § 2 : à l'ONHK, Susumu Nagai avait justement été le créateur du *Concerto* en mi bémol de Liszt (28 octobre 1942), de la *Fantaisie-chorale*, du *Concerto* en do majeur et du *Triple Concerto* de Beethoven.

<sup>1706</sup> MAURICE-AMOUR (Lila), « Concours et festivals », *Les Cahiers du Sud*, 1<sup>er</sup> février 1960, p. 193 : « Les concours ont beaucoup d'ennemis, à commencer par leurs victimes. Il ne manque pas non plus d'esprits chagrins pour les déclarer trop nombreux, voués à s'entredétruire. Mais la réalité nargue la prophétie. Tout comme le concerto, dont les esthètes de 1900 prédisaient la fin prochaine, les concours prolifèrent. Je me borne à deux épreuves-clés, le Prix Marguerite-Long – Jacques-Thibaud (piano et violon) et le Concours des jeunes chefs d'orchestre au Festival de Besançon, qui ont mis en lumière un fait nouveau : la prééminence du Japon. Toyoaki Matsuura, Grand Prix Marguerite-Long, est un des pianistes les plus complets qu'il m'ait été donné d'entendre : n'ayant jamais travaillé en Europe, il apporte à l'interprétation du répertoire occidental des touches personnelles, surprenantes et persuasives, qui réveillent nos perceptions blasées [...]. Nul doute que la petite japonaise de 16 ans, Shizuko Ishii, classée 3<sup>e</sup>, ne soit la nature la plus exceptionnelle du Concours Jacques-Thibaud 1959. Enfin, à Besançon [...], c'est encore un jeune Japonais, Seiji Ozawa, qui remportait le premier prix de direction dans la section des professionnels. Voilà donc, venues d'Extrême-Orient, de nouvelles étoiles à suivre dans leur course à travers le monde ».

Boulangier, puis se perfectionnera auprès d'Helmut Roloff (1912-2001)<sup>1707</sup> à la *Hochschule für Musik* de Berlin.

Le 23 octobre 1950, sa jeune consœur Hiroko Kashu est la première pianiste que Lazare-Lévy entend au *Sogakudo* : âgé de 15 ans à peine, elle exécute trois des *Grandes Etudes* de Liszt, dont la *Campanella*. Elle se classera 10<sup>e</sup> au Concours Reine-Elisabeth de Belgique, en juin 1956, après avoir défendu *Scarbo*, le *Concerto* en sol majeur de Beethoven et le *Concerto* imposé de René Defossez<sup>1708</sup>. En 1960, sa camarade Kazuko Sekihara, l'une des candidates du 25 octobre, connaîtra un « très vif succès » en donnant l'un des *Concertos* de Ravel à Paris<sup>1709</sup>.

Aussi valables ou prometteurs étaient-ils, ces jeunes pianistes japonais n'étaient pourtant pas exempts de lacunes, dont certaines ne laissent pas d'étonner l'observateur familier des méthodes occidentales. Pour n'en nommer que les plus criantes, ce groupe (plutôt que cette « école ») ignorait alors globalement les subtilités de l'analyse musicale, tant prisée à Paris : les conséquences pratiques, interprétatives, instrumentales, découlant de la lecture consciente et de la compréhension structurelle, harmonique, orchestrale, d'une page de Liszt ou de Beethoven, indissociables d'aspects moindres ayant trait à l'économie du jeu, à l'emploi des doigtés et des pédales. L'exemple de cette demoiselle qui ne craint pas d'affronter l'*Op. 110* (et la *Sonate* en si mineur !) <sup>1710</sup> est symptomatique, à cet égard : la maîtrise des enchaînements de *tempo*, le rôle dévolu aux formules d'accompagnement, la manière dont il convient de les propulser, les méandres dessinés par les lignes du chant beethovénien lui échappent comme les trilles de l'ouverture, comme le parcours tonal général de la pièce, comme les implications de ses nombreuses modulations, la variété de timbres requise ou l'agencement de sa double fugue.

De multiples raisons expliqueraient ces carences : l'absence d'une tradition pédagogique aussi solidement établie dans l'Empire nippon qu'en Europe et en Russie par défaut d'enseignants, d'institutions séculaires ; un isolement causé par la politique, les conflits et l'éloignement géographique de ce chapelet d'îles ; une importation trop récente, sur son sol, de la littérature musicale savante occidentale et de ses relais transmetteurs, s'étant traduite par une diffusion trop sporadique, un enracinement trop superficiel du solfège, des préceptes acquis

---

<sup>1707</sup> Arrêté par la Gestapo en septembre 1942, Roloff, un résistant anti-nazi membre du réseau *Rote Kapelle* (Schulze-Boysen), avait été détenu à la prison de Spandau jusqu'en janvier 1943, puis relâché « faute de preuves ». Également professeur de Takahiro Sonoda, il fut admis par l'Empereur Akihito dans l'ordre du Trésor sacré. « Obituary : Helmut Roloff », *The Japan Times*, 10 octobre 2001. ROLOFF (Stefan), *Die Rote Kapelle. Die Widerstandsgruppe im Dritten Reich und die Geschichte Helmut Roloffs*, Berlin, Ullstein-Verlag, 2004.

<sup>1708</sup> Samedi 2 juin 1956, Orchestre national de Belgique, dir. Franz André. Le vainqueur est Vladimir Ashkenazy. André Tchaïkowsky se classe 3<sup>e</sup>. Nous remercions le secrétariat du CMIREB pour la communication de ce palmarès.

<sup>1709</sup> DUMESNIL (René), « Le Chêne et le tilleul d'Inghelbrecht. Beethoven et Ravel », *Le Monde*, 14 décembre 1960, n. p.

<sup>1710</sup> Atsuko Yanagihara, Tokyo, 9 octobre ; Osaka, 19 octobre 1953.

localement et que retardèrent encore les dommages de guerre, l'occupation militaire américaine et la reconstruction progressive du pays<sup>1711</sup>. Sur le seul plan des couleurs et du toucher, par exemple, les critiques des concerts de Lazare-Lévy que nous avons citées montrent assez le volume de réactions admiratives, mais d'abord teintées de *surprise* que provoqua l'audition de son jeu. A la veille et aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, comme l'a prouvé notre étude des programmes de sa « philharmonie officielle », la phalange de la NHK, le Japon n'avait certes prêté l'oreille qu'à un répertoire restreint et typé, majoritairement défendu de surcroît, s'agissant des pages concertantes, par des solistes venus d'Allemagne ou de l'ancien empire tsariste<sup>1712</sup>. A ce sujet, il apparaît tout à fait symptomatique qu'*aucun* des élèves que Lazare-Lévy auditionne en 1950 ne joue d'œuvre de musique française (encore que l'échantillon soit trop faible pour que l'on puisse en tirer des enseignements valables au plan statistique) : les vingt-et-une pièces qu'on lui soumet sont de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt et Brahms. Il est permis de croire, d'ailleurs, que les trois œuvres de Saint-Saëns et Debussy qui furent soumises au musicien français en 1953 auront été travaillées exprès

---

<sup>1711</sup> JANZ (Tobias), YANG (Chien-Chang) édés., *Decentering Musical Modernity : Perspectives on East Asian and European Music History*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2019, p. 298 : « One could say today [in 2019], 150 years after the establishment of musical institutions based on Western models, that the actual Japanese music history, with all its factions and parallel developments, *finally* accomplished the quest for its own identity ».

<sup>1712</sup> En l'espace de 25 ans (1926-1950, qui ne comptent dans les faits que pour 15 saisons), l'orchestre, comme nous l'avons écrit plus haut, engage 24 pianistes étrangers dont la majorité est effectivement d'origine russe ou allemande : **James Dan** (1<sup>re</sup> apparition : 7 novembre 1926 ; 3 prestations sur la période), **Hanka Petzold** (27 février 1927 ; 4 prestations), **Catherina Todorovitch** (3 avril 1927, 6 prestations), **Leonid Kochanski** (28 avril 1927 ; 9 prestations), **Maxime Shapiro** (25 septembre 1927 ; 20 prestations), **Paul Kowalow** (15 janvier 1928 ; 4 prestations), **Andreï Nicolski** (8 avril 1928 ; 1 prestation), **Paul Scholz** (22 avril 1928 ; 3 prestations), **Lydia Shapiro** (26 janvier 1930 ; 1 prestation), **Leo Sirota** (24 janvier 1931 ; 20 prestations), **Leonid Kreutzer** (22 avril 1931 ; 34 prestations), **Florence Hübner** (30 septembre 1931 ; 1 prestation), **Alexander Brailowski** (19 avril 1932 ; 2 prestations), **Benno Moiseiwitsch** (9 novembre 1932 ; 8 prestations), **Ignaz Friedman** (17 octobre 1933 ; 4 prestations), **Alexander Tcherepnine** (13 février 1935 ; 2 prestations), **Arthur Rubinstein** (2 avril 1935 ; 8 prestations), **Tolla Vedernikov** (4 décembre 1935), **Wilhelm Kempff** (14 avril 1936 ; 12 prestations), **Paul Weingarten** (13 octobre 1936, 2 prestations), **Joseph Rosenstock** (11 novembre 1936 ; 9 prestations), **Max Janowski** (19 novembre 1936 ; 1 prestation), **Arthur Loesser** (14 février 1946 ; 2 prestations), **Lazare-Lévy** (26 octobre 1950 ; 2 prestations). Archives de l'ONHK, « Inventaire des programmes de concerts », tomes 1-3 (1926-1950), p. 1-192.

Le même constat peut être dressé au sujet des violonistes : le tout premier soliste de l'ONHK est **Josef König** (19 novembre 1926, *Concerto* de Beethoven, dir. Hidemaro Konoye), qui joue une fois du violon, une fois de l'alto (24 mars 1928, *Symphonie concertante* de Mozart, *id.*), mais dirige surtout 81 concerts au cours de la période considérée. Suivent, dans cet ordre, **Naoum Blinder** (4 octobre 1927 ; 7 prestations), **Nikolaï Schiferblatt** (jusqu'en 1934 : 14 prestations en tant que violoniste, 195 en tant que chef d'orchestre), **Efrem Zimbalist** (22 octobre 1930 ; 9 prestations), **Robert Pollak** (24 janvier 1931 ; 8 prestations), **Alexander Mogilevski** (1<sup>er</sup> juin 1931 ; 7 prestations en tant que violoniste, 11 en tant que chef d'orchestre), **Joseph Szigeti** (17 juin 1931 ; 7 prestations), **Konrad Liebrecht** (12 décembre 1934 ; 3 prestations), **Leo Tishikoff** (30 avril 1935 ; 2 prestations), **Ernest Tomasic** (1 prestation), Willy Frey (16 prestations entre le 24 juin 1936 et le 18 décembre 1945), **August Junker** (1 prestation en tant que violoniste, le 1<sup>er</sup> décembre 1937 ; 34 en tant que chef d'orchestre, de mai 1935 à novembre 1938). Mogilevski est le seul violoniste étranger que l'orchestre engage (le 7 mars 1947) entre le 18 décembre 1945, date du dernier concert de **Willy Frey**, et le 20 octobre 1951, date des débuts de **Yehudi Menuhin**, qu'invite l'*Asahi Shimbun*. Archives de l'ONHK, « Inventaire des programmes de concerts », tomes 1-4 (1926-1960), p. 1-198.

à son intention. Comme nous l'a confié la pianiste Marika Noda<sup>1713</sup>, que nous n'aurions pu citer plus tôt :

« A l'époque de mes parents, et durant ma jeunesse à Tokyo, les influences musicales dominantes venaient d'Allemagne et d'URSS. L'Allemagne avait néanmoins la prééminence. Renforcé au cours des années trente à la faveur du rapprochement politique et militaire que l'on sait, son prestige était de toute façon antérieur aux conflits russo-japonais, à la révolution bolchévique et à la chute du Tsar Nicolas : il remontait au siècle précédent, au tournant de Meiji. Berlin et Vienne se paraient pour tout musicien d'une aura extraordinaire, quand l'éclat de Moscou et de Saint-Pétersbourg, qu'entretenaient de nombreux exilés, s'était terni [après 1905 ; après 1917 plus encore] sous l'effet d'une propagande nationaliste et anti-communiste virulente. Les programmes de nos concerts s'en ressentaient. Avec le recul des ans (voilà maintenant plus d'un demi-siècle que j'habite à Paris), je reste d'ailleurs frappée, moi qui étais issue d'un milieu artistique, de constater à quel point la France était éclipsée, absente de nos scènes. La "Ville Lumière" fascinait, sans doute, mais un cercle assez restreint de connaisseurs et de lettrés qui pouvaient en apprécier la langue, l'histoire et la littérature.

Ma mère, violoniste, avait travaillé avec le maître russe Alexander Mogilevski [1885-1953]<sup>1714</sup>, dont la technique d'archet était éblouissante, ainsi qu'avec un élève de [Joseph] Joachim [1831-1907], un Allemand qui entretenait le culte de Bach et de Brahms. Les solistes ressortissant aux sphères germanique et soviétique, invités ou émigrés, se produisaient volontiers dans notre pays (cela étant, nos chefs d'orchestre étrangers étaient eux-mêmes le plus souvent russes ou allemands). Je ne saurais dire en quelles proportions ils s'imposaient en nombre, dans quelle mesure les chiffres confirmeraient aujourd'hui le sentiment que nous avons, mais je peux affirmer, en revanche, que l'on n'entendait pas d'interprètes français<sup>1715</sup>. Très peu avaient fait le long voyage au cours des années vingt et

---

<sup>1713</sup> Née à Tokyo d'un père sculpteur et d'une mère violoniste, lauréate, à l'âge de dix ans, du premier prix de piano de *Radio Tokyo* et du prix du journal *Mainichi*, Marika Noda reçut une bourse du Gouvernement français pour étudier au Conservatoire de Paris (1965). Premier prix dans la classe de Vlado Perlemuter, elle bénéficia des conseils de Jacques Février, qui avait donné la première audition privée du *Concerto en sol* aux côtés de Francis Poulenc (Paris, salon de Marguerite de Saint-Marceaux, 31 décembre 1931) et créé le *Concerto pour la main gauche* sous la baguette de Charles Münch (Orchestre symphonique de Paris, salle Pleyel, 19 mars 1937) : RAVEL (Maurice), *L'intégrale, op. cit.*, p. 57, 62. Primée aux concours Viotti et Rina Sala Gallo de Monza, professeur au Conservatoire russe de Paris, Marika Noda s'est spécialisée dans l'interprétation du répertoire français. Enregistrée à Paris après la disparition de son maître (1904-2002), son intégrale de l'œuvre pour piano seul de Ravel a été publiée à Tokyo, 70 ans après la mort du compositeur (Fontec, FOCD 20 064 / 65, 2007).

<sup>1714</sup> Né à Odessa (1885) où il est l'élève de Jan Hrimaly et de Nikolai Sokolovski, Premier prix, premier nommé du Conservatoire de Moscou en 1898, Mogilevski se perfectionne à Saint-Pétersbourg auprès de Leopold Auer avant de fonder la Société pour la propagation de la musique de chambre (1908), qui fut très en vogue à la cour de Nicolas II. En 1910, il accompagna Scriabine en tournée à l'invitation de Serge Koussevitsky. Enseignant au Conservatoire de Moscou (1919-1921), membre du Quatuor Stradivarius, il émigra définitivement au Japon en 1930 après y avoir résidé plusieurs mois en 1927. Nommé professeur à l'université des Arts (1932), Mogilevski a enregistré plusieurs disques avec son épouse, la pianiste Nadège Nikolaïevna von Leuchtenberg. Il s'est éteint à Tokyo en mars 1953.

<sup>1715</sup> Pour compléter les données rappelées trois notes plus haut, les interprètes étrangers qui se produisent avec l'ONHK au cours de la décennie 1951-1960 furent, dans cet ordre (nous signalons les quelques invités de l'*Asahi* et du *Mainichi* au moyen d'une étoile ; les Allemands et les Autrichiens sont en gras) : Yehudi Menuhin\* (octobre 1951), Leonid Kreutzer (avril 1952), Robert LaMarchina (violoncelle, un seul concert : 27 avril 1952), **Helen Traubel\*** (mai 1952), **Gerhard Hüsch\*** (juillet 1952), **Rolf Eichler** (clarinette, septembre 1952), Paul Kling

trente ; un seul pianiste, peut-être : vous dites Henri Gil-Marchex [venu en 1925, 1931 et 1937], mais sa célébrité était sans rapport avec celles d'Ignaz Friedman [venu en novembre 1933], d'Arthur Rubinstein [avril 1935] et de Wilhelm Kempff [mai 1936]<sup>1716</sup>. Ce qu'il faut donc constater, si vous interrogez notre mémoire, en adoptant notre perspective, c'est que les représentants les plus éminents du piano français, quelles qu'en furent les raisons, ne se sont pas rendus à Tokyo au commencement de l'ère *showa* [1926 *sq.*], Isidore Philipp pas plus qu'Alfred Cortot, Yves Nat ou Robert Casadesus, qui avaient en commun de mener de grandes carrières internationales et d'enseigner à Paris. L'effort français, si effort il y eut, n'a pas été soutenu collectivement, à cette période, par des personnalités de premier plan. Le Japon, l'Extrême-Orient étaient exclus de leur horizon, de leurs envies ou de leurs possibilités, au contraire de l'Europe, naturellement – et de l'Amérique...

Jusqu'au début des années cinquante, en fait, aucun pianiste, aucun violoniste, aucun musicien français ne joua au Japon : il fallut attendre que Lazare-Lévy, qui fut le premier artiste visiteur français (ses quelques élèves, Hara Chieko, Yasukawa Kazuko, nous étaient bien connues), attendre que Cortot, puis Samson François, que j'eus la chance d'entendre dès sa première tournée, en 1956 ; plus tard, qu'Yvonne Loriod, Vlado Perlemuter, d'autres encore, viennent donner des concerts pour que nous nous familiarisions avec eux. Il y eut aussi [Raymond] Gallois Montbrun, Pierre Fournier ; des chanteurs, je crois. [Jean-Pierre] Rampal (je ne sais plus à quand remonte son premier engagement) a eu un succès considérable ; la flûte, très employée par les compositeurs français, très attirante pour nous, étant aussi plus proche, peut-être, des instruments asiatiques ancestraux.

Pour les auditeurs que nous étions, en tous les cas, le "piano de France" fut une révélation. La sonorité des artistes français, que nous avons entendus alors avec avidité, était plus chaude, plus variée, de beaucoup plus colorée, plus nuancée que celle que nous cultivions ou à laquelle nous étions accoutumés ; leurs traits semblaient plus fluides, leur

---

(violon, *id.*), **Jurg Schäftein** (hautbois, novembre 1952), **Walter Giesecking** (mars 1953), **Josef Molnar** (harpe, avril 1953), Marian Anderson (mai 1953), Isaac Stern (septembre 1953), **Max Egger** (piano, mars 1954), **Wilhelm Kempff** (octobre 1954), Maurice Clare (violon, un seul concert : 16 octobre 1954), Pierre Fournier (seul et unique français, novembre 1954), David Oistrakh (mars 1955), **Klaus Mansfeld** (cor, avril 1955), **Hans Kann** (piano, janvier 1956), Peter Pears (février 1956), **Ruthilde Bösch** (soprano, mai 1957), Emile Guilels\* (octobre 1957), Halina Czerny-Stefańska (janvier 1958), **Wolfgang Müller** (violon, septembre 1958), Andor Foldes (avril 1959), Josef Suk (mai 1959), Shura Cherkassky (un seul concert, 22 septembre 1960), **Paul Badura-Skoda** (décembre 1960). C'est dire qu'entre 1951 et 1960, la majorité des prestations solistes fut donc assurée, à l'ONHK, par des musiciens japonais. Archives de l'ONHK, inventaire des programmes de concerts, tome 4 (1951-1960), p. 1-110.

<sup>1716</sup> EVANS (Allan), *Ignaz Friedman : Romantic Master Pianist*, Bloomington, Indiana University Press, 2009, p. 146-149. SACHS (Harvey), *Rubinstein : A Life*, New York, Grove Press, 1995, p. 253-255. Lorsqu'ils se rendent au Japon, les pianistes polonais sont âgés, respectivement, de 51 et 48 ans. Né en novembre 1895, Kempff a presque 41 ans. Le violoncelliste Emanuel Feuermann (1902-1942) joue à Tokyo dès le mois d'octobre 1934 : il revient au Japon en juin 1936. En mars de la même année, ses contemporains Lili Kraus (1903-1986) et Szymon Goldberg (1909-1993, que la Philharmonie de Berlin avait également renvoyé de son poste de *Konzertmeister*) effectuent une grande tournée au Japon et aux Indes néerlandaises. De retour à Batavia en mars 1940, le duo vit à Bandung l'invasion de la Hollande par les nazis (10 mai), la conquête de l'archipel, après Pearl Harbor, par les forces armées du *Nippon Teikoku*, puis la capitulation néerlandaise et l'occupation japonaise de Java (mars 1942). Echappant à l'internement immédiat des civils européens, protégée par le chef d'orchestre Nobuo Aida, la pianiste hongroise est néanmoins arrêtée et déportée en 1943 dans les camps japonais de Struiswijk, Tanah Tinggi et Tangerang, d'où elle fut libérée par l'armée britannique le 15 août 1945. ROBERSON (Steven Henry), *Hungarian Pianist, Texas Teacher, Personality Extraordinaire*, Fort Worth, Texas Christian University, 2000, p. 50-73. SCHREUDER (Frans), « Bezettingskroniek 1942-1945 », *Moesson* (1<sup>er</sup> février 1980), p. 16. MORREAU (Annette), *Emanuel Feuermann*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2002, p. 76-81.

toucher était plus vaporeux et léger, leur jeu mieux lié, moins motorique, moins brutal et moins dur que le nôtre, sans qu'il ne manquât de définition ni de puissance là où le texte l'exigeait. Leur approche instrumentale et musicale de Chopin, de Beethoven, était également différente.

Notre scène nationale était active, y compris pendant la guerre. Nos interprètes étaient nombreux. Quelques-uns avaient été formés en Europe (les chefs d'orchestre, en priorité), d'autres avaient suivi l'enseignement des maîtres étrangers installés au Japon. Nous avons beaucoup de pianistes, en vérité ; certains parvenus à un haut niveau de réalisation. Mais aucun ne manifestait une palette, une douceur, une qualité comparables à celles des pianistes du Conservatoire de Paris. Ces caractéristiques nées d'une maîtrise technique de la production du son et des capacités de résonance des pianos étaient aussi liées à une pratique, à une éducation spécifiques (j'allais bientôt découvrir le solfège, l'harmonie, l'accompagnement, le contrepoint et fugue *à la française*), et, bien sûr, à un répertoire propre à cette école, que l'on n'étudiait quasiment pas au Japon : je pense surtout aux *Miroirs* de Ravel, aux *Préludes* de Debussy, qui sollicitent les trois pédales et le registre dynamique du *ppp* au *ff*. Je crois que ce sont les premières œuvres françaises pour piano qui m'ont bouleversée par le champ qu'elles ouvraient.

Expressifs, passionnés, les Slaves jouaient Scriabine, Rachmaninov et Prokofiev. Leur jeu était superbe, orchestral et d'une virtuosité échevelée (la prestation de [Vladimir] Ashkenazy au Concours Chopin [en 1955] a marqué les esprits). Cérébrale, l'école allemande était plus austère, et d'une certaine manière moins attentive, non pas à la qualité diversifiée des timbres (ce serait inexact, voire désobligeant), mais plutôt à un certain type de raffinement sonore et d'accomplissement pianistique, tout bonnement parce qu'elle était presque exclusivement vouée à Bach, Beethoven, Brahms, Schumann, ainsi qu'aux "structures", c'est-à-dire façonnée par des styles d'écriture, une organisation du discours, des cadres, un vocabulaire, des types d'abstraction ou de poésie (comme celle des nombreuses *Scènes* enfantines ou forestières de Schumann) et un imaginaire qui n'allaient pas jusqu'à requérir les fondus et les effets, le dosage de son et de poids quasi-chimique, les superpositions, les subtilités de tenues et de pédalisation, le rapport au temps et à la pulsation, ni cet art baudelairien des correspondances ni ce *je-ne-sais-quoi* (on m'a inculqué le sens de cette expression au Conservatoire) de suggestif, d'indéfinissable, de flottant et cependant de précis qu'exigent le langage si spécial des *Estampes* ou des *Jeux d'eau* ; de même que la clarté, la précision particulières de Saint-Saëns et des clavecinistes français ne trouvent pas leur équivalent outre-Rhin. Les *Suites* de Haendel ne donnent pas le secret, pour les jouer, des pièces de Couperin.

Giesecking, de ce point de vue, était une exception, mais la presse avait tendance à le présenter comme un artiste de moindre lignage (au contraire de Backhaus), sinon comme un pianiste d'origine française, parce qu'il s'était surtout consacré à la défense de votre musique, avait beaucoup joué à Paris, et parce qu'il était né à Lyon, ville que tout tisserand Japonais connaissait. [Élevé au sein d'une famille d'organistes et de cantors luthériens du Brandebourg], Kempff demeurerait raide, du moins de principes et de conceptions : sa sonorité était limpide, mais ce puritain rompu aux chorals religieux, au contrepoint serré, à la *Sehnsucht* schubertienne, aux paysages et aux mythes allemands, ce beethovénien de stricte obédience ne jouait pas *Gaspard de la nuit* et ne visait pas le songe, les parfums, la folle ivresse, la volupté, la lumière, les couleurs exacerbées – cet *opium*, vraiment – que



recherchait un Samson François, qui était tout à la fois souple et logique, improvisateur et cartésien, emporté, charmeur, sensuel, rigoureux et lyrique – en un mot : latin.

A l'École, pour nous, il y eut finalement assez peu de Mozart (si l'on excepte la musique de chambre et les concertos), quelques pages de Haydn, davantage de Schubert, peut-être. Le répertoire romantique allemand, échafaudé sur la polyphonie de Bach, les études de Czerny, de Liszt, de Chopin, les exercices de Brahms, formait le cœur de nos programmes d'études. J'ai travaillé la musique russe, Rachmaninov, en particulier, parce que mon maître était Russe, quoiqu'un Russe de culture allemande [Leonid Kochanski<sup>1717</sup>]. Nous nous prédestinions ainsi à un chemin, coulés dans un bloc musical et pianistique nettement défini, un peu daté peut-être. A l'orchestre, à Tokyo, Beethoven était omniprésent. Que de Wagner avons-nous entendu ! Nous n'avions que peu accès aux références de votre civilisation. Si j'étais privilégiée, grâce à mon père, de connaître Bourdelle et Rodin, par exemple, je n'ai connu aucune des grandes partitions d'orchestre de Ravel. L'idée que nous nous faisons au clavier de la couleur, de la fantaisie, du fantastique, reposait quasi-exclusivement sur notre travail des pièces de Schumann.

La France et ses messagers nous ont dévoilé un autre *univers* de musique. Cette sensation ne se compare qu'à la découverte ultérieure, plus profonde, que je devais faire à Paris, du classicisme, certes ; du romantisme, certes, mais d'abord de l'impressionnisme, du fauvisme, du pointillisme, de l'expressionnisme, des grands mouvements qui avaient inspiré la peinture, l'architecture et la sculpture mondiales pendant le premier XIX<sup>e</sup> siècle et nourri, d'une manière ou l'autre, les compositeurs qui me fascinaient. Il faut comprendre ce que l'art d'un Matisse [1869-1954] (l'abolition des contraintes et des formes établies, le libre emploi des couleurs, la spontanéité du dessin), qui n'était pourtant pas neuf ni si audacieux, ne serait-ce qu'en comparaison des œuvres de Picasso ou des surréalistes, pouvait avoir de... déstabilisant, de marquant, aux lendemains de la capitulation, pour nous qui avons grandi dans une société qui a pratiquement disparu aujourd'hui, que l'électronique, la technologie triomphante, d'autres représentations et "nécessités" ont chassé.

Comme vous le constatez [dans cette pièce de mon appartement], le goût traditionnel japonais, fait d'ordre et de sobriété, le *zen* dont je suis les préceptes, portent moins vers le soleil et l'exubérance que vers les tons estompés, les teintes mates, pâles et unies, vers le figuralisme, la lumière voilée, la retenue, le contraste du noir et du blanc [...], or je n'avais connu jusqu'à l'âge adulte, y compris en dehors du foyer familial, que les cloisons mobiles, les *tatamis*, les fleurs séchées, le papier de riz, les intérieurs plaqués de bois, les tenues, les habits traditionnels et nos anciens idéogrammes chinois<sup>1718</sup> ».

---

<sup>1717</sup> Frère du violoniste Paul Kochanski, Premier prix du Conservatoire de Leipzig (1910), Leonid Kochanski (1893-1980), né dans une famille juive d'Ukraine, avait été nommé professeur au Conservatoire russe de Berlin en 1919. Il enseigna à l'École de musique de Tokyo de 1925 à 1931 (jusqu'à son remplacement par Leo Sirota), puis à l'université (1953-1966). Il s'est éteint à l'Aire-sur-l'Adour, dans l'arrondissement de Mont-de-Marsan.

<sup>1718</sup> Témoignage de Marika Noda, Paris, mars 2015, janvier 2021. « Ce sont là les faits qui ont déterminé ma carrière et les souvenirs, très nets, que j'ai gardés de ce temps. Je me rappelle, dans un autre domaine, la distinction du violoncelliste André Navarra, dont le phrasé était pur. Apprendre la musique française à Paris était une démarche peu répandue encore (malgré quelques précédents), mais j'ai fini par en ressentir la nécessité. J'avais travaillé sous la direction de Leonid Kochanski à l'université de Toho, et de Yamaoka Yuko, la première élève japonaise de Vlado Perlemuter (qui était la voisine, à Kamakura, de Nomura Koichi, que j'ai aussi bien connu que Ikenouchi Tomojiro, dont la fille était ma caramade de classe à l'école primaire). Ce sont eux, ainsi que Kazuko Yasukawa et le compositeur Akio Yashiro, un élève de Nadia Boulanger et d'Olivier Messiaen, qui m'encouragèrent à partir en France ».

En 1950, Wilhelm Kempff et Leonid Kreutzer jouissaient effectivement à Tokyo d'une réputation qui ne se compare qu'à celle dont ils profitaient à Berlin au début des années trente. Envisagés comme pièce à conviction historique, et confirmés par ces souvenirs personnels, les *Cours* de Lazare-Lévy témoignent également du choc artistique et culturel qu'occasionna la première visite d'un pédagogue français, porteur d'un système de valeurs, de représentations esthétiques et de solutions technico-musicales originales, héritées pour une partie de ses maîtres, forgées pour une autre par lui-même, à la fois communes et singulières, dans un pays qui n'avait jusque-là vécu qu'en autarcie sur le plan pianistique et se trouvait, de ce fait, dans un état unique de réceptivité vis-à-vis de toute nouveauté.

### C) Enseignements des *Cours d'exécution musicale*

Les réserves que nous formulons à l'endroit de la genèse comme du contenu du texte ne sauraient donc entraîner sa disqualification en tant que source de recherche primaire. Libre à nous de déplorer la distance qui sépare cette relation écrite des leçons de Lazare-Lévy de la *vérité* de ces leçons elles-mêmes, puisque l'ouvrage « nous prive irrémédiablement du geste qui complète l'idée, du ton qui la met en relief, du regard qui persuade, de la vertu illuminatrice de l'exemple spontanément donné par le maître au piano<sup>1719</sup> » et, plus encore, du jeu des élèves, lesquels résistent à toute notation écrite : ces *Cours d'exécution musicale* restent un *medium* de perception unique autant qu'une partie demeurée visible du socle sur lequel s'édifia l'aura japonaise du musicien français, dont l'ampleur de rayonnement se dérobe à toute possibilité de mesure actuelle.

De façon générale, les *Cours* de Lazare-Lévy traitent soit de « mécanisme », de maîtrise instrumentale et de technique pianistique pures, d'une part ; soit, d'autre part, de musique..., autrement dit, si l'on épouse les vues d'un interprète, de la lecture, de la compréhension, puis de « l'extériorisation sensible » d'une partition, si tant est que l'on puisse abstraire ainsi

---

<sup>1719</sup> Nous paraphrasons Jeanne Thieffry, *op. cit.*, p. 10. A l'opposé, l'art pédagogique d'Alfred Cortot peut être appréhendé par l'image et le son. Publiée dans LABRANDE (Christian), STURROCK (Donald), *The Art of Piano* (Ideale Audience, IMG Artists, 3984-29199-2, Paris, 1999, 1 DVD), une séquence tournée à l'École normale en 1953 le voit reprendre une élève, commenter et jouer « Le poète parle », des *Scènes d'enfants* de Schumann. Entre 1954 et 1960, plusieurs de ses *Cours d'interprétation* ont également été enregistrés au moyen d'un magnétophone à bandes. Murray Perahia en a permis la publication en 2005, dans un album de 3 CDs intitulé « Alfred Cortot, The Masterclasses » (Sony Classical S3K89698) : BACH, *Partita* n° 1 BWV 825. MOZART, *Fantaisie* en do mineur K. 475, *Sonate* en la majeur K. 331, en la mineur K. 310. BEETHOVEN, *Sonates* op. 81a « Les Adieux », op. 90, op. 101, op. 109, op. 109. SCHUMANN, *Sonate* en sol mineur op. 22, *Fantaisie* op. 17. CHOPIN, *Sonate* n° 2 en si bémol mineur, *Sonate* n° 3 en si mineur, *Ballades* n° 1, 3 et 4, *Scherzo* n° 3, *Mazurkas* n° 14, 15, 17, 18, 19, *Préludes* n° 2, 4, 5, 8, 17, 20, *Nocturne* op. 55 n° 1, *Grande valse brillante* op. 18 n° 1.

l'exécution elle-même, purement corporelle, du processus d'ensemble qui consiste à l'intérioriser, la traduire et la communiquer du clavier avec art, probité, intelligence, culture, et la pleine possession de ses moyens physiques dans le respect le plus fin de son code. Unitaire, organique, l'approche du concertiste et pédagogue français ne scinde certes pas ces aspects entre eux, qui confirme naturellement à Tokyo les propos qu'il tenait à Paris en 1936 dans un cadre analogue :

« Interprétation et technique : il me plaît de voir réunis sur le programme des cours de l'École normale ces deux termes qui, à mon avis, ne devraient presque jamais être dissociés.

Si les questions de technique sont, pour les auditeurs - amateurs de ces cours, d'un intérêt moindre que les commentaires d'ordre interprétatif, elles sont pour les professionnels et particulièrement pour les élèves qui s'y font entendre d'une importance capitale, puisque la connaissance sans cesse accrue des possibilités techniques peut seule libérer l'exécutant ou l'interprète des entraves matérielles.

J'insiste sur ce point, car l'erreur me semble dangereuse qui consiste à séparer systématiquement le domaine technique de ce qu'on appelle l'interprétation, erreur comparable à celle qui tend à séparer les effets physiques de leurs causes morales.

La perfection d'une exécution ou, si l'on veut, d'une interprétation, ne se peut concevoir sans une concordance étroite entre un dessin mélodique, une formule rythmique, une succession harmonique et les mouvements, les gestes corporels qui en sont en quelque sorte l'extériorisation. La recherche des doigtés expressifs est aussi d'une importance extrême.

Les auditeurs de ce cours ne m'en voudront pas si j'accorde donc aux éléments techniques l'importance qu'ils me paraissent avoir, puisqu'il s'agit non seulement de stimuler l'imagination des élèves qui s'y feront entendre, mais aussi de les aider au mieux que je puis à vaincre les obstacles nés d'une utilisation erronée ou défectueuse de leurs moyens d'action<sup>1720</sup> ».

Avec les élèves japonais qu'il auditionne en 1950 et en 1953 (quoiqu'en des proportions variables dépendant de la somme des « obstacles à vaincre », du niveau de chacun d'eux), Lazare-Lévy aborde précisément les questions relatives :

- 1) à l'économie générale du jeu, à l'utilisation des doigts, des mains, des poignets et des bras (souplesse, décontraction musculaire, mouvements de tiroir, d'oscillation ou de balayage d'arrière vers l'avant), au contact de proximité avec les touches, à la recherche et au choix des meilleurs doigtés musicaux (pour la réalisation du *legato*

---

<sup>1720</sup> « Johannes Brahms par Lazare-Lévy : Cours d'interprétation et de technique » [reportage non signé], *Le Monde musical*, 30 septembre 1936, p. 235-236.

*cantabile* ou du *portamento*), aux arrangements facilitant l'exécution et l'expression, aux déplacements latéraux, aux croisements de mains, à l'exécution des octaves et des doubles-notes, des arpèges et des traits ;

- 2) aux fautes de texte (résultant de coquilles d'impression ou du choix délibéré d'un réviseur), aux altérations, à l'ornementation, à l'intelligence de l'écriture harmonique et mélodique, au rythme (respect de la signature, des carrures, des valeurs individuelles et de l'intégrité des figures), aux silences, au traitement des voix, au phrasé, au dessin des mélodies, à la réalisation du chant, au style, au caractère, aux nuances, aux accents, à l'agogique (pulsation, *tempo*, fluctuations du mouvement : *rubato*, *rallentando*), aux plans, au dosage des intensité, au toucher, au travail général des timbres et de la sonorité, à l'emploi de l'*una corda* et, surtout, de la pédale *forte*.

Les tableaux présentés en pages suivantes dressent la liste indicative, par candidat, des problèmes et des difficultés envisagés à Tokyo et à Osaka pendant les « classes de maître » de Lazare-Lévy : elle montre l'inextricable imbrication de ces thématiques, qui furent toujours traitées dans le contexte de relations ponctuelles, sans souci de démonstration suivie. Incidemment, plus « l'exécution ou l'interprétation » d'un jeune pianiste s'avéra perfectible, plus les réponses qu'elle suggère furent intéressantes et le demeurent aujourd'hui en dépit de leur brièveté ; *a contrario*, les recommandations, les conseils, les réflexions que le *sensei* adressa aux éléments les mieux avancés du panel – tels Yaeko Yamane, Mamoru Yanagawa (24 octobre 1950) ou Tokuko Kitago (9 octobre 1953), au sujet d'œuvres de Mozart, de Chopin et Scarlatti – sont des moins explicites. Nous les exposerons dans un instant : en saisir la nature et la portée demande encore d'apporter quelques éclaircissements sur les conceptions musico-techniques de Lazare-Lévy, qui en formèrent le sous-bassement.

A cette fin, nous nous appuyerons sur les conversations que nous avons eu le privilège d'échanger<sup>1721</sup> avec le compositeur Louis-Noël Belaubre (1932-2017), un ancien camarade de Yaeko Yamane, de Nahito Kai et de Mamoru Yanagawa, primé dans les dernières classes de

---

<sup>1721</sup> Dès sa première lettre, ce « disciple convaincu et fidèle » exprima la volonté que « [s]on témoignage serve la mémoire de l'homme et du pianiste extraordinaire qui [avait été] pour [lui] un maître, un guide et un véritable ami » (Carros, 27 juin 2002). Louis-Noël Belaubre s'est éteint brutalement le 17 juillet 2017, quelques mois après notre dernière rencontre et la parution de son essai, *Pour un cinquième âge de la musique* (Paris, L'Harmattan, 2016).

Cours	Elève	Répertoire	Points abordés par Lazare-Lévy
Tokyo (université) 23. 10. 1950	Hiroko Kashu	LISZT, <i>Etudes d'après Paganini</i> n° 1, 2, 3	Texte original vs révision fautive
	Keiko Nishimiya	BEETHOVEN, <i>Concerto</i> n° 4	Pédale, interprétation, nuances, tempo, sonorité
	Junko Ikemoto	CHOPIN, <i>Sonate</i> n° 2	Doigtés, agogique, phrasé, pédale
	Shigetaka Arishima	BACH, <i>Suite française</i> n° 6	Ornementation, caractère
	Ruriko Kato	BACH, <i>Fantaisie chromatique et fugue</i>	Timbres, altérations, texte (fugue)
	Yoko Nara	SCHUMANN, <i>Kreisleriana</i>	Caractère, pédale, doigtés (octaves, <i>legato</i> ), traitement de la polyphonie, nuances, dessins des phrases, sonorité
Tokyo (université) 24. 10. 1950	Yaeko Yamane	MOZART, <i>Sonate</i> K. 576	<i>Tempo</i>
	Junko Fukuda	SCHUMANN, <i>Papillons</i>	Caractère, liberté, pédale, phrasé, doigtés (octaves), agogique, dessins mélodiques, timbres et sonorité, technique (arpège)
	Akiko Okada	CHOPIN, <i>Fantaisie</i> op. 49	Caractère, rythme, doigtés (octaves), travail des traits, technique d'octaves (souplesse du poignet, oscillation de la main), volume sonore, texte, arrangements, pédale, nuances
	Syoko Ito	BEETHOVEN, <i>Variations Eroïca</i>	Traitement du thème, de l'agogique et de la polyphonie, doigtés, nuances, timbres (imitation de l'orchestre), arrangements (tierces), erreurs de texte
	Mamoru Yanagawa	CHOPIN, <i>Sonate</i> n° 2	<i>Tempo</i> des dernières mesures
	Yoshie Naito	SCHUMANN, <i>Fantasiestücke</i>	Respect des nuances, de la signature rythmique, toucher, pédales, agogique, interprétation, caractère, traitement du thème et des motifs en imitation technique, doigté (auriculaire, pouce), arrangements, attitude corporelle générale (inutilité des mouvements parasites et des effets)
Tokyo (université) 25. 10. 1950	Junko Harada	BACH, Prélude et fugue n° 3	Texte, édition, doigtés
	Kazuko Sekihara	BACH, <i>Suite française</i> n° 5	Ecriture, accents expressifs
	Taiko Ukon	MOZART, <i>Sonate</i> K. 576	Pédale, exécution des trilles, technique de traits, timbres, doigtés, arrangements, exécution des arpèges, traitement de l'harmonie
	Futaba Inoue	SCHUMANN, <i>Fantaisie</i> op. 17	Caractère, agogique, doigtés, substitutions, arrangements, respect de l'harmonie, conduite des lignes mélodiques, contrastes dynamiques, pédale, travail du <i>legato</i> , technique (formules d'accompagnement), nuances, accents, déplacements, technique de bras, <i>legato</i> , jeu profond (≠ articulé)
	Toyoaki Matsuura	BEETHOVEN, <i>Sonate</i> op. 81a	Silences, doigtés, pédales, agogique, caractère, phrasés, plans sonores, traitement de la polyphonie, timbres, travail des triples croches et des doubles-notes
	Toyoaki Matsuura	CHOPIN, <i>Ballade</i> n° 4	Caractère, phrasé, <i>tempo</i> , arrangements

Cours	Elève	Répertoire	Points abordés par Lazare-Lévy
Tokyo (Yamaha) 9. 10. 1953	Kyoko Aki	CHOPIN, <i>Scherzo</i> n° 3	Caractère, respect des indications, des valeurs, des soupirs
	Sachiko Uryu	LISZT, <i>Tarentelle</i>	Caractère, phrasé, pédale, indépendance des mains (garantes de l'intégrité des figures rythmiques), doigtés
	Nana Date	DEBUSSY, <i>Estampes</i>	Indépendance des mains, superpositions des lignes et des voix, contours mélodiques, arrangements, caractère, pédale, <i>tempo</i> , rythmes, différenciation exacte des valeurs, <i>rubato</i> , doigtés, timbres, toucher, nuances
	Tokuko Kitago	SCARLATTI, <i>Sonates</i> en la, ré majeur, do	Travail des octaves, doigté des tierces <i>staccato</i>
	Atsuko Yanagihara	BEETHOVEN, <i>Sonate</i> op. 110	Timbres (orchestre), trilles, organisation des plans, contact avec les touches, jeu profond, coups d'archet, dessins mélodiques (exécution de l'accompagnement), chromatismes, pédale, organisation et structure de la partition, chant, respirations, phrasé, liaisons, <i>portamento</i> , <i>legato</i> , <i>staccato</i> , <i>tempo</i> , équivalences métriques, expression, caractère, arrangements, énoncé et traitement du sujet (fugue), écriture, registration
Tokyo (Yamaha) 12. 10. 1953	Taeko Ito	SCHUBERT, <i>Impromptu</i> op. 142 n° 3	Caractère, appoggiatures, utilisation de la pédale (oreille, compréhension de l'harmonie, coordination), <i>legato</i> des doigts, dosage de chaque note au sein d'un accord, nuances, doigtés, substitutions, arrangements
	Motoko Takeuchi	CHOPIN, <i>Scherzo</i> n° 3	Respect des respirations et des valeurs, importance des liaisons, caractère, pédale, mouvement, empreintes des intervalles, souplesse des bras dans le jeu <i>pp</i> , contact avec les touches, doigtés, arrangements, agogique, nuances
	Sumiko Kono	DEBUSSY, <i>Pour le piano</i>	Doigtés, arrangements, précision des accords, phrasés, liaisons par deux, pédale, changements harmoniques, <i>tempo</i> , agogique, divisions binaires / ternaires, arrangements (octaves en alternance)
	Futaba Inoue	FRANCK, <i>Variations symphoniques</i>	<i>Tempo</i> , caractère, doigtés, arrangements, révision fautive, nuances, technique de bras pédale, respect des valeurs
Osaka (Asahi) 19. 10. 1953	Yoshiko Koyanagi	BEETHOVEN, <i>Variations Eroïca</i>	Pédale et demi-pédales, chant, agogique, accents, arrangements, redistribution des notes des accords et des arpèges entre les mains, doigtés des traits, travail des timbres
	Atsuko Yanagihara	LISZT, <i>Sonate</i> en si mineur	Rythmes, respect des valeurs, nuances, phrasé, expression, caractère (spiritualité), doigté des octaves, utilisation du pouce pour assurer l'équilibre de la main dans les traits du <i>recitativo</i>

	Utako Kitano	BEETHOVEN, <i>Sonate</i> op. 109	Pédale, <i>legato cantabile</i> des doigts, organisation des plans, importance de la conception orchestrale, rendu de la polyphonie, pulsation, relation entre expression et <i>tempo</i> , unité du discours
	Fusako Yoshioka	SAINT-SAËNS, <i>Etude en forme de valse</i>	Pédales, doigtés, arrangements, répartition des intervalles entre les mains
	Keiko Tsuchiki (Toki ?)	BEETHOVEN, <i>Sonate</i> « <i>Appassionata</i> »	Pédale, agogique, valeurs, signification expressive des modulations, caractère, carcan rythmique et sentiment d'improvisation, doigtés des tierces, arrangements
	Mariko Matsuhira	MENDELSSOHN, <i>Variations sérieuses</i>	Utilisation des pédales, texte original vs révision fautive, <i>staccato</i> des bras, souplesse et liberté des membres pour exécuter les arpèges ascendants, caractère, prépondérance de la mélodie, unité des variations, imitation des timbales
	Reiko Honno (Motoko ?)	CHOPIN, <i>Ballade</i> n° 3	Doigté des voix intermédiaires, différence entre rigueur métrique et rigueur rythmique, relation entre pédalisation et changements d'harmonie
Tokyo (Yamaha) 15. 12. 1953	Yoshinari Iwamoto	CHOPIN, <i>Polonaise</i> « <i>Héroïque</i> »	Affirmation du <i>tempo</i> initial, exécution des salves d'octaves descendantes par oscillation du poignet, main suspendue, mise en lumière de la mélodie dans le passage à quatre voix, agogique, transitions
	Kyoko Murakami	SCHUMANN, <i>Carnaval</i>	Arrangements, répartition des notes aux deux mains, doigtés expressifs, silences, respirations, caractère de la valse, jeu souple du bras, récusation du jeu articulé, utilisation du pouce et de l'auriculaire comme piliers pour concentrer la puissance de petites mains, de la masse corporelle pour asseoir des octaves <i>forte</i> , attaque des accords de haut
	Toru Koreyasu	CHOPIN, <i>Scherzo</i> n° 2	Doigtés expressifs (intervalles et notes accentuées), contact avec les touches
	Mizue Kato	CHOPIN, <i>Fantaisie</i> op. 49	Pédales, caractère, texte, <i>legato</i> des octaves, respect des syncopes, du dialogue entre les mains, vocalité, jeu souple des bras
	Kitako Ikenouchi	LISZT, <i>Etude - Paganini</i> n° 6	Pédale, détachement des notes piquées, empreintes d'accords, organisation des plans sonores

Lazare-Lévy, qu'il connut justement durant les années de ses tournées au Japon<sup>1722</sup>. Lauréat du *Concorso Viotti* de Vercelli et du Concours de l'ARD de Munich, transcripteur de Bach, Haendel, Mozart et Boccherini, auteur de quinze sonates pour clavier *solo*, de plusieurs concertos, de mélodies, d'une vingtaine de pièces de musique de chambre, de six symphonies, Prix de la musique de ballet de la Ville de Genève (pour *L'Ecole des pickpockets*, créé par Ernest Ansermet en 1965) et Prix Chevillon-Bonnaud de la Fondation de France pour l'ensemble de son œuvre pianistique, Louis-Noël Belaubre a enseigné à Saint-Maur, dirigé les conservatoires de Grasse et de Chevilly. Héritées ou inspirées de Lazare-Lévy, ses vues ont été rassemblées en 2004 dans un *Traité de technique et de pédagogie du piano*<sup>1723</sup>.

Ainsi que nous l'avons écrit<sup>1724</sup>, le jeu de Lazare-Lévy vise au transfert profond des énergies : récusant l'action strictement digitale, la fixité des membres, des coudes et des poignets, celui-ci repose sur la détente musculaire et l'utilisation des bras dont il peut engager toute la masse jusqu'au cœur du clavier par l'intermédiaire de mains puissantes, mais souples et toujours conductrices de l'influx<sup>1725</sup>. *A contrario*, témoigne Louis-Noël Belaubre,

« La technique d'articulation haute des doigts, si emblématique de ce que nous appelions l'ancienne école française – que pratiquaient ou qu'enseignaient encore, dans ma jeunesse, Marguerite Long [1874-1966], Lucette Descaves [1906-1993] et Jean Doyen [1907-1982] - est un non-sens mécanique dans la mesure où son principe consiste à remplacer la force d'appui, cette *pression* devant s'exercer vers le bas, en profondeur et directement au contact de la touche, par l'élan d'un mouvement comparable à la *frappe* d'un maillet ou d'un *petit marteau sur* le clavier.

Dans ce type de jeu, les doigts *bien ronds* ou bien *en pont*<sup>1726</sup>, dont l'action est jugée prééminente, sont volontairement levés ou tirés en arrière pour accroître le pouvoir d'impact de leur projection individuelle, or :

<sup>1722</sup> Archives nationales, AJ<sup>37</sup> 516-517, Conservatoire de musique et d'art dramatique, Tableaux annuels des classes, 1951-1952, 1952-1953. Né le 27 décembre 1932 à Muret, Louis-Noël Belaubre est de quelques mois le cadet de Nahito Kai (né le 4 avril 1932 à Tokyo) et de Mamoru Yanagawa (né le 5 septembre 1932 à Goro Machi, Premier prix, premier nommé en juillet 1953). Il est cependant plus âgé que Yaeko Yamane (née le 20 mars 1933 à Tokyo, Premier prix en juillet 1953 aux côtés d'Alain Bernheim et d'Evelyne Ursat).

<sup>1723</sup> BELAUBRE (Louis-Noël), *Traité de technique et de pédagogie du piano*, Samzon, Ed. Delatour France, 2004.

<sup>1724</sup> Introduction, p. 12-13 ; Deuxième partie : « Les tournées de Lazare-Lévy au Japon, armes d'une offensive d'Etat », I. Première tournée, C. Répertoire, §1) Répertoire de concert : entretiens de Charles Timbrell avec Jean-Joël Barbier, Lélia Gousseau, Monique Haas, Jean Hubeau et Yvonne Loriod, p. 301-303 ; p. 435-446.

<sup>1725</sup> *Le Monde musical*, août 1919, p. 233 : « [...] Il est à souhaiter que ceux qui ont consacré leur vie à l'enseignement raisonné de la musique et ont essayé d'interpréter par une technique toujours plus parfaite les grands maîtres fassent connaître le résultat de leur expérience [...]. M. Lazare-Lévy [nous écrit] : "Je crois pouvoir dire que l'intensité du son n'est que l'expression elle-même de la pensée de l'exécutant ; seulement cette expression ne peut se transmettre aisément que si le corps est complètement souple. De plus, il faut rester, le plus possible, en contact avec le clavier" ».

<sup>1726</sup> DESCAVES (Lucette), *Une année de piano avec Lucette Descaves*, op. cit. [1957], *ibid.* : « La main doit former un *petit dôme*, le pouce toujours sur la pointe, la main légèrement inclinée vers le pouce. La main et l'avant-bras doivent être horizontaux, le poignet ne sera ni creux ni bombé. Le doigt doit *se lever pour frapper* la note, il doit tomber comme un *petit marteau*, en *attaque* directe sur la touche. L'avant-bras doit être horizontal et stable ; seule l'*articulation du poignet* doit *attaquer* la note. Attention ! [pour le passage du pouce,] tenir le pouce sur la pointe et ne pas tourner le coude ».



- Plus cette articulation est haute ou prononcée, plus la distance que le doigt parcourt avant la frappe est importante. Dans tous les cas, ce trajet multiplie la distance qui le sépare de la touche avant la production du son, puis la rallonge encore lorsque celui-ci se relève. Ce qui est éventuellement gagné ici en force est donc perdu là en vitesse au prix d'une gymnastique inutile.

- L'égalisation de la frappe des cinq doigts que prône cette école n'est pas seulement d'un intérêt contestable sur le plan musical (sauf à vouloir perler des gammes et uniformiser ses traits) : elle est d'abord injustifiable sur le plan anatomique. L'observation d'une planche médicale, l'examen de ses propres mains suffisent à s'en convaincre. Reliés par un tendon, le majeur et l'annulaire ne sont pas totalement libres de leur relèvement. Schumann fit les frais d'expérimentations malheureuses en la matière... Les doigts n'ont pas non plus la même taille ni le même gabarit, pour ne rien dire de leur angle d'implantation dans la paume. Les exercices forcenés d'articulation haute sont dangereux, parce qu'ils sollicitent à outrance l'action des extenseurs et des fléchisseurs qui l'autorisent : sources de fatigue, de tendinites et de crampes, voire de dystonie de fonction, ils constituent une perte de temps et s'opposent à la compréhension d'une technique pianistique économe de moyens. Quiconque s'est déjà essayé au piano aura constaté en outre, surtout s'il n'est pas pianiste, qu'un doigt n'a besoin d'aucun effort musculaire conscient pour *remonter* au niveau zéro lorsqu'il a non pas cogné, mais pressé une note : dès lors que cette pression n'est plus ordonnée, son retour à la position initiale s'effectue sans peine grâce au ressort de la touche, qui suffit à effacer l'appui.

- A ce propos, la percussion brute du bout du doigt sur la surface des touches, sur l'ivoire seul où se dissipe leur énergie, en quelque sorte – quels que soient l'enfoncement et le volume obtenus – n'aboutit qu'à une sonorité sèche et dure. Une touche est un levier qui bascule sur un axe, par lequel on actionne une mécanique à échappement et à marteaux : par définition, tout mouvement de relèvement et d'abaissement des doigts qui serait effectué en l'air, au-dessus du niveau du clavier, soit là où il ne concourt pas directement à faire entrer les cordes en vibration, est un geste inefficace selon les lois des sciences physiques. En pratique, l'articulation haute ne s'avère utile qu'à l'occasion, pour dégager les doigts dans les passages polyphoniques ou dans certaines formules de doubles-notes croisées<sup>1727</sup>.

Dans le type de jeu *legato* et profond que pratique Lazare-Lévy, la première note est intégralement *posée* avec le gras du doigt, or c'est à partir de cette position d'enfoncement (celle de l'index sur un *mi*, mettons), c'est par rapport au plan horizontal du clavier en butée basse que la pression suivante va pouvoir s'exercer : sans que le 2<sup>e</sup> ne perde l'adhérence avec la touche qu'il vient de pousser jusqu'au terme de sa course, le majeur, sans élan, presse alors lui-même la note adjacente cependant qu'on laisse l'index revenir de lui-même à sa position de départ, de sorte que le *fa* retentit clairement après le *mi* sans aller-retour du doigt, sans interruption ni recouvrement d'un son par un autre. L'annulaire enfonce le *sol*

---

<sup>1727</sup> Cf. BELAUBRE (Louis-Noël), « Principes généraux concernant le jeu pianistique », *Traité de technique et de pédagogie du piano*, op. cit., p. 15-17.

de la même manière. Chaque pression complète relaie ainsi la précédente et s'enchaîne à elle avec fluidité. Toujours en tension, quoique sans cassure des phalanges ni crispation, arrondis mais pas crochus (l'auriculaire est joué droit pour compenser sa taille moindre, le pouce l'équilibre à l'extrémité opposée), les doigts portent sur leur partie charnue et sensible et non sur la pointe ou sur l'ongle. Leur force d'appui s'acquiert peu à peu, au point que la main, bien architecturée, solidement ancrée (voyez l'attitude d'Arthur Rubinstein) finit par supporter le transfert de masses considérables. Logique et saine, cette approche technique ne présente que des atouts :

1) En supprimant l'articulation haute et le « tricotage » des doigts (selon le mot de Marguerite Long), elle épargne tout débattement inutile et toute contraction dans la main : elle offre de gagner en vitesse d'attaque autant qu'en précision rythmique.

2) Continûment en appui dans la profondeur du clavier, calée latéralement, la main commande le clavier en toute sécurité quelle que soit la force imprimée aux touches, quelles que soient les nuances pratiquées. Les possibilités de contrôle et la sensation de maîtrise qui en résultent sont incomparables.

En ce qui me concerne, [Lazare-Lévy] me montra d'emblée, par son jeu, [l'inanité] des exercices fastidieux que deux ans de préparation digitale [...] m'avaient imposés. Quelques démonstrations simples me permirent de comprendre et d'assimiler un savoir-faire beaucoup plus habile et surtout, plus économique. Quand j'entrai dans sa classe, j'avais certes l'avantage, par rapport aux autres candidats, d'avoir mémorisé une foule d'œuvres symphoniques et de quatuors classiques [généralement méconnus des pianistes] (les leçons avec Lazare-Lévy débutaient par une mise en condition : nous prenions successivement le clavier pour commenter des morceaux de quatuors de Mozart ou de Beethoven, qu'il vénérât [...]). Lazare-Lévy voulait ensuite entendre nos dernières compositions. Après seulement, commençait la classe de piano).

Ma formation de pianiste, en revanche, avait été menée à hue et à dia par des professeurs consciencieux, bons musiciens, mais laborieux et techniquement limités. Si je pus néanmoins entrer directement au Conservatoire de Paris [à la rentrée 1951], c'est grâce aux conseils de dernière minute que je reçus du maître. Cela suffirait à prouver leur validité.

Sa technique s'était organisée en fonction d'un principe général d'économie. Tout comme l'art de la danseuse et sa grâce sont liés au caractère indispensable de chaque geste, un jeu instrumental de haut niveau exige la suppression de toute action superflue, or celui de Lazare-Lévy était pur du moindre élément parasite. Ses mouvements étaient nécessaires, ses déplacements calibrés, ses impulsions concentrées, exclusivement tendues vers l'objectif. Aucune dispersion, aucun effet, aucune singerie d'artiste en mal d'applaudissements : cette efficacité est le secret de la virtuosité authentique<sup>1728</sup>. Pour que Lazare-Lévy ait pu recommander à ses élèves, sans ironie, de travailler le moins, mais le

---

<sup>1728</sup> Les témoignages filmés du jeu de Solomon sont exemplaires à ce titre : BEETHOVEN, *Sonate* n° 23, en fa mineur, « Appassionata » (Londres, 15 juillet 1956), publiée dans *Claudio Arrau*, 1 DVD, EMI Classic, « Classic Archive » n° 3, DVB 4928389, 2002 ; SCHUBERT, *Impromptu* en la bémol majeur, D. 899 (Londres, 15 juillet 1956), *Legendary British Performers*, 1 DVD, EMI Classic, « Classic Archive » n° 49, DVB 38846192, 2007.

mieux possible, il fallait bien que l'ensemble de ses préconisations permît un prodigieux gain d'efforts et de temps. Pour preuve de leur rendement, je ne peux que citer ma propre expérience : depuis mon entrée au Conservatoire, je n'ai plus jamais fait un seul exercice dénué de musique et n'ai travaillé mes programmes que dans les œuvres, [sans quoi] je n'aurais pu mener de front composition, enseignement, concerts et enregistrements. Je souhaiterais d'ailleurs apporter quelques précisions concernant le métier de Lazare-Lévy :

1) Seule une assise plutôt basse devant être réglée en fonction de la longueur des doigts et de la liberté du passage du pouce permet une bonne *tenue* du clavier.

2) Les attaques, les appuis, les accents, les nuances, les liaisons et toute la dynamique du jeu doivent y être réglés non par les doigts seuls, qui ne sont que des intermédiaires chargés de transmettre les pressions, des capteurs en dosant la force, mais par l'ensemble des bras, souplement depuis l'épaule, avec la surveillance active de l'oreille. Celle-ci s'applique non seulement à l'exactitude (métrique, rythmique, technique), mais aussi à la qualité, à la puissance, au rendement acoustique et musical de la sonorité – le jeu profond, les attaques mesurées par appuis et engageant le poids y étant évidemment plus favorables que le jeu articulé dénué d'ancrage permanent, dont la chute et la frappe sont les piètres armes.

3) De ce fait, les attaques dites « de poignet » par lesquelles la main vient gifler le clavier en effectuant un mouvement brusque du haut vers le bas ou de l'arrière vers l'avant (comme le chien percute le silex d'une arme à feu) sont anti-musicales et nuisibles. Ces gestes qui distinguaient l'ancienne école française (avec l'attaque raide actionnée du coude) sont, hélas ! toujours prescrits dans les méthodes actuelles. En réalité, la main doit être en mesure d'agir et de se mouvoir en tous sens selon les besoins des doigtés (que dictent le texte et la morphologie du pianiste) sans que le poignet, le coude ni l'avant-bras ne lui opposent de résistance. La gestuelle, le ballet d'ensemble demandent à être patiemment ajustés, mais sont ensuite acquis à vie comme l'on sait nager une fois pour toutes ou évoluer sur deux roues.

Ce modeste extrait de la 15<sup>e</sup> Sonate illustre bien la nécessité de ne jamais entraver la communication de l'influx, mais d'envisager comme un tout l'ensemble de l'appareil sensori-moteur, de l'empreinte digitale à l'épaule, et en pressant les touches au fond du clavier. Si vous n'articulez que des doigts, si vous maintenez la main ronde, poignet bloqué, dans le prolongement des membres immobiles, vous ne parviendrez ni à lier, ni à faire tinter ces accords *crescendo* comme Beethoven le demande :



BEETHOVEN, Sonate « Pastorale » (Andante)

Pour prévenir toute coupure de son, on préparera ici le déplacement de la main droite entre chaque agrégat : les doigts maintiennent les touches enfoncées pendant que le poignet, libre et flexible, porté par l'avant-bras, se soulève au maximum dans la direction de l'accord à atteindre et peser.

4) Ma dernière remarque découle des précédentes : les doigtés dits traditionnels ou classiques exigent d'être révisés. La paresse, le manque de compréhension musicale et physiologique des éditeurs ont grevé les textes des maîtres de doigtés absurdes et d'aberrations que la conception pragmatique de Lazare-Lévy rectifiait<sup>1729</sup> ».

C'est par son pragmatisme, du reste, que Lazare-Lévy se signale dès le premier jour à l'attention des élèves de l'université des Arts de Tokyo. Au moyen de quelques formules révolutionnaires, sinon d'aphorismes ou de boutades de ce genre...

*Un ingénieur comprend mieux les lois mécaniques régissant l'exécution qu'un professeur de piano.*

*Un pianiste doit posséder dix doigts plutôt que deux mains.*

*Il faut pouvoir utiliser n'importe quel doigt sur n'importe quelle touche.*

*Il ne faut pas se fier à l'efficacité de l'ordre numérique des doigts.*

*Il faut adapter le plus étroitement possible la main au clavier au moyen de doigtés appropriés.*

*L'annulaire est un cadavre dont le majeur doit supporter le fardeau...*<sup>1730</sup>

... le concertiste - professeur au Conservatoire de Paris n'en affirme pas moins d'emblée qu'au piano, en somme, la fin musicale justifie toujours les moyens techniques. C'est ainsi que l'art de doigter ne saurait être régi par des règles arbitraires, irrationnelles ou héritées du passé comme l'interdiction de placer le pouce sur une touche noire ou l'obligation de changer de doigt sur les notes répétées. On ne joue pas davantage avec les coudes rivés aux flancs en prenant garde de maintenir en équilibre une pièce de monnaie que l'on aurait posée sur le dos de sa main. Vouloir épouser au plus près les reliefs du clavier, chercher à exploiter les ressources de dix doigts solidaires plutôt que de deux mains antagonistes, préférer la combinaison la plus pertinente qui soit en matière de phrasé (au mépris des automatismes ou de la facilité), refuser de lever un doigt qu'il est commun d'assimiler à un poids mort suggère une conception moderne et sans parti-pris de son art, une forme d'optimisation sous contrainte dont les jeunes pianistes japonais auront manifestement profité.

---

<sup>1729</sup> GAUSSIN (Frédéric), *L'interprète et son biographe, ou la vie et la trace...*, op. cit., p. 217-222.

<sup>1730</sup> « Notes sur la fièvre interprétative » : conférence inaugurale aux *Cours d'exécution musicale*, université des Arts de Tokyo, 23 octobre 1950 (cf. *infra*).

Se servir de dix et non de deux fois cinq doigts, par exemple, incite à répartir les traits et les notes entre la gauche et la droite, à reconsidérer les partages et les passages de relais sans se conformer à la présentation des éditeurs, laquelle ne résulte parfois que d'impératifs d'ordre typographique. Une écriture complexe comme celle de Bach oblige en fait à de tels des arrangements :

The image shows a musical score for J.S. Bach's Fugue in D minor from the Well-Tempered Clavier, Book 1. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features intricate fingering with numbers 1-5 and slurs. A specific fingering '4-5' is marked above a note in the treble staff.

J. S. BACH, *Le Clavier bien tempéré* (1<sup>er</sup> livre), Fugue en do dièse mineur

Dans le fragment ci-dessous, emprunté à l'*Allegro* initial de la *Sonate* en fa majeur de Mozart, le musicien français reconsidère l'exécution d'une guirlande de doubles-notes qui n'est confiée qu'à la droite seule (et notée de la sorte). En éclatant cette succession de tierces, libérant l'index et passant le pouce, il en dessine pourtant la courbe mélodique avec plus d'aisance :

The image shows a musical score for Mozart's Sonata K. 332, Allegro, measures 203 onwards. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (Bb). The music features complex fingering with numbers 1-5 and slurs. The right hand plays a series of double notes (dyads) that are being reinterpreted with a more fluid melodic line.

MOZART, *Sonate* K. 332 (*Allegro*, mes. 203 sq.)

Les problèmes d'extension que pose cette page de Schumann, du moins lorsqu'elle est écrite ainsi, dictent également ce croisement préconisé par Lazare-Lévy :

The image shows a musical score for Schumann's Davidsbündlertanze n° 10, measures 35 onwards. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (Bb). The music features complex fingering with numbers 1-5 and slurs. The right hand plays a series of double notes (dyads) that are being reinterpreted with a more fluid melodic line.

SCHUMANN, *Davidsbündlertanze* n° 10 (mes. 35 sq.)

De la même façon, l'exécution de la gamme *Prestissimo* de la *Sonate* « Hammerklavier » s'avère moins délicate si on la distribue ainsi, au lieu que de diviser le clavier au niveau du *do* « serrure » en deux moitiés-domaines réservées :

BEETHOVEN, *Sonate* « Hammerklavier » (Scherzo, mes. 112)

Appliqué aux doigts eux-mêmes ainsi qu'aux déplacements *a tempo*, le même pragmatisme conduit Lazare-Lévy à ne pas piquer les notes individuellement dans ce passage de la *Sonate* en si mineur de Liszt, mais à réduire le débattement digital au minimum en actionnant plus volontiers la main entière à la surface du clavier – une translation imperceptible, millimétrique et symétrique du pouce gauche [réitérée] et de l'auriculaire droit en assurant le repositionnement dans la vitesse :

LISZT, *Sonate* en si mineur (Fugato)

C'est la main, encore, soutenue par l'action du poignet et du bras, qui oblige là l'auriculaire, un doigt court, réputé faible, à se tendre pour jouer debout la dernière note de ces arpèges *legato* et en observer le *crescendo* :

CHOPIN, *Polonaise* n° 1, mes. 27 sq.

A cet égard, les *Cours d'exécution musicale* montrent à quel point Lazare-Lévy rejetait le « dogme » de l'égalité ou de l'uniformisation digitale<sup>1731</sup>. Pragmatique toujours, son approche postule l'inégalité basique et foncière des doigts dont il s'agit *justement* d'exploiter la morphologie différente, les qualités et les défauts avec intelligence : cet aspect de son enseignement surprend même vivement l'auditoire japonais qui en a la révélation.

Très sensible et agile (au contraire du pouce qui porte sur le côté de l'ongle et se meut latéralement), l'index est en effet peu enclin à marquer les temps forts, et incapable de soutenir la main à l'instar du majeur que sa position désigne naturellement comme pilier d'appui. Plus solide et plus long, mais lié à l'annulaire par son tendon extenseur, le médium est toutefois entravé dans l'exécution des trilles ou des batteries si on l'associe à ce doigt, lequel est lui-même inapte au débattement vertical lorsque le 3<sup>e</sup> et l'auriculaire pressent une touche simultanément, *et cætera*. Choisis avec soin, en vue d'une adéquation réelle, les doigtés ne sauraient donc se borner à garantir une exécution impeccable : le respect du texte, la qualité du phrasé, la beauté de la sonorité, en particulier dans les séquences mélodiques, doivent déterminer leur choix.

En pratique, et pour ne prendre que ces menus exemples, le **pouce** offre la ressource de se mouvoir ou de s'effacer sous la main, autrement dit d'anticiper ses déplacements vers le grave ou l'aigu en maintenant le contact avec le clavier. Sa force d'appui lui permet aussi d'enchaîner des notes conjointes dans les gammes lancées, le poignet se relevant ici de nouveau de manière à employer l'auriculaire presque verticalement :



BEETHOVEN, *Sonate n° 26, « Les Adieux »* (Vivacissimamente)

Pour qui s'y est exercé, le passage du pouce après le 5<sup>e</sup> s'avère d'ailleurs plus fluide, dans les traits rapides (voir la section centrale de la *Méphisto-Valse*), que les doigtés habituellement prescrits. Cette mesure de Mozart le prouve :

<sup>1731</sup> Cf. BELAUBRE (Louis-Noël), « Le système de doigtés », *Traité de technique et de pédagogie du piano, op. cit.*, p. 96-114.



MOZART, *Sonate* K. 330 (Allegro moderato)

Employé sur les temps forts (mobile et plus volontiers tourné vers l'intérieur de la voûte), le pouce assure la stabilité de la main dans les passages où son équilibre est précaire *a tempo* :



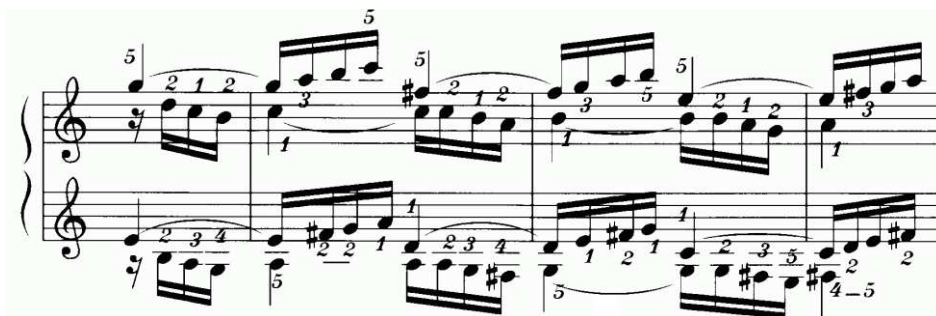
MOZART, *Sonate* K. 310 (Allegro maestoso)

Chopin, comme on le sait, exploite cette propriété dans son *Etude* en fa mineur :



CHOPIN, *Etude* op. 25 n° 2

Lazare-Lévy, qui avait de grandes mains, en fait bon usage dans le dernier mouvement de la *Sonate* op. 101 de Beethoven :



BEETHOVEN, *Sonate* op. 101 (Finale, mes. 202 sq.)



On relève au passage la manière dont l'index glisse, à gauche, du fa dièse au sol dans la 2<sup>e</sup> mesure. Non moins pratique, le glissement ou le *legato* du pouce sert dans le jeu polyphonique ...

J. S. BACH, *Fantaisie pour orgue manualiter* BG 570

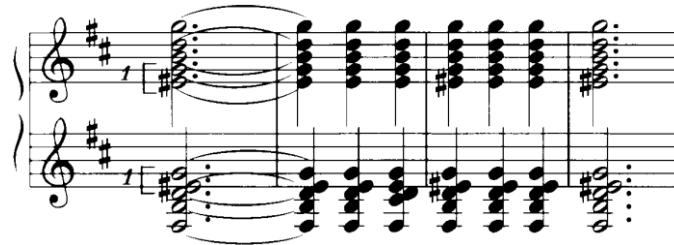
... pour lier des octaves, réaliser des formules brisées à large empan ...

CHOPIN, *Sonate en si mineur* (Allegro maestoso)

... ou en l'absence d'alternative :

BEETHOVEN, *Sonate op. 101* (Finale, mes. 225)

Ravel, dans *Scarbo*, et Chopin l'utilisent pour frapper deux touches blanches conjointes. Liszt va jusqu'à poser le pouce sur deux touches noires distantes d'une tierce mineure (*Sonate, Grandioso*).



CHOPIN, *Scherzo n° 1*

Fort et lourd (aidé ici par le bras dans la vitesse), le pouce soutient aisément un changement de position sur les feintes :



CHOPIN, *Scherzo n° 2*

A l'opposé, l'emploi du pouce s'avère contre-indiqué dans les séquences mélodiques réclamant une grande sensibilité de pression sur la touche. Dans cet extrait tiré de la *Sonate en la majeur* de Mozart, la ponctuation et le toucher requis en interdisent l'usage :



MOZART, *Sonate K. 331 (1<sup>ère</sup> variation)*

De même, Lazare-Lévy n'emploie pas ce doigt sur une note expressive ou une résolution (ici *mezzo forte*), quitte à substituer aussitôt pour pouvoir redéployer la main :



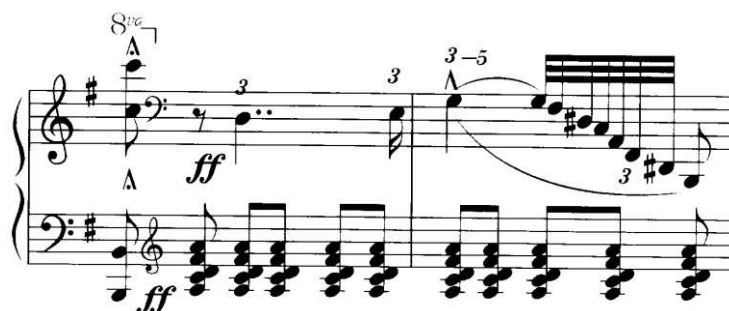
MOZART, *Sonate K. 333 (Allegro)*

C'est l'**index**, le plus sensible d'entre ses congénères, qui doit être chargé de poser les anacrouses et de doser exactement les résolutions d'appoggiatures ...



CHOPIN, *Nocturne* op. 9 n° 2

... quand l'on confiera les notes fermement appuyées au **majeur** pour plus de sûreté :



LISZT, *Sonate* en si mineur

Joué verticalement, avec le poignet en position haute, le 3<sup>e</sup> permet de répéter sans changer de doigté, en distribuant les groupes de notes avec force et régularité. On relève au passage l'intelligence et la commodité de l'emploi symétrique des doigts et des bras, lesquels impulsent le mouvement à gauche comme à droite en dessinant des cercles :



BEETHOVEN, *32 Variations* en do mineur WoO 80

Dans ce passage du premier mouvement de la *Sonate* « *Appassionata* », le *diminuendo* et le minuscule ralenti qui aboutissent à la réexposition du thème se réalisent par un mouvement de la main entière, dont l'oscillation verticale sera d'autant plus efficace et précise que l'on

prendra soin de rigidifier le majeur gauche en maintenant sa phalange distale avec le pouce et en groupant les doigts restants autour de lui :

BEETHOVEN, *Sonate « Appassionata »* (Allegro assai, mes. 173)

Le majeur remplace l'auriculaire dans les positions où ce dernier ne dispose d'aucune sécurité d'attaque. Dans cet exemple, le doigté adopté respecte également les signes de liaison et l'accentuation :

MOZART, *Sonate K. 332* (Allegro)

Refuser de passer le pouce permet ici de réaliser la ponctuation, aussi bien que d'établir la limite à ne pas franchir de vitesse de jeu :

BEETHOVEN, *Sonate pour piano et violon n° 3* (Finale)

Dans cet extrait de la 3<sup>e</sup> *Sonate* de Beethoven, placer le majeur sur les temps forts présente à la fois l'avantage de les marquer, d'observer les liaisons, de faciliter l'exécution, mais aussi de la mémoriser physiquement :

BEETHOVEN, *Sonate* op. 2 n° 3 (Allegro assai)

Aux élèves japonais qui s'étonnent des combinaisons difficiles ou contre-intuitives *a priori* que Lazare-Lévy leur recommande, celui-ci oppose invariablement une exigence de musicalité. Dans le passage suivant, par exemple, son choix autorise le dosage précis des appuis, la réalisation du phrasé expressif de l'élément mélodique, les doigtés suggérant d'ailleurs d'eux-mêmes la légèreté et la souplesse avec laquelle la main, portée par le bras et favorisée par l'élasticité du poignet, doit détacher ces noires, puis lier et chanter les phrases du second système comme en usant d'un archet. Le *gruppetto*, amorcé avec sûreté par le majeur, serré par l'action des doigts conjoints, aboutit sur l'index :

BEETHOVEN, *Sonate* op. 2 n° 1 (Allegro)

Cette séquence de « La Tempête » n'emploie elle-même que des doigts sensibles ...



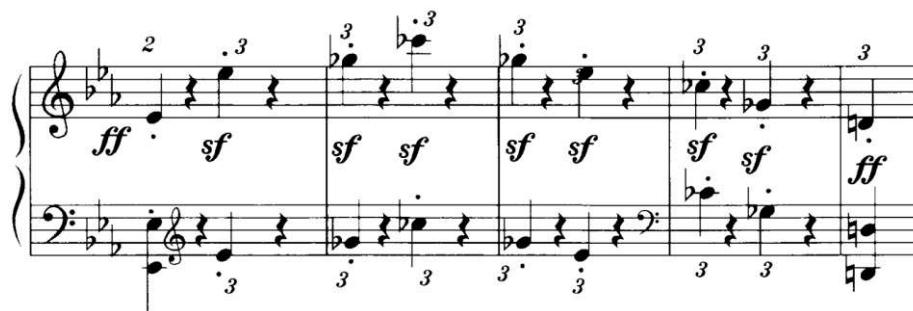
BEETHOVEN, *Sonate n° 17* (Allegro, mes. 147 à 152)

... cependant que celle-ci, tirée de l'*Op. 101*, tire parti des doigts forts dans l'aigu :



BEETHOVEN, *Sonate op. 101* (Finale, mes. 77-78)

Quant à ce doigté « non conventionnel », probablement choquant pour les pianistes nippons de 1950, il permet d'affirmer les notes sans risque d'erreur et avec autorité :



BEETHOVEN, *Sonate n° 26*, « Les Adieux » (Finale, mes. 131 sq.)

Les références aux illustres amis et confrères (Emile-Robert Blanchet, Emile Bosquet, Hans von Bülow, Ferruccio Busoni, Alfredo Casella, Alfred Cortot, Walter Gieseking, Wanda Landowska, Moritz Moszkowski), voire aux élèves inconnus (Pierre Maillard<sup>1732</sup>) dont Lazare-

<sup>1732</sup> AJ<sup>37</sup> 488, Conservatoire, Tableaux annuels des classes, 1921-1922 : il ne s'agit pas là du compositeur Pierre Maillard-Verger (né le 5 décembre 1910 à Paris, Premier prix de piano en 1927 dans la classe d'Isidore Philipp, Prix Diémer en 1933, Premier Grand Prix de Rome en 1939), mais de Pierre [Henri] Maillard, né à Sceaux le 18 mai 1906. Admis chez Lazare-Lévy le 17 novembre 1921, à l'âge exceptionnel de 10 ans, camarade de classe de Lélia Gousseau, puis de Monique Haas et d'Alexandre Uninsky, Pierre Maillard quitta le Conservatoire en juillet

Lévy émaille spontanément les commentaires qu'il adresse à ses étudiants japonais rappellent qu'il modela lui-même sa technique par un sens de l'observation constamment en éveil et l'incessante remise en question de ses propres principes. Il ressort néanmoins de ses *Cours* qu'« un progrès technique n'a de valeur [à ses yeux qu'à condition qu'] il entraîne un progrès musical<sup>1733</sup> », or la mise en œuvre d'un haut niveau de savoir-faire pianistique suppose encore, pour la transmettre, de *savoir lire* une composition musicale, voire même d'abord d'en disposer sous la forme d'éditions fiables ou autorisées.

S'agissant des partitions, Lazare-Lévy indique dès sa prise de parole qu'il lui est intolérable que des réviseurs « surchargent impunément les œuvres de signes inutiles, voire nuisibles et fassent passer leurs fantaisies toutes personnelles pour intentions de l'auteur<sup>1734</sup> ». Dans ses propres éditions annotées des œuvres de Chopin, des *Impromptus*, des *Moments musicaux* de Schubert et des *Sonates* de Mozart<sup>1735</sup>, parues près d'un demi-siècle plus tôt, le pianiste a lui-même manifesté le souci philologique remarquable – puisqu'il n'était pas généralisé dans la France de 1914 – d'établir le texte le plus fidèle qui soit, le plus conforme possible à la volonté des maîtres telle que celle-ci peut être déduite de la comparaison de différentes sources, manuscrites et imprimées. Contrairement à Paderewski, par exemple, Lazare-Lévy ne prend dans les *Nocturnes* ou les *Valses* de Chopin ni la liberté d'uniformiser les liaisons au sein des reprises (où le compositeur change intentionnellement la ponctuation mélodique) ni celle d'écrire une note en lieu et place d'une autre, ce qui revient à fausser le discours en plus d'en biaiser la présentation graphique.

Accordés selon le système du tempérament égal, nos pianos confondent, comme nous le savons, le *mi* bémol et le *ré* dièse sur une seule et même touche. Contrairement au chanteur ou au violoniste, le pianiste se trouve donc dans la double incapacité, théorique et pratique, de donner de ces notes une réalisation sonore et musicale *exacte*. Certes, cet état de fait autorise la modulation par enharmonie, le passage d'une tonalité à une autre par la voie de raccourcis vecteurs d'expressivité – un *si* bémol en position de tierce dans l'accord parfait de *sol* mineur occupant celle de sensible, sous le nom de *la* dièse, dans le ton de *si* majeur – néanmoins « enharmonie » ne vaut pas pour « synonymie » : si le clavier ne parvient à communiquer ces subtilités harmoniques, le système de notation musicale que nous employons le permet, or dans

---

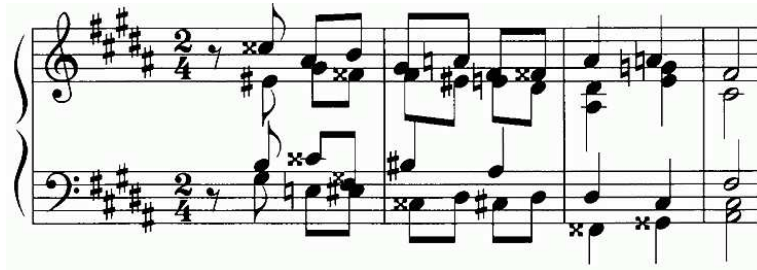
1927 sans avoir obtenu d'autre diplôme qu'un premier accessit (1924). Préfacés par Charles Vildrac, ses « fragments d'un journal » ont paru en 1966 (*La Musique interrompue*, Toulouse, Éditions Cujas).

<sup>1733</sup> « Notes sur la fièvre interprétative » : conférence inaugurale aux « cours d'exécution musicale », université des Art de Tokyo, 23 octobre 1950 (cf. *infra*).

<sup>1734</sup> « Notes sur la fièvre interprétative », *ibid.*

<sup>1735</sup> Nous en dressons la liste dans le volume II : Sources : II- Documents imprimés, 3- Ouvrages musicaux commercialisés, § B) Editions, révisions d'œuvres des Maîtres réalisées sous l'autorité de pianistes français.

une écriture de type polyphonique, la fonction des notes est justement signifiée par le choix même de leur figuration enharmonique. Louis-Noël Belaubre propose lui-même cet exemple<sup>1736</sup> :



Simplifier, pour l'œil, l'énonciation de cette séquence dont le déchiffrage *a prima vista* requiert un minimum de concentration revient, *in fine*, à masquer ces fonctions que le pianiste devra pourtant savoir reconnaître et traduire, s'il a du moins conscience de la valeur de son art et de la grandeur de ses responsabilités :



Ces réflexions sur la nécessité de choisir ses textes avec discernement, de refuser le filtre ou l'écran qu'un réviseur peut éventuellement interposer entre une œuvre et un exécutant devaient fortement impressionner Koichi Nomura à une époque où l'*Urtext* était un objet neuf en Europe (1948)<sup>1737</sup>, où de nombreux obstacles entravaient la circulation des partitions en Extrême-Orient et où la publication d'éditions monumentales débutait à peine au Japon<sup>1738</sup>.

S'agissant enfin de la compréhension même du langage musical, les leçons de Lazare-Lévy, comme on le percevra, exhortent les étudiants à posséder une science de l'écriture qui les autonomise et leur confère ce regard critique, mais paraît encore leur faire défaut – l'assimilation patiente d'une œuvre exigeant certes d'en apprécier la forme, les signes et les structures (éléments thématiques, lignes mélodiques, tissu harmonique, rythmes, phrasés,

<sup>1736</sup> BELAUBRE (Louis-Noël), *Traité de technique et de pédagogie du piano*, op. cit., p. 19. Nous citerons nous-même l'épisode central, noté en ré bémol majeur, du *Moment musical* en do dièse mineur de Schubert (op. 94).

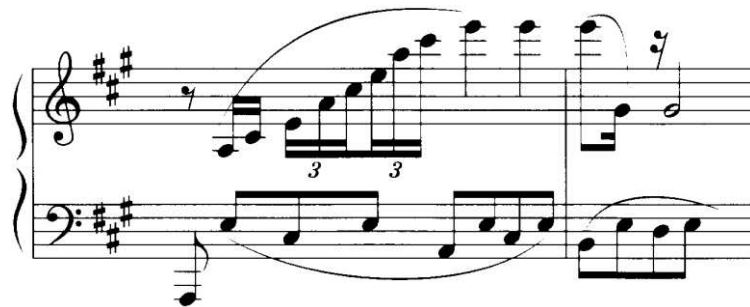
<sup>1737</sup> STEEGMAN (Monica), « Les éditions Urtext : à la recherche de l'authenticité », suivi d'un entretien avec Günter Henle (1899-1979), *Piano*, n° 2 (1988-1989), p. 64-66.

<sup>1738</sup> Nous citons plus haut l'exemple du travail que Motonari Iguchi avait entrepris pour la *Shunjusha*.



liaisons, ponctuation, désinences, plans sonores, intensités, temps forts, temps faibles, appuis expressifs, attaques, levées, anacrouses, ponts, conduits, enchaînements, agogique, cadences, reprises, tempo...) afin d'en fondre les éléments au sein d'un *continuum* vivant dans le respect des conventions d'époque et des styles. C'est là en quoi les *Cours d'exécution musicale* traitent d'interprétation autant que de technique.

Lorsque Beethoven note par exemple cette liaison simple, sans point, dans le *Finale* de la 2<sup>e</sup> *Sonate*, il va de soi qu'il exige un *decrescendo* et pense inconsciemment à l'archet, dans la mesure où l'intervalle qui sépare ce *mi* du *sol* excède les capacités physiques des pianistes :



Dans l'ensemble, Lazare-Lévy encourage en fait ses élèves d'un jour à concevoir la musique en musiciens et non pas simplement en instrumentistes. L'artiste véritable, maître de ses moyens techniques, connaît les échelles fondamentales de sons, détecte instantanément les notes étrangères à la gamme, identifie leur fonction (broderies, emprunts, notes de passage chromatiques, appoggiatures altérées...) à l'intérieur du discours. Ce faisant, il en éclaire les aspects, il pointe les résolutions, les modulations autant que les situations de transition, qui sont courantes dans la polyphonie où l'on tend souvent vers une tonalité donnée. La question fondamentale du phrasé et de la gestion « pianistico-musicale » des mélodies (ce seul mot étant cité près d'une soixantaine de fois) est d'ailleurs l'une de celles que Lazare-Lévy aborde le plus fréquemment, en ce sens qu'il souligne la nécessité d'élargir son champ d'analyse et de ne pas se laisser influencer par le découpage en mesures et en temps, sinon en systèmes et en pages.

Pour être dessinée, chantée, émise de sa naissance à son terme, une phrase exige d'être considérée dans la longueur et embrassée de haut, or les jeunes gens qu'il rencontre au Japon au début des années 1950 ne parviennent pas toujours, semble-t-il, à reconnaître les notes réelles (faisant partie intégrante des accords les accompagnant), les notes extérieures à ceux-ci, les notes de passage entre deux accords différents, ni à isoler les notes de transition ou de tension des notes de repos ou d'appui. D'aucuns disloquent les lignes, échouent à les mettre techniquement en valeur ou en retardent les chutes avec maniérisme ; d'autres ne respirent pas

assez<sup>1739</sup>. Le musicien accompli doit pourtant savoir peindre une courbe et communiquer surtout la *tension* menant vers ce but qu'est l'appui en agissant sur les deux seuls paramètres qu'il est en son pouvoir de modifier au clavier : les intensités et les durées<sup>1740</sup>, la difficulté principale résidant là dans l'étalonnage de leurs écarts. Pour l'auditeur, les variations de l'allure cadentielle doivent également passer inaperçues. Il est regrettable que ce point n'ait été développé davantage, tant il est vrai que renforcer les notes longues dans l'énoncé d'une mélodie<sup>1741</sup>, qu'en accélérer ou en ralentir le débit imperceptiblement à l'échelle de l'ensemble, qu'être capable d'exploiter ce qui reste d'un son pour calibrer l'émission du suivant<sup>1742</sup> ; en bref, que conférer à son jeu l'éloquence et le caractère de la vocalité constitue la plus rare et la plus précieuse des qualités de la « déclamation » pianistique.

Il n'est pas surprenant, en fin de compte, que l'idéal de pressions, de doigtés expressifs et de *legato cantabile* que Lazare-Lévy défendait l'ait conduit à n'envisager la pédale *forte* qu'avec parcimonie, c'est-à-dire à l'employer à la façon d'un « effet spécial » venant accroître les possibilités acoustiques de l'instrument, coiffer le processus de mise en place technique et de projection musicale. Vingt-deux des trente-neuf étudiants qu'il auditionne à Tokyo et à Osaka se voient reprocher leur manque de maîtrise (et leur excès de prodigalité) en la matière : « [Jouez] sans pédale » est l'un des conseils récurrents des *Cours d'exécution musicale*. Sans doute, on voit mal comment procéder « avec » dans les pages contrapuntiques ou les passages qui présentent des basses détachées – le *Largo* de la 2<sup>e</sup> *Sonate* de Beethoven, par exemple :



Comme France Clidat nous l'a rapporté,

« Lazare-Lévy, en tête de ma propre partition d'*Idylle*, avait écrit : “Sec et sans pédale” ».

<sup>1739</sup> Atsuko Yanagihara, Tokyo, 9 octobre 1953.

<sup>1740</sup> Voir le premier cours de Futaba Inoue, Tokyo, 25 octobre 1950.

<sup>1741</sup> Le *piano-forte* ne pouvant entretenir le son, à la différence des instruments à soufflet ou à archet.

<sup>1742</sup> Témoignage de Colette Zérah, 29 mai 2003 : « Ne jamais se désintéresser d'une note après qu'on l'a fait retentir ».

Allegretto (♩ = 120) avec fraîcheur et naïveté.  
*bien chanté et très en dehors*

*dolce e leggerissimo*

CHABRIER, *Pièces pittoresques*, n° 6 : « Idylle » (Enoch frères et Costallat, E. F. & C. 516, 1881)

D’aucuns trouveront la recommandation choquante, sinon contraire à l’indication de caractère [“Avec fraîcheur et naïveté”]. Pourtant, c’est tout à fait cela. Si vous mettez la pédale *forte*, vous alourdissez la main gauche et noyez les *pizzicati* intercalaires de la droite (*dolce e leggerissimo*). L’exécution s’en trouve facilitée, mais vous gomez les détails et compromettez l’expression “très en dehors” de la mélodie “bien chantée”. Pire encore, vous trichez. Car il y a ici une malhonnêteté artistique foncière à ne pas réaliser sans le secours du pied, sans artifice, j’allais dire manuellement (mais non pas numériquement, puisque l’on dose les pressions depuis l’épaule) les effets sonores délicats, la ponctuation précise et variée qu’exige Chabrier. Sous son apparence anodine, *Idylle* est une pièce redoutable. Ses trois voix supposent la mise en œuvre d’une technique aboutie. Lazare-Lévy parvenait à la jouer d’un bout à l’autre sans pédale, sans sécheresse ni dureté, avec un *legato* parfait des notes supérieures, de micro-déplacements, l’esprit et le caractère requis.

Pour lui, la pédale n’était pas un accessoire que l’exécutant peut coller à sa guise ni une sorte de *joker* destiné à dissimuler ou escamoter, mais un élément essentiel du jeu, une partie intégrante du tissu musical. J’entends souvent des professeurs dire à leurs élèves : “Tu mettras la pédale quand tu sauras bien ton morceau” comme s’il s’agissait de la plaquer au dernier moment, indépendamment de l’ensemble. C’est un point de vue totalement idiot. La pédale doit être travaillée et enseignée. Mettre en valeur les harmonies, altérer les timbres, tenir des notes, prolonger des durées, apporter une résonance particulière est un savoir-faire musical authentique. La pédale peut jouer à la fois le rôle du metteur en scène et de l’éclairagiste. Lazare-Lévy disait souvent qu’il l’envisageait comme un coup de projecteur, comme un *flash* de lumière soudain. Deux pédales bien mises dans une page, voire trois, peuvent en couronner une exécution irréprochable et une compréhension profonde. Certains confrères enfoncent la pédale de droite comme s’ils en ignoraient le fonctionnement. On se sent obligé de leur dire : vous ne pouvez pas la lâcher ! Il faut *tenir* la pédale au creux de la semelle et la jouer à l’oreille.

Si je déplore chaque jour que l’on travaille ses doigts, mais pas ses pieds, ni surtout ses oreilles, j’aurai certes eu cette chance avec Lazare-Lévy que de pouvoir tout unir et relier. Dans l’*Ondine* de Ravel, il nous faisait imaginer que notre bras droit était suspendu au plafond par un fil. Pour réussir ces batteries d’accords de trois notes, à la main droite, les doigts doivent s’alléger au point de ne plus avoir de pesanteur et se mouvoir d’eux-mêmes, non pas *sur*, mais *dans* sur le clavier. Léger ne veut pas dire qu’on les autorise à s’affaisser ni à effleurer : la tension n’est pas annulée, mais pesée, au sens propre, dosée dans l’enfoncement des touches, en *tenant* son clavier d’une main souple, mais ferme et en contrôlant le résultat, en dirigeant l’égalité sonore et la hauteur des plans obtenus à l’oreille.

Et pendant que la main gauche, chevauchant la droite, se charge de dessiner la ligne de chant, de modeler, de phraser et de respirer, la pédale que l'on tient elle aussi du pied se place et se change judicieusement, très finement, selon l'intelligence qu'il nous faut impérativement posséder de l'écriture ravélienne<sup>1743</sup> ».

Schématiquement, la pédale *forte* permet :

- Soit d'éviter la coupure du son lors d'un déplacement de la main,
  
- Soit de tenir plusieurs notes pour former un empilement harmonique cohérent. Tel est le cas, par exemple, lorsque la main gauche pose une basse, puis frappe au loin l'accord qui la complète (premières mesures de la *Valse* en do dièse mineur de Chopin, par exemple). Tel est également le cas lorsqu'une formule d'accompagnement notée en accords brisés doit être entendue comme un agrégat unique : nous pensons cette fois au début du 1<sup>er</sup> *Nocturne*. De ce point de vue, il n'est probablement pas inconvenant de jouer le premier Prélude du *Clavier bien tempéré* avec la pédale, encore qu'elle n'y ajoute que peu de chose. Dans le cas d'une écriture qui combinerait mélodie et accords arpégés, l'usage de la pédale *forte* n'est cependant possible qu'à la condition que l'accord ou l'arpège n'accompagne qu'une seule note mélodique (ou alors que celui-ci n'ait pas lui-même valeur mélodique et que la ligne qu'il soutient soit notée en valeur longue) : le discernement s'impose donc dans les passages recourant à la basse d'Alberti.

Sauf erreur, mais nous ne pouvons nous permettre d'ouvrir cet espace, l'indication de pédale *forte*, donc de libération des étouffoirs n'apparaît pas dans les sonates de Mozart – les éditions Artaria en attestent<sup>1744</sup> – et uniquement dans la dernière *Sonate* en do majeur de Haydn, qui parut en 1800.

Chez Beethoven, l'indication de pédale *forte* figure dans les sections lentes du premier mouvement de la *Sonate* op. 31 n° 2 (« La Tempête ») que Lazare-Lévy joue et fait travailler au Japon ; dans le finale de l'*Appassionata*, très partiellement dans les sonates *Op. 78* (« A Thérèse »), *Op. 79* (« Alla tedesca »), *Op. 81a* (« Les Adieux »), nulle part au sein de l'*Op. 90*, mais naturellement dans les cinq dernières (*Op. 101, 106, 109, 110, 111*). Comme on le sait, l'Adagio de la *Sonate* dite « Au Clair de lune » op. 27 n° 2 (Vienne, Cappi, mars 1802) porte l'indication *sempre pp, delicatissimamente senza sordini*, qui ne signifie pas « sans sourdine », mais « sans étouffoirs », autrement dit : avec la pédale *forte* afin de laisser les arpèges

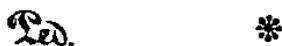
---

<sup>1743</sup> Témoignage de France Clidat, Paris, 19 octobre 2005, 5 juin 2006.

<sup>1744</sup> Cf. par exemple la « *Fantaisie et Sonate pour le forte-piano composées pour Madame Thérèse de Trattner*, par le maître de chapelle W. A. Mozart, publié à Vienne chez Artaria », cotation 70, 1785, BnF-Mus AC P-2826.

résonner<sup>1745</sup>. Sauf erreur encore, l'œuvre de Schubert ne porte pratiquement aucune notation de ce type : les pédales y sont le fait (ultérieur) d'éditeurs ou de réviseurs.

Pour leur part, Mendelssohn, Schumann et Chopin usent des signes en vigueur en leur temps, typographiquement imprécis, qui n'enjoignent que d'enfoncer, puis de relever le pied, mais ne permettent pas d'indiquer le renouvellement par lequel on annule la résonnance des cordes d'un mouvement rapide de la pointe. C'est à cette convention de notation héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, commune en France, que Lazare-Lévy se confronte à Tokyo en 1950 :



On voit pourtant l'avantage qu'il y aurait à noter les pédales en employant les symboles suivants (enfoncer pour maintenir, changer, lever) :



SCHUMANN, *Sonate* en sol mineur op. 22

La quasi-totalité des œuvres pour piano *solo* de Brahms ne se conçoit pas sans pédale (encore qu'elle y soit rarement spécifiée), or cette écriture nourrie de contrepoint ne renonce pas aux formules d'accompagnement arpégées : les changements et renouvellements y sont donc problématiques, notamment dans les *Fantaisies* op. 116 et les *Klavierstücke* op. 118. Dans les *Variations sur un thème de Haendel*, que Lazare-Lévy joue aussi en Extrême-Orient, la pédale *forte* participe de la mise en place des plans sonores : la qualité orchestrale de l'écriture appelle le maintien de résonances impossibles à réaliser des doigts seuls. Que Brahms ne choisisse d'indiquer la pédale que sous quelques basses des variations n° 17 et 18 ou dans quelques mesures seulement de la fugue terminale<sup>1746</sup> ne saurait inciter à y renoncer dans le reste du morceau. La 15<sup>e</sup> variation comporte deux plans sonores nettement différenciés, par exemple : l'appel *forte* des croches doit se prolonger, résonner et déteindre, si l'on ose dire,

<sup>1745</sup> Dans l'œuvre de Beethoven, l'indication *una corda* paraît pour la première fois dans la *Sonate* op. 101. Elle figure aussi dans les op. 106, 109 et 110.

<sup>1746</sup> « *Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für das Pianoforte componirt von Johannes Brahms* », op. 24, Leipzig, Breitkopf & Härtel, pl. 10448, 1862, p. 12-13 et 22.

grâce à la pédale, sur les doubles croches *piano* qui le suivent. Par ailleurs, Brahms invite certes à tenir les basses de la 18<sup>e</sup> variation au moyen du signe *Ped.*, mais il ne prend pas la peine de signifier leur terme, qui doit logiquement intervenir sur la deuxième moitié du temps suivant. On juge ici combien l'étude préparatoire et la compréhension globale de la partition – donc la distance critique vis-à-vis du texte – s'avèrent indispensables pour arrêter toute décision de ce genre : c'est, là encore, le message neuf (cette dialectique constante de la lettre et de l'esprit, cette injonction à prendre ses responsabilités) que Lazare-Lévy délivre aux élèves de ses classes japonaises.

En l'occurrence, un dernier paramètre entre en ligne de compte : celui de la facture instrumentale, lequel doit conduire tant à l'examen minutieux des éditions premières qu'à celui des publications qui s'en réclament. Dans le *Rondo* (*allegretto moderato*) de la *Sonate* « Waldstein », par exemple, la pédale originale [*Ped.*] recouvre les huit premières mesures<sup>1747</sup>, mélangeant ainsi l'accord de tonique à l'accord de septième de dominante – or de nos jours comme en 1950, sur des pianos à queue aux étouffoirs efficaces, à la mécanique bien réglée, il est possible de conserver le halo sonore exigé par Beethoven (1805) en changeant tout de même brièvement la pédale à la 3<sup>e</sup> mesure pour se garder de tout impair harmonique. Ainsi qu'on le verra, Lazare-Lévy pointe également ce problème de facture en évoquant l'*ambitus* des instruments dont Schumann disposait probablement à demeure<sup>1748</sup>. S'il est compréhensible que les réviseurs contemporains, songeant au Steinway moderne, exigent de nimer les appels de cor de chasse qui introduisent la dernière pièce des *Papillons* (n° 12, « Finale »), Clara Schumann elle-même, dans son édition monumentale, les dépouille de pédale, qu'elle n'emploie qu'à la section *Più lento*, soit juste avant la réexposition du motif initial<sup>1749</sup> : ce geste ou ce réflexe remonte peut-être aux années 1830 et aux pianos de l'époque, puisqu'il n'est pas douteux que Schumann, en familier des forêts, les entendait sans sécheresse, pleins et cuivrés.

Sur les pianos droits, la pédale de gauche, improprement appelée « sourdine » ou « pédale douce », réduit la course des marteaux en les rapprochant des cordes, si bien qu'elle produit un son de moindre ampleur et autorise à jouer moins fort sans diminuer la pression exercée sur le clavier tout en laissant l'exécutant profiter d'une réactivité accrue de sa

---

<sup>1747</sup> « Grande Sonate pour le pianoforte composée et dédiée à Monsieur le Comte de Waldstein, commandeur de l'ordre teutonique et chambellan de Sa Majesté, par Louis van Beethoven, op. 53, à Vienne, au Bureau des arts et d'industrie », pl. 449, [mai 1805], p. 14.

<sup>1748</sup> Tokyo, 23 octobre 1950, avec Yoko Nara.

<sup>1749</sup> « *Papillons* für das Pianoforte von Robert Schumann, Fräulein Therese, Rosalie und Emilie gewidmet », op. 2 [1830], « Erste mit Fingersatz und Vortragsbezeichnung versehene Instruktive Ausgabe. Nach den Handschriften und persönlicher Überlieferung herausgegeben von Clara Schumann », Leipzig, Breitkopf & Härtel (« Robert Schumann's Klavier-Werke », Serie 7, n° 2), pl. R. S. 40, 1887. Par fidélité, Xaver Scharwenka se conforme à ce geste dans sa propre édition : Boston, Ditson, pl. ML-791-11, 1905.

mécanique. Sur le piano à queue, l'*una corda* permet, comme son nom l'indique, de déplacer le bloc mécanique vers la droite, de sorte que les marteaux – mais sur une partie seulement du registre – ne frappent plus qu'une corde sur trois ou la touchent avec la partie non tassée de leur feutre. C'est en ce sens que Lazare-Lévy en recommande l'utilisation : moins pour réduire le volume sonore que pour mettre une ligne mélodique en valeur par le biais d'un changement de timbre dans un contexte de jeu soutenu (*Fantaisie* en fa mineur de Chopin, *Sonate* op. 109 de Beethoven, *Variations sérieuses* de Mendelssohn)<sup>1750</sup>. Ses *Cours* n'évoquent pas l'emploi de la pédale du milieu, dite de prolongation, y compris au sujet des deux œuvres de Debussy qu'on lui soumet en 1953<sup>1751</sup>.

Nous produisons ci-après – dans le volume II, afin d'en faciliter la lecture<sup>1752</sup> – la première traduction jamais réalisée des *Cours d'exécution musicale* de Lazare-Lévy. La Maison *Ongakunotomo* nous a obligeamment procuré un fac-similé de l'unique édition de 1956 sur présentation d'un pouvoir délivré à cette fin par l'ayant-droit de Kazuko Yasukawa, M<sup>me</sup> Chizuko Kanazawa, sa fille aînée, celle-là même qui avait offert des fleurs à Lazare-Lévy le 28 octobre 1950 sur la scène du *Hibiya Kokaido*. A Tokyo, M<sup>me</sup> Marika Noda s'est chargée d'accomplir en notre nom la totalité des démarches administratives qui furent nécessaires à l'obtention, puis à l'exploitation du livre. Qu'elle veuille bien trouver ici l'expression renouvelée de notre profonde gratitude pour sa contribution inestimable à notre thèse.

Les archaïsmes linguistiques du texte original, la spécificité de son propos nécessitèrent le recours à deux interprètes différentes : M<sup>lles</sup> Miho Yoshihara et Yuko Nonaka. Nous avons édifié la version française des *Cours d'exécution musicale* sur la base de leur premier jet, sans recherche de style, en nous attachant à lier le contenu narratif à sa cohorte d'illustrations musicales, reproduites à l'identique. Il n'a pas été possible de lever les incertitudes touchant aux noms de quelques élèves en raison de l'ambiguïté qu'induisent parfois les syllabiques japonais<sup>1753</sup>. Nous restons cependant seuls responsables des erreurs, des maladroites éventuelles qui pourraient affecter le document final.

---

<sup>1750</sup> Akiko Okada, Tokyo, 24 octobre 1950 ; Utako Kitano, Osaka, 19 octobre 1953 ; Mariko Matsuhira, Osaka, 19 octobre 1953.

<sup>1751</sup> *Estampes*, Nana Date, Tokyo, 9 octobre ; *Pour le piano*, Sumiko Kono, Tokyo, 12 octobre.

<sup>1752</sup> Cf. p. 3, « Troisième partie : II. Les *Cours d'exécution musicale*, traduction de l'édition originale ; A. Préface ; B. Notes sur la fièvre interprétative, par Lazare-Lévy ; C. 1950 : 1- 23 octobre. Tokyo, université des Arts, 2- 24 octobre. Tokyo, université des Arts, 3- 25 octobre. Tokyo, université des Arts ; D. 1953 : 1- 9 octobre. Tokyo, salle Yamaha, 2- 12 octobre. Tokyo, salle Yamaha, 3- 19 octobre. Osaka, Asahi Kaikan, 4- 15 décembre. Tokyo, salle Yamaha ; E. Postface ».

<sup>1753</sup> Dans ce cas, nous proposons les alternatives entre parenthèses.

Le script du discours que Lazare-Lévy prononça lors de la séance inaugurale du 23 octobre 1950 est copié du manuscrit autographe, véhicule personnel de sa langue et de sa pensée, qui parvint par chance en la possession de ses descendants. De la transcription initiale de cette conférence en japonais, nous n'avons donc conservé que le titre, astucieusement créé par Kazuko Yasukawa : *Notes sur la fièvre interprétative*, à la fois éloquent et familier<sup>1754</sup> – même parfaite, une traduction n'aurait permis de goûter les mots, l'accent, le ton que Lazare-Lévy avait employés en son temps. Fait à ce point isolé dans l'ingrate quête des sources nous ayant admis à la connaissance de l'art et de la vie du musicien, qu'il mérite d'être signalé, nous avons pu confronter le texte holographe définitif de Lazare-Lévy à sa première ébauche, notée [B], qu'il coucha également de sa main sur un papier à lettres de l'hôtel *Ga-Jo-en Kanko* de Tokyo : le pianiste aura transporté ce brouillon dans ses malles jusqu'en France. Nous présentons le tout en liminaire, en ménageant les effets de miroir.

---

<sup>1754</sup> LAZARE-LEVY, « La fièvre interprétative », *Revue internationale de musique*, numéro spécial « Le piano », tome I (avril 1939), p. 895-898.





# Epilogue



# Conséquences des tournées de Lazare-Lévy au Japon

Faute d'instruments de mesure adéquats (sinon même parfois de sources et de données accessibles), il reste difficile d'évaluer les répercussions que les classes de maître et les concerts de Lazare-Lévy entraînent dans l'archipel, à court, à moyen terme, et par-delà les aspects socio-historiques, politiques ou idéologiques de la question. Nous devons certes nous résoudre à observer de façon trop générale que l'ambassadeur musical de la République a bel et bien ouvert la voie à ses compatriotes en inaugurant une ère fastueuse de coopération culturelle et d'échanges avec l'empire du Soleil-Levant ; à écrire, lorsque le lien de causalité est directement établi, que le pianiste et professeur au Conservatoire de Paris aura autorisé la venue au Japon des violonistes Raymond Gallois Montbrun, Janine Andrade, Devy Erlih et Jean Fournier, du baryton Gérard Souzay, de ses confrères Geneviève Joy, Germaine Leroux, Bernard Flavigny, Samson François et Ginette Doyen, qui furent les envoyés officiels du Quai d'Orsay et dont les tournées de concerts furent également organisées par le *Mainichi Shimbun* dans le sillage des visites pionnières que leur aîné avait effectuées en 1950 et en 1953. Sans doute les archives de la chancellerie, de l'Institut franco-japonais du Kansai ou de la Maison franco-japonaise de Tokyo recèlent-elles un rapport, une note ou quelque dépêche diplomatiques permettant d'affirmer que les tournées de Lazare-Lévy furent suivies d'effets d'entraînement similaires, plus subtils, mais également plus durables et plus significatifs à l'échelle régionale, dans les salles de concerts, les écoles ou les conservatoires.

Ainsi que nous l'avons exposé, les affiches de l'Orchestre de la NHK dont nous disposons ne sauraient malheureusement constituer autre chose qu'un indicateur partiel, offrant surtout de situer l'invitation de tel ou tel interprète étranger à se produire avec cette phalange à un instant *t*, mais non pas en *solo*, ni dans le cadre d'une mission de propagande ou d'un périple subventionné (ce type de mention n'étant spécifié que sur les programmes de salle, que les collectionneurs sont généralement les seuls à thésauriser). En l'occurrence, nous nous heurtons également à un problème, d'ordre méthodologique, d'échelle d'analyse et de hauteur de plans. Les conducteurs de l'ONHK ne forment pas un prisme congruent dans la mesure où il serait illusoire de s'imaginer que le travail et l'action d'un acteur unique ayant dispensé l'essentiel de son activité sous la forme de récitals, quelle qu'ait été l'ampleur de son succès populaire et critique, puissent être de nature à infléchir les choix et la direction artistique d'une philharmonie de pareilles dimensions. De fait, c'est au niveau individuel, qu'il faudrait pouvoir sous-peser

l'influence du virtuose et du pédagogue français sur les auditoires et le monde pianistique nippons, cependant toutefois que ses élèves Chieko Hara<sup>1755</sup> et Kazuko Yasukawa<sup>1756</sup> sont les premiers solistes que la NHK engage au cours de la décennie 1951-1960, que l'année 1955 voit les débuts avec orchestre de Kiyoko Tanaka<sup>1757</sup>, etc. – ce qui ne dut assurément rien au « hasard », mais tout à l'effort d'influence et d'action culturelle du Gouvernement.

De ce point de vue, les concerts que la jeune Yuko Yamaoka donne à Tokyo entre 1957 et 1960 nous sont une preuve documentaire de valeur, en ce qu'elles s'imposent comme le parfait exemple du type de programmes que Lazare-Lévy inspire de son vivant-même, à l'autre extrémité du globe, à ses disciples japonais. L'inscription systématique d'œuvres françaises y interpelle davantage encore que la présence de pièces emblématiques de son répertoire personnel :

### **Programmes de concerts de Yuko Yamaoka, Tokyo (1957-1960)<sup>1758</sup>**

**22 mai 1957, Hibiya Kokaido, 18 h 30**

J.-S. BACH, Prélude et fugue n° 7, en mi bémol majeur (livre II), Prélude et fugue n° 15, en sol majeur (livre I) du *Clavier bien tempéré*

W. A. MOZART, *Sonate* en la majeur, K. 331\*

F. CHOPIN, *Nocturne* en do mineur, op. 48 n° 1\* ; *Etudes* op. 10 n° 4, op. 25 n° 2, n° 3, n° 11, op. 10 n° 6, op. 25 n° 12 ; *Ballade* n° 3 en la bémol majeur, op. 47\*

M. RAVEL, *Le Tombeau de Couperin*\*

---

<sup>1755</sup> Les 11 (SCHUMANN, *Concerto* en la mineur) et 12 janvier 1951 (CHOPIN, *Concerto* en mi mineur), direction Hisatada Otaka, ainsi que le 24 décembre 1952 (BEETHOVEN, *Concerto* en mi bémol, « l'Empereur »), direction Kurt Wöss. Un mois après le retour en France de Lazare-Lévy, Chieko Hara, dont les intérêts sont défendus par l'agence Kiesgen-Valmalète (celle d'Alfred Cortot), confie au micro de France III National que « [s]on maître a non seulement établi des relations musicales entre le Japon et la France », mais qu'il a également « su prédire, [le premier], le succès [actuel] des instrumentistes nippons [sur les scènes mondiales] » : Archives de l'INA, notice PHD99102872, matériel LO01389\_01, issu du MS07577, diffusé le 18 février 1954. La « soliste des Concerts-Pasdeloup » donne un récital le 30 novembre suivant à la salle Gaveau : *Carrefour*, 24 novembre 1954, p. 10.

<sup>1756</sup> Kazuko Yasukawa se produit 30 fois avec l'ONHK entre le 15 février 1951 (*Concertinos* de Jean Françaix et d'Arthur Honegger, direction Shin'ichi Takata) et le 16 septembre 1959 (*Concerto* en sol mineur de Saint-Saëns, direction Wilhelm Schüchter). Si la pianiste joue six fois le *Concerto* en sol de Ravel (première exécution : 21 septembre 1954, direction Niklaus Aeschbacher), si elle redonne le 5<sup>e</sup> *Concerto* de Saint-Saëns, dont elle demeure l'unique interprète (5 exécutions), ainsi que le *Concerto* de Schumann (pour les fêtes du centenaire ; première exécution : 17 mars 1956, direction Joseph Rosenstock), elle inscrit également à son répertoire le *Concerto* en do mineur K. 491 de Mozart (première exécution : 21 février 1952, direction Kurt Wöss), le *Concerto* en sol majeur de Beethoven (première exécution : 25 septembre 1952, direction Kurt Wöss), le *Double concerto* de Poulenc (1<sup>er</sup> juin 1955, avec Yoshie Kora, direction Niklaus Aeschbacher) et le 4<sup>e</sup> de Saint-Saëns (27 avril 1956, direction Joseph Rosenstock ; 6 auditions répertoriées).

<sup>1757</sup> 15, 17, 18 octobre 1955 : PROKOFIEV, *Concerto* n° 3 op. 26, en do majeur, direction Niklaus Aeschbacher.

<sup>1758</sup> Arch. LL. A la lecture de ces programmes, que la pianiste expédia en France à son maître, nous regrettons plus encore de n'avoir pu dépouiller la presse japonaise de l'époque, dans une optique comparative.

\*Pièce caractéristique du répertoire de concert de Lazare-Lévy.

**11 décembre 1958**, *Daiichi-Seimei Kaikan*, 18 h 30

D. SCARLATTI, *Sonates* en do majeur, la mineur

F. CHOPIN, *Sonate* n° 3 en si mineur, op. 58

M. RAVEL, *Jeux d'eau*

G. FAURE, *Nocturne* n° 6 en ré bémol majeur, op. 63

A. MIYOSHI, *Sonate* (1958)<sup>1759</sup>

F. LISZT, *Grandes Etudes d'après Paganini* : n° 3 en sol dièse mineur, « La Campanella », et n° 6 en la mineur\*

**13 avril 1960**, *Daiichi-Seimei Kaikan*, 18 h 30

J.-S. BACH, *Partita* n° 2 en do mineur

F. CHOPIN, *Sonate funèbre* en si bémol mineur, op. 35

P. DUKAS, *Variations, interlude et finale sur un thème de Jean-Philippe Rameau*

M. RAVEL, *Noctuelles, Oiseaux tristes, Alborada del gracioso*

Cela étant, l'une des « conséquences » indirectes et, partant, des plus couramment occultées du grand tour de Lazare-Lévy fut la première visite qu'Olivier Messiaen, entraîné par son épouse Yvonne Loriod, entreprit au Japon au cours de l'été 1962. Il serait évidemment absurde de situer l'origine de celle-ci dans les voyages que son aîné accomplit une douzaine d'années plus tôt dans des circonstances historiques différentes : *stricto sensu*, ces événements sont indépendants. S'il serait faux d'écrire que le séjour de Messiaen « résulta » des concerts de Lazare-Lévy, c'est pourtant bien dans la même perspective qu'il convient d'inscrire les venues du pianiste-pédagogue et du compositeur des *Vingt Regards*, soit à la croisée des champs artistique, politique et diplomatique car, comme l'a montré Yves Balmer en exploitant les archives de l'Association française d'action artistique (AFAA) et du Fonds Loriod / Messiaen déposé à la Bibliothèque nationale<sup>1760</sup>, « il n'est quasiment aucun concert de Messiaen à l'étranger qui ne se soit fait sans l'appui financier de l'AFAA », en particulier à partir de 1957,

---

<sup>1759</sup> Formé par Kozaburo Hirai et Tomojiro Ikenouchi, Akira Miyoshi (10 janvier 1933 - 4 octobre 2013) étudie la littérature française à l'université de Tokyo puis l'harmonie et la composition au Conservatoire de Paris auprès d'Henri Challan et de Raymond Gallois Montbrun (1955-1957). Diplômé en lettres françaises peu après son retour au Japon (1960), il est nommé professeur à l'université musicale Toho Gakuen en 1965.

<sup>1760</sup> BnF, Vm Fonds 30 LOR & Vm Fonds 30 MES.

date à laquelle Yvonne Loriod montra une habileté particulière à « activer les leviers de cette générosité ciblée destinée à servir l'idéologie de l'Etat<sup>1761</sup> ».

Accueilli par la presse et la télévision, couvert de fleurs, photographié à l'aéroport de Tokyo dès son arrivée (le 20 juin : Alfred Cortot s'éteignit ce même jour à Lausanne), le couple Messiaen, officiellement en voyage de noces<sup>1762</sup>, allait séjourner un mois dans l'archipel – de quoi satisfaire la curiosité ornithologique du maître, qui tint à s'immerger soixante-douze heures au cœur de la réserve naturelle de Karuizawa, quitte à délaisser la capitale, ses conférences de presse et ses réceptions officielles aussitôt après y avoir posé le pied<sup>1763</sup>. Au plan professionnel, cette venue âprement négociée s'insérait toutefois dans, ou plutôt, tirait parti de l'agenda de soliste d'Yvonne Loriod que la Philharmonie du Japon avait invitée à donner la première audition nationale de la *Turangalîla-Symphonie* en juillet (au reste, il lui fallut former la percussionniste, Rieko Honsho, au maniement des ondes Martenot<sup>1764</sup>). Peu flatteuse pour sa mémoire, la vérité est en fait que Messiaen, tenté à titre individuel par la découverte du Japon, mais aussi peu enclin à manquer l'opportunité qui s'offrait à lui qu'il était disposé à déboursier un centime pour financer cette escapade en Asie, n'avait obtenu la couverture *intégrale* de ses frais qu'en l'échange de sa participation ferme à un voyage aux Etats-Unis auquel l'AFAA n'était pas prête à renoncer non plus...<sup>1765</sup> Aussi, c'est par l'entremise de son épouse et interprète attitrée, une ancienne élève de Lazare-Lévy au Conservatoire de Paris, attendue comme telle par tout un réseau médiatico-musical et précédée de l'aura de son professeur, que Messiaen découvrit donc ce pays qu'il n'avait appréhendé qu'à travers le phonographe, ainsi

---

<sup>1761</sup> BALMER (Yves), « La diffusion de l'œuvre d'Olivier Messiaen aux Etats-Unis : un révélateur des objectifs de la diplomatie culturelle française », *Relations internationales*, n° 156 (2013), p. 37 -51 ; ID., « Olivier Messiaen aux USA : enjeux musicaux et politiques (1960-1980) », Fondation Singer-Polignac, colloque international *Musique et relations internationales*, 31 mai - 1<sup>er</sup> juin 2013 (intervention filmée consultable en ligne).

<sup>1762</sup> Leur mariage civil avait été enregistré le 1<sup>er</sup> juillet 1961 à la mairie du 18<sup>e</sup> arrondissement. Cf. HILL (Peter), SIMEONE (Nigel), *Messiaen*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2005, p. 240.

<sup>1763</sup> 22-24 juin 1962. HILL (Peter), SIMEONE (Nigel), *op. cit.*, p. 246 sq.

<sup>1764</sup> Une photographie en témoin, reproduite dans HILL (Peter), SIMEONE (Nigel), *op. cit.*, p. 248.

<sup>1765</sup> Pour être précis, l'AFAA jugeait primordial que Messiaen fût présent au Festival d'Aspen. Olivier Messiaen à Philippe Erlanger, 24 mars 1962 : « Cher Monsieur, Je reçois votre lettre m'informant qu'une solde de 9 000 francs m'est accordée par l'AFAA pour un voyage 'Japon-Etats-Unis' et j'apprends aussi qu'Yvonne Loriod qui m'accompagne dans cette double tournée de concerts reçoit la même somme exactement. Permettez-moi de vous exprimer en son nom et au mien propre toute notre reconnaissance. Comme il s'agit de voyages compliqués, il me reste encore un assez grand nombre de détails matériels à organiser. Dès que tout sera au point, vers le mois de mai, je me permettrai de faire une petite visite au 23, rue La Pérouse pour le règlement de la subvention ». Cité par Yves Balmer, *op. cit.*, à la Fondation Polignac. Sur la priorité que l'Amérique constituait pour la France d'alors en matière de propagande et d'action culturelle extérieure et sur le bras de fer que Messiaen engagea avec l'AFAA au sujet de cette double tournée, voir plus bas ainsi que FOULON (Charles-Louis), dir., *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, actes du colloque international organisé par le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines et l'université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines (21-24 novembre 2001), Bruxelles, Editions Complexe, 2004.

qu'en témoigne l'introduction de *Chronochromie* où pépient l'uguisu et le gobemouche narcisse, la bouscarle chanteuse et le kibatiki<sup>1766</sup>.

Le 23 juin, sans avoir quitté la région de Chubu, Messiaen gravit le Mont Asama : « Terrain herbeux, montagnes pelées. Un *yoshikiri* tournoie dans le ciel (son sec comme un piston) et s'anime (bruit semblable à de la soie qu'on déchire) : partition pour 3 cors, râpeux et cuivrés, haut-perchés et sonores, en accords, puis le bruit d'un moteur qui accélère et ralentit [...] Le *yotaku* répète des centaines de fois dans la nuit la même note mélancolique, *kyo, kyo, kyo...* ». Trois jours plus tard débutèrent les répétitions de la *Turangalila*, contrariées par l'absence d'un glockenspiel en état et d'une trompette en ré. Le 30 juin, les Messiaen assistèrent à un concert de *koto*. « Après la messe », le 1<sup>er</sup> juillet, ils s'émerveillèrent du théâtre *Nô* ; la *Symphonie* fut exécutée le 4, les *Visions de l'Amen* furent données le 6, et la soirée du 7 se déroula au théâtre de marionnettes *Bunraku*. De Tokyo, par le train, Olivier Messiaen et Yvonne Loriod se rendirent ensuite à Kamakura, puis au Mont Fuji et au lac Yamanaka. De là, ils gagnèrent Osaka. Leur programme avait également prévu une représentation au théâtre *Kabuki* : en somme, les expériences ou distractions culturelles, musicales et théâtrales des Messiaen ressemblèrent beaucoup à celles que les Lazare-Lévy avait connues<sup>1767</sup>. Le tour s'acheva le 21 juillet 1962 par un concert triomphal à Hiroshima où le compositeur et son épouse rencontrèrent le prêtre jésuite Ernest Goossens, président-fondateur d'une *Ecole de musique*, ancêtre de l'actuelle université de musicologie Elisabeth<sup>1768</sup>.

Un quart-de-siècle plus tard, Messiaen compta au nombre des premiers récipiendaires du prix Kyoto, institué en 1985 par l'homme d'affaires Kazuo Inamori, fondateur du groupe Kyocera, chimiste, philanthrope et prêtre bouddhiste<sup>1769</sup>. Le discours d'acceptation du

---

<sup>1766</sup> Avec justesse, HILL et SIMEONE (*op. cit.*, p. 232-243) rappellent à quel point l'accueil réservé à cette œuvre (créée à Baden-Baden le 16 octobre 1960 par Hans Rosbaud à la tête de l'Orchestre du Südwestfunk, puis au Festival de Besançon par Georges Prêtre et l'Orchestre national le 13 septembre 1961) fut un désastre – comme l'avait été, au reste, la commande précédente du Festival de Donaueschingen, *Le Réveil des Oiseaux* (1953), qui fournit à un Herbert von Karajan ravi l'occasion du « tout premier scandale » de sa carrière lorsqu'il la programma à la Philharmonie de Berlin, naturellement avec le concours d'Yvonne Loriod (23, 24 et 25 septembre 1959). Le contraste avec le succès que Messiaen rencontra au Japon n'en fut aussi que plus manifeste.

<sup>1767</sup> HILL (Peter), SIMEONE (Nigel), *op. cit.*, p. 249-251.

<sup>1768</sup> *Elisabeth University of Music*, communication personnelle : « Bouleversé par les souffrances des victimes de la bombe », le missionnaire belge (disparu le 8 mars 1973) s'était installé au Japon afin de « prier pour le salut de leur âme et graver dans leur cœur, grâce à la musique, l'Amour du Christ et la joie de vivre dans Sa lumière ». Ouverte le 1<sup>er</sup> septembre 1947, son école prit le nom « que Sa Majesté la Reine-mère de Belgique voulut bien lui accorder en témoignage de son soutien ».

<sup>1769</sup> « J'ai été très surpris en apprenant que j'étais un des lauréats du Prix Inamori. Surpris, mais aussi honoré, et surtout très heureux, car j'aime le son-couleur, les musiques colorées, et tout ce qui comporte un travail de couleur. Qui pouvait mieux me récompenser que Kazuo Inamori, la Fondation Inamori, et cette formidable entreprise de céramique dont les couleurs sont déjà une harmonie et chantent comme de la musique ? Tout ce que je vais dire sur mon *curriculum vitae* ne m'empêche pas de commencer par un immense merci, un merci de fraternité dans la couleur » : MESSIAEN (Olivier), *Ma vie avec la foi et la musique*, Kyoto International Conference Center, jeudi 12 novembre 1989, Inamori Foundation, 001K1985\_KP\_LE\_C\_fr.doc, p. 1, consulté sur <http://www.inamori-f.or.jp/en/>.



compositeur rendait justice aux qualités musicales d'Yvonne Loriod en même temps qu'il soulignait l'importance, dans sa production, de ce voyage en Extrême-Orient :

« [...] C'est ma femme, extraordinaire et fulgurante pianiste, qui avait créé en 1945 mes *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* pour piano, puis la partie de piano *solo* des *Trois Petites Liturgies*, puis la partie de piano *solo* de la *Turangalîla-Symphonie*. Elle avait tenu aussi le premier piano de mes *Visions de l'Amen* alors que je tenais le deuxième piano. Elle devait jouer, par la suite, toutes mes œuvres de piano et de piano et orchestre. Elle m'accompagna naturellement lors de mon premier voyage au Japon en 1962. C'est Madame Fumiko Yamaguchi, son impresario japonais, à l'époque, qui avait organisé ce voyage. Je fis la connaissance à Tokyo du merveilleux chef d'orchestre japonais Seiji Ozawa. La *Turangalîla-Symphonie* fut donc créée à Tokyo par Seiji Ozawa avec Yvonne Loriod au piano *solo*<sup>1770</sup>, et ce concert extraordinaire fut un très grand moment dont j'ai toujours conservé un souvenir ébloui. Aux joies musicales s'ajoutait le choc de la découverte du Japon.

J'admirai sans réserve ce pays extraordinaire, pas seulement pour le Mont Fuji<sup>1771</sup> et les jardins japonais, mais pour tout ce qu'on peut y voir et y entendre : le paysage de Miyajima avec son *torii* rouge dans la mer bleue, le parc de Nara avec ses lanternes de pierre, les musiques anciennes traditionnelles japonaises (le théâtre *Nô*, le *Gagaku*), les musiques et les musiciens modernes du Japon (de Yoritsune Matsudaira à Toru Takemitsu) et enfin les admirables oiseaux japonais dont je notai les chants à Karuizawa [...].

J'ai rapporté de ces jours inoubliables une œuvre, *Sept Haikai* pour piano *solo*, xylophone, marimba, orchestre de bois, une trompette, un trombone, huit violons, jeux de *cencerros*, de crotales, de cloches et percussions métalliques<sup>1772</sup>. Les *Sept Haikai* s'ouvrent et se ferment par une introduction et une coda qui jouent le rôle des rois-gardiens dans les temples bouddhistes. Les titres des autres pièces sont des évocations typiquement japonaises : *Le parc de Nara et les lanternes de pierre*, *Yamanaka Cadenza*, *Gagaku*, *Miyajima et le torii dans la mer* et *Les oiseaux de Karuizawa* [...]<sup>1773</sup> ».

« Ce fut un coup de foudre total », poursuit Messiaen : « rentré en France, je regrettais de ne plus coucher sur des tatamis et demandais à ma femme de me faire encore de la cuisine

---

<sup>1770</sup> Commande de Serge Koussevitsky, celle-ci avait été créée le 2 décembre 1949 par Leonard Bernstein (Orchestre symphonique de Boston, aux ondes : Ginette Martenot), puis à Aix-en-Provence le 25 juillet 1950 par Roger Désormière (Orchestre national de la radiodiffusion française).

<sup>1771</sup> Apparut à lui sans couche nuageuse : « un heureux présage », notent Hill et Simeone, *op. cit.*, p. 246.

<sup>1772</sup> « A Yvonne Loriod, à Pierre Boulez, à Madame Fumi Yamaguchi, à Seiji Ozawa, à Yoritsune Matsudaira, à Sadao Bekku et Mitsuaki Hayama, à l'ornithologue Hoshino, aux paysages, aux musiques et à tous les oiseaux du Japon », Paris, Alphonse Leduc, création : 30 octobre 1963, Le Domaine Musical, Odéon-Théâtre de France. Pour l'orchestre des bois : « une petite flûte, une flûte, deux hautbois, un cor anglais, une petite clarinette, deux clarinettes, une clarinette basse, deux bassons » ; pour les percussions métalliques : « deux petites cymbales turques, deux gongs, une cymbale chinoise, deux tam-tams ». HILL et SIMEONE (*op. cit.*, p. 246) indiquent sans complaisance que Sadao Bekku et Mitsuaki Hayama furent essentiellement employés à traduire les propos du compositeur ainsi qu'à « éradiquer les moustiques susceptibles de l'importuner ».

<sup>1773</sup> Olivier MESSIAEN, *Ma vie avec la foi et la musique*, *op. cit.*, p. 4. Dans ce texte, Messiaen nommait « les élèves japonais ayant eu leur premier prix dans [s]a classe au Conservatoire de Paris : Sadao Bekku, Mitsuaki Hamaya, Akira Tamba, Takashi Kato, Susumu Yoshida, Kazuoki Fujii, Makoto Shinohara, Mademoiselle Mie Takumi et Mademoiselle Kimi Sato ».

japonaise<sup>1774</sup> ». Le 24 juillet, avant même leur retour à Paris (prévu le 16 août), les Messiaen prirent néanmoins possession d'une chambre au grand hôtel *Jerome* d'Aspen<sup>1775</sup>. Les musiciens se joignaient aux cérémonies que Norman Singer, le directeur du festival, avait organisées en l'honneur du soixante-dixième anniversaire de Darius Milhaud : Henri Sauguet en était l'autre invité marquant et la programmation de cette édition spéciale faisait la part belle à la musique française<sup>1776</sup>.

Du Colorado, le 6 août, Yvonne Loriod adressa ces lignes à Lazare-Lévy :

« Cher Maître,

Sous cette tente je viens de jouer plusieurs fois avec orchestre<sup>1777</sup>, et pars maintenant pour le Canada – mais avant tout cela il y a eu le merveilleux, l'inoubliable Japon où Kazu [Kazuko Yasukawa] et moi n'avons cessé de parler de vous ! Et de l'extraordinaire et émouvant souvenir que vous avez laissé dans ce pays ! J'ai eu la joie d'entendre Kazu dans plusieurs récitals où elle a été sensationnelle ! Pour moi je vais terminer fin août ce tour du

---

<sup>1774</sup> Olivier MESSIAEN, *op. cit.*, p. 4 et 5.

<sup>1775</sup> Nous l'évoquions plus haut : d'après Yves Balmer (« La diffusion de l'œuvre d'Olivier Messiaen aux Etats-Unis : un révélateur des objectifs de la diplomatie culturelle française », *op. cit.*), Messiaen, au printemps 1962, n'avait pas hésité à remettre en cause sa participation au Festival d'Aspen tout en exprimant le désir de conserver la subvention déjà accordée en sa faveur, et déjà perçue, pour l'accomplissement d'un double périple Asie-Amérique. En réalité, seul le chant des oiseaux du Japon l'attirait, à condition toutefois qu'il en profitât sans bourse délier. Ce faisant, il s'attira, par ce chantage, les foudres de l'AFAA qui révéla d'ailleurs ses objectifs diplomatiques véritables au cours d'un échange édifiant : « M. Messiaen, qui a une commande d'Etat [celle d'*Et exspecto resurrectionem mortuorum*, reçue d'André Malraux], comptait sur l'été pour travailler. C'est l'une des raisons pour lesquelles il hésite encore à donner suite à l'invitation de M. Singer pour sa participation au Festival d'Aspen, ceci d'autant que, d'une part, les dates ne correspondent pas exactement avec celles de son voyage au Japon et que, d'autre part, les conditions financières qui lui sont proposées sont 'excessivement faibles' [sic]. D'après les dernières nouvelles reçues de M. Singer, il semble ne effet que son invitation ne consiste que dans les frais de séjour, le voyage étant à notre charge, un cachet de 250 dollars seulement étant envisagé pour une conférence et une participation éventuelle à l'un des concerts donné par Y. Loriod. De plus, M. Messiaen 'ne parlant pas du tout anglais', trouve que 'sa présence à des tables rondes de compositeurs d'autres nationalités ne s'impose pas' [sic]. Après avoir pris connaissance de l'ensemble du courrier qu'il a reçu tant du Festival d'Aspen que de Tokyo, je lui ai fait les remarques suivantes : 1) Les dates correspondent fort bien, étant donné que son séjour au Japon est fixé du 20 juin au 20 juillet. 2) Toutes les autres objections de M. Messiaen auraient pu être acceptées lors des premières conversations qu'il a eues avec M. Darius Milhaud et M. Singer voici trois mois, mais maintenant que le programme est déjà imprimé, il me paraît très délicat d'annoncer sa défection pour des raisons non valables. Enfin, j'ai précisé à M. Messiaen que si sa participation au Festival d'Aspen était annulée, la question de son voyage au Japon devrait être réexaminée de nouveau. Il espérait en effet profiter pour un seul voyage au Japon de la subvention primitivement votée pour Aspen... J'ai insisté auprès de lui sur l'intérêt que le ministère et l'ambassade de France aux Etats-Unis attachaient au projet d'Aspen et lui ai demandé de bien vouloir réfléchir encore à la question. Le passage par le Japon n'a été pris en charge en mars qu'après que M. Messiaen avait affirmé en janvier que Japon et Etats-Unis étaient 'indissociables' [sic]... ». Le 4 mai, par téléphone, Messiaen accepta finalement le compromis en s'engageant à embarquer à la fois pour le Japon, les Etats-Unis, puis le Canada.

<sup>1776</sup> Le compositeur du *Bœuf sur le toit* était né le 4 septembre 1892, à Marseille (et non à Aix-en-Provence), comme l'indique l'acte de naissance n° 514 établi le 6 septembre par l'état-civil de la ville. Pour Aspen, voir les lettres échangées par Sauguet [BnF, NLa 34, 61 et NLa 33, 94] et Milhaud [62-19 du 11 août 1962] avec leur camarade Poulenc, dans POULENC (Francis) *Correspondance 1910-1963*, *op. cit.*, p. 1001-1002.

<sup>1777</sup> HILL et SIMEONE, *op. cit.*, p. 251 : donné sous un chapiteau, son programme donné au cours d'un seul récital-fleuve prévoyait *Le Réveil des oiseaux*, *Oiseaux exotiques* (direction Walter Süsskind), des extraits des *Vingts Regards*, la 2<sup>e</sup> *Sonate* de Boulez, *Mana* de Jolivet, quelques *Etudes* de Debussy, six des *Saudades* ainsi que plusieurs *Etudes* de Milhaud.

monde, ayant beaucoup d'œuvres, depuis des *concerti* de Mozart aux pièces de Milhaud et de Messiaen [...] <sup>1778</sup>. Partout je suis enchantée de l'accueil, mais c'est surtout le Japon qui restera pour moi le lieu sublime de la musique – car les Japonais sont d'une si grande délicatesse, d'un si grand tact et les orchestres furent magnifiques ! Je vous souhaite un bel été de soleil, de repos pour vous et votre famille, et vous embrasse de toute mon affection, ma reconnaissance et de tout mon cœur.

Yvonne Loriod  
6 août 1962 <sup>1779</sup> »

Pour ce qu'il faut bien nommer l'« Ecole française » au sens large du terme (celui-ci englobant là tant le répertoire national que ses interprètes), la venue au Japon des Messiaen eut une suite en forme d'apothéose. Les 25, 26 et 27 septembre 1962, sous le « haut patronage de l'ambassade de France, de la Maison franco-japonaise et de l'Institut franco-japonais » – la formule n'a plus de secret pour nous – la Société franco-japonaise de musique Tokyo et le Club des musiciens du Japon, coordonnés par Tomojiro Ikenouchi, s'associèrent en effet pour commémorer le centenaire de Claude Debussy. Sollicité durant l'été, Messiaen avait signé le texte de présentation des festivités :

« On fête un peu partout en ce moment le centenaire de Claude Debussy. En France, bien sûr, mais aussi dans d'autres pays et notamment au Japon. Cette unanimité dans la louange est très remarquable. Sans doute commence-t-on à comprendre l'immense dette de reconnaissance contractée envers le grand *libérateur* de la musique moderne. En effet, c'est Debussy qui a brisé la tyrannie des temps égaux et des figures rythmiques régulières. C'est Debussy qui a ouvert la porte à la couleur sonore, aux complexes de sons et de timbres. C'est Debussy qui a introduit en musique le rêve, le surréel, l'irréel, c'est Debussy qui a eu le courage de demander des leçons à l'eau, au vent, aux nuages, à tout ce qui fuit, à tout ce qui passe, pour en faire la première condition de sa conception du temps : le *changement*. Si les Japonais, au même moment que les Français, ont ressenti si vivement ces choses, c'est, sans doute, parce qu'ils sont un des peuples les plus profondément *artistes* de notre planète, puisqu'ils possèdent cette vertu si rare : l'amour de la nature et de son alliance avec l'art.

La musique française doit beaucoup à Claude Debussy, qui a su traduire, par une technique nouvelle, la fluidité même de l'âme et des choses. D'esprit curieux, avide de voir et d'entendre, l'auteur de *L'enfant prodigue* a participé à cette éclosion intellectuelle dont la hardiesse s'est affirmée dans les deux dernières décades du XIX<sup>e</sup> siècle. Claude Debussy a ainsi libéré la mélodie et l'orchestration des règles trop strictes imposées par l'académisme et ouvert la voie que la jeune école française a ouvert avec bonheur. Mais ce novateur a été

---

<sup>1778</sup> A Montréal : « Même répertoire qu'au Japon, plus *Sonate* en la majeur et *Concerto* K. 453 de Mozart ».

<sup>1779</sup> Arch. LL. La carte postale représente effectivement la « Aspen Amphitheater Tent, Co. (interior), used for concerts during the summer. Internationally known musicians perform here », y est-il précisé.

aussi un grand classique. Admirateur de Bach, il a dessiné à son exemple ces adorables arabesques qui, comme il l'écrivait, font participer la musique "aux lois de la poésie inscrite dans le mouvement total de la nature". Il a défini avec Mallarmé une conception ornementale de l'art que le *Prélude à l'après-midi d'un faune* illustre à la perfection.

Grâce à l'initiative de la Société franco-japonaise, que je remercie vivement, le public de Tokyo pourra entendre au cours de ces trois jours toute la musique de chambre d'un compositeur passionné d'art extrême-oriental et qui écrivit les *Poissons d'or* en contemplant une laque du Japon. Les artistes nippons interpréteront, j'en suis sûr, ces morceaux de Debussy avec la maîtrise, la sensibilité, la finesse qui leur sont naturelles et qui s'accordent si précisément au génie de l'auteur de *Pelléas*<sup>1780</sup> ».

C'est à la jeune école locale, c'est aux élèves de Lazare-Lévy et, dans une mesure moindre, à ceux de Marguerite Long que fut confié le soin de jouer les œuvres de Debussy :

## 25 septembre :

Causerie : *Debussy, Verlaine et Watteau*, par Motoo Otaguro et Masao Hirashima

*Arabesques*, par Midori Miura<sup>1781</sup>

*Petite Suite*, par Keiko Kanazawa<sup>1782</sup> et Futaba Inoue

*Suite bergamasque*, par Yuko Yamaoka

*Ariettes oubliées*, par Fumiko Doi et Junji Kimura (piano)

Extraits des *Cinq poèmes* de Baudelaire : *Le jet d'eau*, *Recueillement*, *La mort des amants*, par Yoshiko Furasawa (soprano) et Futaba Inoue (piano)

*Quatuor* à cordes en sol mineur, par Ryutaro Iwabuchi, Tsutau Hori (violons), Junko Edo (alto) et Shuya Matsushita (violoncelle)

## 26 septembre :

Causerie : *L'eau, le vent et les nuages*, par Masao Hirashima

---

<sup>1780</sup> MESSIAEN (Olivier), *Conférence de Kyoto*, édition bilingue, traduction de Naoko Tamamura, Paris, Alphonse Leduc, AL 27485, 1988, republiée dans *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, tome VI, Paris, Alphonse Leduc, 2001.

<sup>1781</sup> Elève de Marguerite Long et de Jacques Février.

<sup>1782</sup> Toujours active un demi-siècle plus tard, Keiko Kanazawa a enregistré l'œuvre intégral de Maurice Ravel pour la firme Harmony entre 2008 et 2009 (2 CD, HCC2050). Elle-même instruisit ses propres élèves dans le respect des traditions léguées par Lazare-Lévy, comme en témoigne cette lettre datée de décembre 1963 (Arch. LL) : « Cher Maître Lévy, Je ne vous ai jamais vu mais je vous connais très bien par la musique. J'ai joué des fois, en publique, quelques uns de vos œuvres et on me disait qu'il me va très bien, c'est pourquoi que je l'aime beaucoup. Je vous envoie un de mes enregistrements pour vous faire entendre. Je voudrais aller à Paris un de ces jours. Mes meilleurs respects respectueux. Yuriko Yamada (12 ans), élève de Mme Kanazawa. 9, Ueno-Saguragi-Cho, Taito-Ku, Tokyo, Japan ».

*Rhapsodie* pour clarinette, par Risei Kitazume et Shozo Tsubota (piano)

*Chansons de Bilitis*, par Hiroko Nakamura (mezzo-soprano) et Junko Ikemoto (piano)

*Fêtes galantes*, par Acrivy Fukuzawa (soprano)<sup>1783</sup> et Michio Kobayashi (piano)

*Estampes* (« Pagodes », « La Soirée dans Grenade », « Jardins sous la pluie »), par Keiko Kanazawa (piano)

*Images I* (« Reflets dans l'eau », « Hommage à Rameau », « Poissons d'or »), par Midori Miura

*Children's Corner*, par Kazuko Yasukawa

Extraits des *Préludes* (« Voiles », « Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir », « La Sérénade interrompue », « Bruyères », « Hommage à Esq. Pickwick PPMC », « Feux d'artifice »), par Miyoko Yamane

## **27 septembre :**

Causerie : *Debussy, le musicien français*, par Masao Hirashima

*Etudes* : « Pour les Sixtes », « Pour les degrés chromatiques », « Pour les sonorités opposées », « Pour les quartes », « Pour les arpèges composés », « Pour les huit doigts », « Pour les octaves », par Futaba Inoue

Trois *Ballades de François Villon* par Manabu Higashi (baryton) et Futaba Inoue (piano)

Trois *Poèmes de Stéphane Mallarmé, Le Noël des enfants qui n'ont plus de maison*, par Yoshiko Furusawa (soprano) et Futaba Inoue (piano)

*En blanc et en noir*, par Yoshie Kora et Kazuko Ariga (piano)

*Sonate* pour violoncelle et piano, par Akira Suzuki et Kazuko Yasukawa (piano)

*Sonate* pour flûte, alto et harpe, par Masao Yoshida, Fumiki Asazuma et Matsuye Yamahata

*Sonate* pour violon et piano, par Jeanne Isnard<sup>1784</sup> et Kazuko Yasukawa (piano)

---

<sup>1783</sup> D'origine grecque, Acrivy Fukuzawa naît à Istantoul le 12 décembre 1916, grandit à Salonique, étudie auprès de Max Stein au Conservatoire de Vienne, puis à l'Ecole normale de musique et au Conservatoire de Paris sous la direction de Claire Croiza (1937-1940). Etablie au Japon en août 1945, elle débute dans l'*Eurydice* de Grieg en mars 1949 sous la direction d'Hidemaro Konoye (Orchestre Toho). Interprète privilégiée des compositeurs français, on lui doit également la première japonaise du *Pierrot Lunaire* de Schönberg (3 août 1954).

<sup>1784</sup> Jeanne Isnard, élève de Jacques Thibaud, puis professeur à l'Ecole normale de musique, enseignait alors à

Un peu plus d'un an et demi plus tard, au printemps 1964, l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire menait sa première tournée internationale d'envergure depuis la « glorieuse épopée nord-américaine » de 1918<sup>1785</sup>. En l'espace de treize jours, du 28 avril au 11 mai, la prestigieuse formation française, portée par André Cluytens, se fit entendre à neuf reprises dans trois villes du Japon : dans cet ordre, Osaka, Fukuoka et Tokyo qui s'apprêtait à recevoir les Jeux Olympiques d'été. Conformément à une organisation qui nous est à présent familière, celle-ci présenta cinq programmes destinés à plaire, dénués de solistes, qui évoquaient le répertoire historique de l'orchestre et mêlaient habilement quelques-unes des pages emblématiques du répertoire national aux chevaux de bataille personnels de son directeur musical, quoiqu'au prix d'un manque flagrant d'audace et d'originalité :

Date		Lieu	Programme
Mardi 28 avril	19 h	Osaka, salle des festivals	A
Mercredi 29 avril	19 h	Osaka, salle des festivals	B
Jeudi 30 avril	19 h	Osaka, salle des festivals	C
Samedi 2 mai	18 h 30	Fukuoka, salle municipale	D
Jeudi 7 mai	18 h 30	Tokyo, <i>Bunka Kaikan Kokaido</i>	A
Vendredi 8 mai	18 h 30	Tokyo, <i>Bunka Kaikan Kokaido</i>	B
Samedi 9 mai	18 h 30	Tokyo, <i>Bunka Kaikan Kokaido</i>	C
Dimanche 10 mai	18 h 30	Tokyo, <i>Bunka Kaikan Kokaido</i>	D
Lundi 11 mai	18 h 30	Tokyo, <i>Bunka Kaikan Kokaido</i>	E

#### A

##### Festival RAVEL

*Rapsodie espagnole*  
*Ma mère l'oye*  
*La Valse*  
*Le Tombeau de Couperin*  
*Pavane pour une infante défunte*  
*Daphnis et Chloé, suite de ballet n° 2*

#### B

*Symphonie n° 4 op. 98, en mi mineur* BRAHMS  
*Siegfried-Idyll* WAGNER  
*Tableaux d'une exposition* MOUSSORGSKI-RAVEL

#### C

*Le Corsaire* BERLIOZ

---

l'université Toho.

<sup>1785</sup> HOLOMAN (D. Kern), *The Societe des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Los Angeles, University of California Press, 2004, p. 505-509.

<i>Symphonie en ré mineur</i>	FRANCK
<i>La Mer</i>	DEBUSSY
<i>L'Oiseau de feu</i>	STRAVINSKY

## D

<i>Symphonie n° 3 op. 55, « Héroïque », en mi bémol majeur</i>	BEETHOVEN
<i>Symphonie fantastique</i>	BERLIOZ

## E

<i>Le Roi d'Ys</i>	LALO
<i>Symphonie n° 7 op. 92, en la majeur</i>	BEETHOVEN
<i>Suite provençale</i>	MILHAUD
<i>Bacchus et Ariane, suite de ballet n° 2, op. 43</i>	ROUSSEL

Cette tournée de l'Orchestre de la Société des concerts fut réalisée quelques mois avant la disparition de Lazare-Lévy, qui survint le 20 septembre. Le 1<sup>er</sup> octobre, Yvonne Loriod adressait une lettre de condoléances à Marguerite Lazare-Lévy<sup>1786</sup>. S'il trahit la douleur mais aussi la foi de l'artiste française, qui fut la catholique fervente que l'on sait, son contenu exprime d'abord un sentiment professionnel singulier : celui qu'éprouve l'ancienne élève entendant parler au nom de ses condisciples, sinon même de sa corporation tout entière. Il semble révélateur, surtout, que l'épouse, la muse, l'interprète privilégiée d'Olivier Messiaen, que la spécialiste du répertoire contemporain – qui vient d'attacher son nom à la création des *Structures* de Boulez au festival de Donaueschingen<sup>1787</sup> et enseigne depuis 1958 à la *Staatliche Hochschule für Musik* de Karlsruhe – choisisse de dégager précisément en ces termes l'apport pianistique de Lazare-Lévy :

« Chère Madame,

Lélia Gousseau m'apprend l'affreuse disparition de notre cher maître. Permettez-moi de venir vous dire mon émotion, mon chagrin. Devant votre si grande souffrance, les mots sont impuissants. Sachez seulement que la musique, les musiciens, le monde

<sup>1786</sup> Arch. LL.

<sup>1787</sup> S'agissant au moins du second livre (*Donaueschinger Musiktage*, 21 octobre 1961), puisqu' en mars 1957, au Wigmore Hall de Londres, la pianiste et le compositeur avaient effectivement donné une partie de *Structures II* en première audition : GRIFFITHS (Paul), « Two Pianos : Boulez, *Structures*, Book 2 », *The Musical Times*, vol. 114 (n° 1562), avril 1973, p. 390. Le premier livre, qu'Yvonne Loriod et Yvette Grimaud créèrent partiellement à Paris le 4 mai 1952, fut quant à lui révélé dans son intégralité par Pierre Boulez et Olivier Messiaen à Cologne, le 13 novembre 1953. Voir également LELEU (Jean-Louis), DECROUPET (Pascal), éd., *Pierre Boulez : Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, Genève, Editions Contrechamps, 2006.

pianistique, les pianistes disciples du monde entier, sont près de vous pour vous dire leur affection, leur peine.

La musique est en deuil. L'histoire de la musique doit tant à notre vénéré maître ! S'il n'avait pas eu ce génie exceptionnel du piano, s'il n'avait pas enseigné ce piano de souplesse, de doigtés, d'intelligence, cette nouvelle façon de penser le piano, il n'y aurait pas eu la littérature des trente dernières années... Car les pianistes n'auraient pu encourager les compositeurs à écrire des choses dites "injouables" si la technique des élèves de Lazare-Lévy ne permettait pas de les jouer<sup>1788</sup>.

Puis il y a aussi la peine, le chagrin de perdre un être merveilleux, si enthousiaste, si noble, intransigeant, plein d'esprit.

Nous pensons à vous, bien chère Madame, et à votre dur calvaire, d'avoir perdu tant d'êtres chers<sup>1789</sup>. Mais maintenant ils doivent avoir la Lumière qu'ils méritaient, si la vie n'a pu leur donner toutes les joies que leurs bontés et leurs talents étaient en droit d'attendre.

Que vous puissiez savoir, dans votre inconsolable douleur, chère Madame, que, du monde entier, des centaines de musiciens pleurent avec vous – et voudraient vous soutenir dans cette épreuve.

Le petit mot de Lélia Gousseau reçu six jours après son envoi est arrivé en Allemagne où je recommence mes cours au Conservatoire de Karlsruhe, ainsi je n'ai pu accompagner mon cher maître, ni être près de vous. Je vous demande donc de me pardonner cela. Chère Madame, les lettres doivent être une torture pour vous. Pensez seulement que de tout mon cœur je pleure avec vous, et prie pour que notre cher maître reçoive la récompense de ses peines.

Je suis près de vous en pensée et vous embrasse très affectueusement.

Yvonne Loriod<sup>1790</sup> »

**Le cœur du texte pose question.** « L'histoire de la musique doit tant à notre vénéré maître ! S'il n'avait pas eu ce génie exceptionnel du piano, s'il n'avait pas enseigné ce piano de souplesse, de

---

<sup>1788</sup> Toutes choses égales, on songe là aux questions qu'un Maurice Ravel, soucieux d'exploiter la totalité des possibilités physiques et techniques des instrumentistes, soumettait à son amie Hélène Jourdan-Morhange lorsqu'il composait son *Duo* pour violoncelle et violon : « Peut-on faire ce glissando ?! » etc. JOURDAN-MORHANGE (Hélène), « Ravel à Montfort-L'Amaury », *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers* [Léon-Paul Fargue, Colette, Maurice Delage, Tristan Klingsor, Roland-Manuel, Dominique Sordet, Emile Vuillermoz, Jacques de Zogheb], Paris, Le Tambourinaire, 1939, p. 167.

<sup>1789</sup> Particulièrement éprouvée entre le printemps 1963 et l'automne 1964, Marguerite Lazare-Lévy (née Marguerite Jacob, à Laon, le 25 juillet 1886, décédée à Paris le 4 décembre 1970) aura donc eu la douleur de voir périr ses sœurs, ses enfants, puis son mari : Juliane Jacob-Paquin (Laon, 27 janvier 1888 - Paris, 12 janvier 1926) ; Philippe Lazare-Lévy (Neuilly / Seine, 6 octobre 1918 - *Mort en déportation* à Auschwitz, 18 avril 1944, *Mort pour la France*) ; Esther Jacob (Laon, 6 janvier 1885 - Paris, 4 février 1963) ; Léon Lazare-Lévy (Neuilly / Seine, 8 octobre 1907 - Saint-Cloud, 19 juin 1963). Archives départementales de l'Aisne, registres d'état-civil, 5 Mi0089 (naissances, mariages, décès, 1885-1888) ; état-civil de la Ville de Paris (XVI<sup>e</sup> arrondissement), registre n° 148, acte de mariage n° 1137 contracté le 12 octobre 1906 entre Lazare-Lévy et Marguerite Jacob ; état-civil de la Ville de Paris (XVI<sup>e</sup> arrondissement), tables décennales, actes de mariage (1903-1912, cote V 11 E 530) et actes de décès (1923-1932, V 11 E 547) ; Arrêté du ministre des Anciens combattants et victimes de guerre du 18 septembre 1995 portant apposition de la mention « Mort en déportation » sur les actes de décès ; « Philippe Lazare-Lévy », *Journal officiel de la République française*, 21 décembre 1995, p. 18501 ; Arch. LL, livret de famille de Léon Lazare-Lévy (n° 703, Paris VI<sup>e</sup> - Luxembourg, remis le 8 octobre 1934).

<sup>1790</sup> Arch. LL



doigtés, d'intelligence, cette nouvelle façon de penser le piano, il n'y aurait pas eu la littérature des trente dernières années... Car les pianistes n'auraient pu encourager les compositeurs à écrire des choses dites "injouables" si la technique des élèves de Lazare-Lévy ne permettait pas de les jouer » : jusqu'où ces phrases d'Yvonne Loriod (dont la sincérité ne saurait être mise en doute, y compris, voire *a fortiori* dans ce contexte) s'appliquent-elles donc à elle-même ? Par cette « confiance » qui dépasse la simple observation d'ordre professionnel et s'entend bien ici comme un constat, la pianiste indiquerait-elle que son rôle moteur, non plus dans la seule création, mais aussi dans la genèse même des œuvres de Messiaen, fut plus considérable encore qu'on ne le croit ? Pourrait-on tracer par son intermédiaire, comme elle y invite en effet, une ligne courant de la technique pianistique de Lazare-Lévy à l'écriture pour piano de Messiaen ?

Le 20 octobre, moins de trois semaines plus tard, les Japonais rendaient hommage à leur tour au musicien disparu. On mesure à l'ampleur, à l'étalement dans le temps de ces commémorations comme l'empreinte laissée par le concertiste et pédagogue français s'était avérée profonde : la mobilisation fut vaste et significative. A l'invitation de tous les corps institués – l'ambassade de France au Japon, la Maison franco-japonaise et l'Institut franco-japonais, la Société franco-japonaise de musique – plusieurs dizaines de personnes s'assemblèrent dans l'immeuble de briques rouges du Club industriel de Tokyo, où Claudel avait fait ses adieux à l'Empire, en 1927, où Son Altesse Impériale le prince Takamatsu avait organisé une réception en l'honneur de Lazare-Lévy, le 6 novembre 1950. Avec logique, les hôtes appartenaient aux mondes diplomatique, économique, musical, pédagogique, culturel et médiatique du pays. La majorité d'entre eux était toutefois formée d'élèves et de parents d'élèves, et la concentration de tant d'anciens disciples et de notabilités attestait l'importance du cortège.

Accompagnés de leurs épouses, s'étaient dépêchés Jean Fabre, conseiller technique de l'ambassade de France, Son Excellence Naotake Sato, ancien ministre des Affaires étrangères de l'Empereur Hirohito<sup>1791</sup>, Toyoko Nishimura, représentant Son Excellence Kumao Nishimura<sup>1792</sup> ; F. Gontier, secrétaire général de l'Institut franco-japonais<sup>1793</sup>, Takeo Suzuki et Saneaya Hashimoto, respectivement directeur et membre exécutif de la Maison franco-

---

<sup>1791</sup> Ancien président de la la Chambre des conseillers de la Diète du Japon (1949-1953), Sato (30 octobre 1882 - 18 décembre 1971) avait également occupé les fonctions d'ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire du Japon en Belgique, puis en France [28 décembre 1933 - 28 juillet 1937] : *Journal officiel de la République française*, 29 décembre 1933, p. 13019-13020. C'est en sa qualité d'ambassadeur que Naotake Sato, à Moscou, le 8 août 1945, avait reçu la déclaration de guerre de l'URSS contre l'Empire du Japon des mains du ministre Viatcheslav Molotov.

<sup>1792</sup> Ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire du Japon en France [17 juin 1952 - 14 février 1957] : *Journal officiel de la République française*, 20 juin 1952, p. 6171.

<sup>1793</sup> Il n'a pas toujours été possible de restituer le prénom des hôtes.

japonaise de Tokyo, Y. Kiuchi, ancien directeur de la Maison du Japon à la Cité universitaire de Paris, T. Kojima, ancien président du Club Kansai et du Club Kanto ; Koichi Nomura, critique et conseiller musical au journal *Mainichi* ; Tomojiro Ikenouchi, compositeur, président de la Société franco-japonaise de musique de Tokyo, Masashi Ueda, chef de l'Orchestre symphonique de Tokyo, partenaire musical du pianiste français lors de son ultime tournée, Teruhisa Murakami, venu au nom du directeur de la manufacture de pianos Yamaha, Genichi Kawakami<sup>1794</sup>. L'interprète, les accordeurs attirés de Lazare-Lévy se joignirent également à l'émouvante réunion<sup>1795</sup>.

Parmi les élèves, on relevait la présence de Kazuko Yasukawa, Jiro Hiraoka, Rie Okamura, Haruna Hirao<sup>1796</sup>, Yuko Yamaoka<sup>1797</sup>, Keiko Kanazawa<sup>1798</sup>, Futaba Inoue<sup>1799</sup> et Miyoko Yamane<sup>1800</sup>. Enfin, les parents de Mamoru Yanagawa – Premier prix, premier nommé en 1953 dans la dernière classe de Lazare-Lévy au Conservatoire de Paris – avaient voyagé depuis Nara pour « honorer la mémoire du maître » en lieu et place de leur fils, désormais installé en Europe où sa carrière prenait un essor fulgurant<sup>1801</sup>.

---

<sup>1794</sup> Futur accordeur en chef de la maison et premier directeur de l'Académie technique Yamaha, Teruhisa Murakami allait devenir l'accordeur et l'élève d'Arturo Benedetti Michelangeli (1966), l'accordeur officiel du Festival de Menton et le technicien personnel de Sviatoslav Richter. Surnommé le « magicien de l'Orient » par la presse allemande, il reçut en 2007 le *Nippon Steel Music Award* en récompense à son parcours. KAWASHIMA (Midori), « Richer Talks », « Richter I Know », dans Toru KONDA, *Richter Portraits*, Tokyo, The Shimbun Press, 1987 ; *Nippon Steel News*, n° 359, novembre 2007, p. 2-5.

<sup>1795</sup> Akira Yonemura ; Y. Saito et Yoichiro Suzuki.

<sup>1796</sup> Accompagnée de sa mère, Takeo Hirao. Le père d'Haruna, Kishio Hirao (8 juillet 1907 - 15 décembre 1953), par ailleurs féru de littérature allemande, avait renoncé à des études de médecine entamées à l'université Keio (Tokyo) pour se consacrer à la musique. Elève de Guy de Lioncourt à la Schola Cantorum, ce flûtiste accompli était notamment l'auteur d'une *Sonate* pour flûte et piano, d'une *Sonate* pour hautbois et piano (publiée par Alphonse Leduc), d'un quintette à vents dont le manuscrit de vingt pages est conservé à la Bibliothèque nationale (cote MS-11253), d'un poème symphonique (*Kinuta*) et d'une *Suite fantasque* pour ensemble de musique de chambre. On ignore si Kishio Hirao avait ou non rencontré Lazare-Lévy dans le Paris d'avant-guerre. Futur editrice des œuvres pour piano d'Erik Satie (*Dorémi Music Publishing Co.*), Haruna Hirao, pour sa part, devait enregistrer les *Cinq impromptus*, les *Trois mouvements perpétuels*, les *Villageoises* et *L'Histoire de Babar* de Poulenc pour Alm-Records [ALCD-7049, 1998].

<sup>1797</sup> Accompagnée de sa mère, Sumiko Yamaoka.

<sup>1798</sup> Accompagné de sa mère, Fumiko Kanazawa.

<sup>1799</sup> Accompagné de ses parents, M. et Mme Kojiro Inoue.

<sup>1800</sup> Accompagnée de ses parents, Toshi et Ginichi Yamane. Miyoko Yamane (1938-2006), qu'il ne faut pas confondre avec son homonyme Yaeko Yamane (Premier prix dans la classe de Lazare-Lévy en 1953), native de Tokyo, nièce du critique musical du *Mainichi*, étudia auprès de Lazare-Lévy entre 1953 et 1954, sur la recommandation de son professeur Kazuko Yasukawa. Elle travaille ensuite aux côtés de Rudolf Serkin, Rudolf Kolisch et Rudolf Firkušný. Se fixant à New York après avoir fait ses débuts en 1969 de soliste avec l'Orchestre symphonique de Détroit, elle fut l'accompagnatrice et la seconde épouse du violoniste Szymon Goldberg (1909-1993), comme nous l'avons écrit.

<sup>1801</sup> Dès 1955, par exemple, Yanagawa avait joué le 2<sup>e</sup> *Concerto* de Rachmaninov sous la direction d'Herbert von Karajan (Turin, Orchestre symphonique de la RAI, 16 décembre). Le programme orchestral de ce concert comportait l'audition de *Mort et Transfiguration* de Richard Strauss et de la *Symphonie* en trois mouvements de Stravinsky (Eliette und Herbert von Karajan Institut, Salzbourg, *Karajan-Archiv, Datenbankabfrage*, « Tondokumenten & Aufführungen », consultables en ligne).

Eloquente encore est la liste des personnalités ayant fait excuser leur absence au dernier instant : Son Excellence Tetsuro Furukaki, ancien ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire en France, ancien rédacteur en chef du journal *Asahi*, ex-directeur de la NHK (1949-1956) ; Saburo Tawarada, président de la Société de musique d'Ube, Soichiro Ohara, président de la Société de musique de Kurashiki, Jean-Pierre Hauchecorne, professeur à l'Institut français du Kansai, le Révérend-Père Ernest Goossens, fondateur de l'université de musicologie Elisabeth d'Hiroshima ; Mmes Misao Otaka et Wakabayashi, sollicitées au nom du *maestro* Hisatada Otaka, chef d'orchestre de la NHK († 1951)<sup>1802</sup> ; l'écrivain Junichiro Tanizaki, le peintre Ikuma Arishima ; Naotada Yamamoto, compositeur ; Koiji Zaku, pianiste ; Katsuhisa Nobechi, Misao Okuda, Shinobu Yamada, Naohiko Kai<sup>1803</sup>, « disciples du maître » ; M. et Mme Eijin Tanaka, parents de Kiyoko, Mme Takahashi, mère de Sachiko, Suzuko Yamane, mère de Yaeko, toutes élèves de Lazare-Lévy.

Usant du vocabulaire en usage pendant l'entre-deux-guerres, le directeur de la Maison franco-japonaise confia son vif regret « de ne pouvoir participer à la manifestation en l'honneur de Lazare-Lévy, qui aura rendu tant de services à la musique et à l'expansion culturelle au Japon<sup>1804</sup> ». Retenu par ses obligations, Maurice Pinguet, directeur de l'Institut franco-japonais, se fit néanmoins représenter par son secrétaire général, M. Gontier, « un grand ami de la musique », « afin qu'il y ait quelqu'un de l'Institut présent [...] ce jour-là<sup>1805</sup> ».

Sur une table basse, près d'un portrait du pianiste français, et conformément aux exigences du *makura kazari*, avaient été disposés des fleurs, de l'encens, une bougie – puissant

---

<sup>1802</sup> Hisatada Otaka, mort le 16 février 1951, sous la direction duquel Lazare-Lévy, rappelons-le, avait donné deux concerts, les jeudi 26 et vendredi 27 octobre 1950, à la salle Hibiya de Tokyo.

<sup>1803</sup> Récipiendaire d'un second accessit à l'issue des épreuves du 26 mai 1953, également élève de Max Deutsch et de Tony Aubin, Kai, comme nous l'indiquons plus haut, fut le dernier élève japonais diplômé dans la classe de Lazare-Lévy au Conservatoire de Paris.

<sup>1804</sup> Arch. privées K. Yasukawa / Chizuko Kanazawa, communication personnelle : lettre de M. Delsart (Maison franco-japonaise, 3, Nichome, Surugadai, Kanda, Chiyoda-Ku) à K. Yasukawa, 13 octobre 1964 : « [...] Malheureusement, je dois présider le même jour à 18 h une réunion du comité de l'Ecole française de Tokyo. C'est une réunion assez importante qui a déjà été remise plusieurs fois : je ne puis me dégager et dois donc m'excuser, une fois de plus et à ma grande honte, auprès de vous. Je suis absolument navré. Par ailleurs, ma femme n'est pas encore rentrée et arrivera seulement le 8 novembre. Je vous demande de bien vouloir me pardonner et d'agréer aussi mes respectueux hommages ».

<sup>1805</sup> Arch. privées K. Yasukawa / Chizuko Kanazawa, lettre de Maurice Pinguet (Institut franco-japonais, 15, Funagawara-cho Ichigaya, Shinjuku-ku Tokyo) à Kazuko Yasukawa, 13 octobre 1964 : « Je suis tout à fait désolé, chère Madame, de ne pouvoir assister à la réunion que vous organisez pour commémorer le souvenir de M. Lazare-Lévy : j'aurai ce mardi-là à 18 heures une réunion de travail dont je ne peux absolument pas me dispenser. Mais laissez-moi vous dire que je serai *parmi vous de cœur* au moins [souligné par l'auteur]. J'ai demandé à M. Gontier, secrétaire général de notre Institut et grand ami aussi de la musique, de me représenter à votre réunion, et il fera tout son possible pour venir, afin qu'il y ait quelqu'un de l'Institut présent avec vous ce jour-là. Encore une fois, croyez, chère Madame, à tous les regrets et agréés, je vous prie, toute ma cordiale sympathie et mes hommages bien fidèles ». Normalien, agrégé ès lettres, lecteur (1958-1963), puis professeur (1979-1989) à l'université de Tokyo, Pinguet (1929-1991) est l'auteur de *La Mort volontaire au Japon*, Paris, Gallimard, 1984.

symbole que ce respect scrupuleux du rituel funéraire, pourtant accompli en l'absence de dépouille<sup>1806</sup>.

Au nom de Son Excellence François Missoffe<sup>1807</sup>, Jean Fabre, respectant le protocole instauré par ses homologues, lut d'abord la déclaration officielle du Quai d'Orsay :

« Le maître Lazare-Lévy, en souvenir duquel la Société franco-japonaise de musique a eu la délicate attention d'organiser la réunion d'aujourd'hui, est un de ceux qui ont beaucoup contribué à faire connaître les méthodes françaises dans le domaine de l'enseignement du piano.

Il a accueilli, dans sa classe du Conservatoire, de nombreux élèves qui, sous sa direction, sont devenu par la suite de grands artistes.

Au cours de ses deux missions au Japon, le maître Lazare-Lévy a également pris contact avec les responsables de l'enseignement japonais du piano et a largement participé à la diffusion de notre pédagogie, de nos conceptions. Sans aucun doute, ce grand pianiste – qui a laissé ici un très durable souvenir – est à l'origine du mouvement qui porte beaucoup de musiciens japonais vers la France, mouvement qui s'amplifie de jour en jour ».

Son Excellence Naotake Sato dit alors quelques mots au nom des Affaires étrangères de son pays :

« Il n'est que de voir les élèves que le professeur Lazare-Lévy a formés, il n'est que de considérer tous les souvenirs que son passage a laissés au Japon pour comprendre à quel point sa personnalité était attachante<sup>1808</sup>. Je me joins aujourd'hui à tous ses amis, regrettant avec eux bien sincèrement le grand maître disparu ».

« Le professeur Lazare-Lévy fut l'une des plus éminentes personnalités que j'ai jamais connues », poursuivit le président de la Société franco-japonaise de musique, Tomojiro Ikenouchi, dont le témoignage personnel ne fut pas le moins émouvant :

« Je n'étais pas, malheureusement, de ses élèves du Conservatoire, mais j'eus souvent l'occasion de le rencontrer, y compris à Paris avant la guerre. A chacune de ses rencontres, il me donnait toujours des conseils particulièrement frappants dont je prenais note soigneusement. Et ces conseils, riches de la puissance de persuasion venant du maître, pur musicien, et découlant tout naturellement de son âme et de sa haute personnalité, ces

---

<sup>1806</sup> BORUP (Jorn), *Japanese Rinzai Zen Buddhism*, Leyde, Boston, Brill, 2008, p. 255-258.

<sup>1807</sup> François Missoffe (13 octobre 1919 - 28 août 2003), Croix de guerre 1939-1945, médaillé de la Résistance, ancien ministre, ancien secrétaire d'Etat, ancien député, alors ambassadeur de France au Japon (26 août 1964 - 7 janvier 1966).

<sup>1808</sup> Littéralement : « digne que l'on s'y attache » autant que « capable de susciter l'attachement ».

conseils finissaient toujours par me persuader sans que je m'en aperçoive, en m'enveloppant avec une douce force. Toute sa vie, ce grand maître se tint éloigné de toute désagréable vulgarité et de tout ce qui semblait artifice et manigance. Et tristement, je pense bien banalement que je voudrais pouvoir entendre une fois encore sa voix vibrante, et si vivante ».

Koichi Nomura reprit alors les arguments qu'il avait exposés dans son éloge funèbre, parue plusieurs semaines auparavant dans les colonnes du *Mainichi* :

« Le grand pianiste, Monsieur Lazare-Lévy, s'est éteint le vingt du mois dernier. Il avait été le premier artiste étranger à se produire au Japon après la guerre. Il était non seulement un concertiste, mais aussi un grand professeur, et parmi ses élèves l'on remarque les noms de Chieko Hara, Kazuko Yasukawa, Katsuhisa Nobechi, Kiyoko Tanaka ; plus près de nous, Yaeko Yamane, Rie Okamura, qui sont aujourd'hui les représentants les plus marquants du monde pianistique japonais.

Le monde musical n'est pas près d'oublier la grande empreinte laissée par ce grand maître. En automne 1950, Kazu Yasukawa et Chieko Hara prirent l'initiative d'inviter leur maître au Japon. Cette initiative, approuvée par le journal *Mainichi* qui organisa les concerts, d'autant plus, je le répète, qu'ils constituaient les premiers concerts programmés par un grand artiste après la guerre, nous apporta, à nous qui avons été privés d'entendre des grands musiciens pendant une longue période, une impression des plus fortes et des plus caractéristiques.

Le Grand maître, âgé alors de 68 ans et en pleine possession de ses moyens, nous révéla une personnalité pianistique encore plus affirmée que nous ne le pensions. Sonorité pure et douce, style droit et raffiné, exécution pure et naturelle, épousant strictement les courbes de la musique sans exagération d'aucune sorte : tout cela figura pour nous la grande tradition du Conservatoire de Paris, dans toute sa droiture.

Si l'on compare son style à celui de Cortot, également élève de Diémer, l'on est amené à dire que le style de Lazare-Lévy représente et s'inscrit pour nous dans la pure tradition française du piano, quand celui, « romantique », de Cortot nous paraît constituer autre chose et sortir de cette tradition-là. Cette tradition véritable, son esprit, sa technique, nous ont été transmis en particulier par l'une des meilleures disciples du maître, Kazu Yasukawa. Peu, avant elle, avaient été à même de la recueillir. Cette connaissance nous manquait. Et ainsi, la découverte de cette tradition faite de nuances élégantes, fines et subtiles, la révélation du caractère souple et fluide de ce jeu, firent florès parmi nous<sup>1809</sup>. Mais il est évident que cette tâche ne fut pas accomplie seulement par Kazu Yasukawa. Ce sont aussi ceux qui devinrent par la suite les disciples du maître à Paris, et dont elle demeura le centre, qui accomplirent cette grande œuvre.

Aucun doute, cependant, ne peut subsister quant à l'identité du fondateur de l'École qui s'est, qui a été établie parmi nous. En ce sens, nous pouvons affirmer que même Alfred

---

<sup>1809</sup> Littéralement, « furent à l'origine d'une réussite parmi nous ». On dirait ainsi « d'une graine semée dont on récolte le fruit ».

Cortot ou Yves Nat, qui nous ont certes dévoilé un aspect de la tradition française, l'un par le concert ; l'autre, par le disque, n'ont laissé manifestement autant de traces, de traces aussi profondes, que Lazare-Lévy parmi nous<sup>1810</sup> ».

Exploitant la transition habilement ménagée, Kazuko Yasukawa, déléguée par « l'ensemble des élèves japonais du maître » s'avança sur l'estrade et dit en français :

« C'est avec infiniment de peine que je dois me résigner à réaliser, comme nous tous, que notre cher maître, Monsieur Lazare-Lévy, n'est plus.

Il me semble que ce fut hier seulement que nous nous apprêtions fiévreusement à le recevoir, lui, le premier musicien venant de l'étranger au Japon après la guerre, et cela en 1950 déjà. Toute la tournée du maître fut une série d'éclatants succès. Je me rappelle encore son dernier concert à Tokyo, au *Hibiya Kokaido*, quand des centaines de personnes, n'ayant pu entrer dans la salle, étaient restées au dehors... Nous avons demandé au maître la permission de radiodiffuser son concert à l'extérieur de la salle : fait sans précédent et resté unique, depuis, dans les annales du monde musical japonais.

Le maître nous avait apporté ce dont nous avions alors le plus besoin après ces années de guerre et de privation : une musique d'une grandeur simple, sans apprêts inutiles ni effets, qui par sa simplicité et sa sincérité mêmes nous toucha plus profondément encore que n'auraient pu le faire toutes les manières théâtrales, tous les jeux de scène d'autres virtuoses du clavier. En nous faisant entendre une musique pure et vraie, Lazare-Lévy a préparé le terrain et formé le goût du public japonais.

Pour nous, ses élèves, et pour tous ceux qui ont eu le privilège de recevoir ses conseils, sa grande connaissance de la technique du piano et sa profonde culture générale, son esprit d'une vivacité extrême et son humour toujours bienveillant faisaient de lui un maître incomparable.

Il nous a tracé une ligne de conduite en nous en montrant l'exemple lui-même : envers la musique, comme dans la vie, droiture, sincérité, humilité étaient ses plus grandes qualités, et cela nous ne l'oublierons jamais ».

Fermant cette procession – politique et musicale, intime et publique, officielle et privée – Futaba Inoue communiqua une lettre de la dernière élève japonaise de Lazare-Lévy dans une évidente intention solennelle : il s'agissait, par la pensée, d'accompagner le maître jusqu'à sa « demeure de pierre pour l'éternité » en prenant rétrospectivement part à son ultime voyage et, ainsi, de signifier à chacun que la page du « terrestre, du matériel, de l'incarné », pouvait être définitivement tournée au profit de la persistance de son legs spirituel<sup>1811</sup>. En signe de deuil, pas une note ne fut jouée ce soir-là.

---

<sup>1810</sup> *The Mainichi Shimbun*, 3 octobre 1964.

<sup>1811</sup> *The Music Times* y fit allusion dans son édition, tardive, du 15 novembre 1964 : « Le 20 octobre eut lieu au Club industriel de Tokyo une réunion en mémoire du pianiste et professeur Lazare-Lévy, décédé à Paris le 20 septembre 1964. Cette réunion avait été organisée par Kazuko Yasukawa et ses élèves. Y assistaient les élèves du maître disparu,

Au printemps suivant, au moment où refleurissaient les abricotiers<sup>1812</sup>, le journal *Mainichi*, s'assurant le concours d'une poignée d'anciens élèves, offrit cependant un « Concert en la mémoire du Professeur Lazare-Lévy » sous le haut patronage de l'ambassade de France et de la Société franco-japonaise de musique de Tokyo. Jamais aucune affiche n'avait annoncé autant d'œuvres de Lazare-Lévy. Aucune autre ne l'a fait depuis lors. Quant aux pièces pour deux claviers puisées au répertoire du pianiste français qui refermaient le programme, elles résonnaient sans doute encore aux oreilles du public de la capitale.

**Jeudi 4 mars 1965**

Tokyo, *Lino Kokaido*  
18 h 30

Première partie :  
Œuvres de Lazare-Lévy

*Enfantines* (1948) : « Alsacienne, Départ, Menuet, Tambourin, Lied, Espiègle, Légende, Ronde, Scherzetto »  
[Sachiko Takahashi]

Quatre *Études* (1920) : do majeur, la mineur, sol majeur, si bémol majeur  
[Rie Okamura]

*Valses* (1938) : Tranquillement, Plus vif, Gaiement, Un peu plus vite, Plus lent  
[Yuko Yamaoka]

*Sonatine*, op. 8 n° 2 (1931) : Molto moderato, Allegretto molto moderato, Molto allegro ;  
Trois *Écossaises* op. 13 (1934) : do majeur, fa majeur, do mineur  
[Futaba Inoue]

Huit *Préludes* (1926) : do majeur, fa majeur, si bémol majeur, sol majeur, ré majeur, la majeur, si bémol mineur, ré bémol majeur  
[Keiko Kanazawa]

---

Kazuko Yasukawa, Keiko Kanazawa, Yuko Yamaoka, Miyoko Yamane, Haruna Hirao, Futaba Inoue, les parents de Mamoru Yanagawa et la mère de Yaeko Yamane. Des discours ont été prononcés par l'ambassadeur de France, par Koichi Nomura, Tomojiro Ikenouchi, Naotake Sato, ancien ambassadeur du Japon à Paris, et Kazu Yasukawa. Une lettre de Kaori Kimura, dernier élève japonaise du maître, actuellement à Paris, relatant la cérémonie de l'enterrement du maître, a été lue par Futaba Inoue ». Dernier maillon de la chaîne, actuellement professeur à l'université Sakuyo de Kurashiki, Kaori Kimura remporte son premier prix au Conservatoire de Paris en 1965, quelques mois après la disparition de Lazare-Lévy. A compter de 1967, elle étudie sous la direction d'Yvonne Loriod et d'Olivier Messiaen. Grand-Prix de l'Académie du Disque en 1976, récipiendaire du Prix Suntory en même temps que Seiji Ozawa « en récompense de ses récitals consacrés à Messiaen » (Tokyo, 2002), elle fut admise en 2012 dans l'ordre impérial du Soleil-Levant.

<sup>1812</sup> En l'occurrence, le *Prunus mume*, désormais fixé en *umé*, dont la graphie et la prononciation originelles dérivent du chinois médiéval. Remontant à l'époque de Nara (710-794) qui vit l'essor des écoles bouddhiques dans l'archipel, et donc vestige de l'influence qu'exerça la dynastie Tang sur l'Empire nippon, la célébration ou *hanami* de l'*umé*, emblème fort de longévité, a en fait toujours précédé celle des cerisiers dans l'histoire et la culture japonaises, contrairement à une idée reçue.

Seconde partie :  
Œuvres pour deux pianos

F. BUSONI (1866-1924), *Duo concertant* d'après l'allegretto du *Concerto* K. 459 de Mozart  
[Sachiko Takahashi, Haruna Hiraō]

R. SCHUMANN (1810-1856), *Andante et variations* en si bémol majeur, op. 46  
[Katsuhisa Nobechi, Kazuko Yasukawa]

E. CHABRIER (1841-1894), *Valses romantiques* : Très vite et impétueusement, Mouvement modéré de valse, Animé  
[Miyoko Yamane, Kazuko Yasukawa]

C. SAINT-SAËNS (1835-1921), *Variations sur un thème de Beethoven*, op. 35  
[Kiyoko Tanaka, Kazuko Yasukawa]

Riche de correspondances, l'événement marquait la volonté d'exprimer l'ancienneté, la permanence, le prolongement d'une école à l'échelle de plusieurs générations – le produit, en somme, d'un échange interculturel réussi. La plaquette imprimée rappelait d'ailleurs, par son choix de photographies, quelques-uns des temps forts des tournées de Lazare-Lévy : enfants de Kazuko Yasukawa lui offrant des gerbes de fleurs à l'issue de son premier récital à la salle Hibiya<sup>1813</sup>, conférence sur la « fièvre interprétative » donnée à l'université des Arts<sup>1814</sup>, rencontres avec Isaac Stern et Raymond Gallois Montbrun<sup>1815</sup>. Également tirés des archives du *Mainichi*, des clichés plus personnels représentaient Lazare-Lévy dans le jardin de sa maison de campagne, en compagnie de son épouse Marguerite et de son petit-fils Jérôme.

Le *Music Times* rendit compte du concert en première page de son édition du 21 mars :

« Le souvenir du maître Lazare-Lévy célébré en musique et magnifiquement »

« Le concert donné à la mémoire du professeur Lazare-Lévy a eu lieu le jeudi 4 mars, en soirée, au *Lino Hall*. Sur scène, une photographie du maître entourée de fleurs semblait sourire à ses élèves, de noir vêtus, qui jouèrent tout un programme de ses œuvres en première partie, et, en seconde partie, des œuvres pour deux pianos que le maître avait jouées lui-même au cours de ses deux tournées au Japon<sup>1816</sup>. Cette soirée pleine de souvenirs et d'une profonde signification se termina vers neuf heures.

---

<sup>1813</sup> Tokyo, 28 octobre 1950.

<sup>1814</sup> Tokyo, 23 octobre 1950. À ses côtés, Koichi Nomura et Kazuko Yasukawa.

<sup>1815</sup> Tokyo, 22 septembre 1953.

<sup>1816</sup> Faute, manifestement, d'avoir pu accéder à l'ensemble des sources existantes, nous n'avons pas trouvé trace d'une exécution du *Duo* de Busoni lors de la seconde tournée de Lazare-Lévy. L'œuvre s'ajoute donc au répertoire global que nous avons détaillé plus haut.



Certainement, nous nous devons de mentionner les noms de Leonid Kreutzer, décédé au Japon en 1953, et de Leo Sirota, décédé récemment en Amérique, tous deux d'origine russe, qui formèrent tant de pianistes parmi les plus notoires au Japon. Le maître Lazare-Lévy n'avait pas, comme ces deux professeurs, séjourné de longues années au Japon, mais au cours de ses deux tournées dans notre pays, il avait donné des concerts et des cours d'exécution musicale, et les élèves japonais qui ont travaillé sous sa direction à la classe du Conservatoire de Paris, atteignant une pleine maturité, comptent maintenant parmi les personnalités pianistiques les plus marquantes de notre pays.

En voyant toute l'activité musicale que ces pianistes déploient et en voyant aussi l'affluence du public qui se pressait à ce concert commémoratif, on réalise à quel point l'influence du maître a été grande. Elle ne laisse rien à désirer comparativement à celle des deux professeurs cités plus haut.

Il peut sembler difficile d'expliquer en quoi s'opposent les écoles de Kreutzer ou de Sirota et celle de Lazare-Lévy. Si les unes sont très massives, et surtout romantiquement allemande ou russe en matière de jeu, l'autre, totalement différente, est claire, élégante, qui s'efforce toujours d'avoir un beau toucher et une belle sonorité. La modestie, la déférence à l'égard de la musique en sont la caractéristique. Lazare-Lévy nous a fait connaître les méthodes et la tradition du Conservatoire de Paris. Il nous a montré comment la droiture de l'esprit français pouvait atteindre jusqu'à l'essence même de la musique.

La graine semée par le Maître au Japon a poussé vigoureusement. Elle est devenue un tronc puissant pourvu de branches, de feuillages, et augurant une expansion plus vaste encore à l'avenir<sup>1817</sup> ».

Le 20 mai, Kazuko Yasukawa raconta la soirée à Mme Lazare-Lévy :

« Chère Madame,

Il y a bien longtemps que je voulais vous écrire et m'excuse beaucoup de ne pas l'avoir fait plus tôt. Je suis toujours un peu débordée par des montagnes de choses à faire, j'ai eu beaucoup de concerts en mars-avril, puis ce mois-ci, tout un déferlement de concerts à aller entendre : tout le défilé des participants du Festival d'Osaka qui se rabat après à Tokyo. J'ai entendu notamment la cantatrice [Victoria de] Los Angeles, que le Maître m'avait conseillé d'aller entendre lors de votre séjour ici, je me le suis rappelé et m'y suis donc précipitée. Elle n'était malheureusement pas tout à fait en forme (elle avait dû annuler un concert à Osaka à cause d'une grippe), mais a une voix très belle et on la sent surtout très musicienne. Entendu aussi Markévitch, Michelangeli, Kempff, Serkin, vu la Comédie-Française (le *Dindon* de Feydeau et le *Bourgeois gentilhomme*), j'y ai emmené ma fille qui en a été ravie (elle est en deuxième année universitaire de littérature française, aime beaucoup le français, et je lui sers de répétitrice pour ses devoirs).

Le concert que nous avons donné en mars à la mémoire de notre cher Maître a fait une recette de 221 804 ¥ que nous voudrions vous envoyer. Je ne sais pas très bien ce que ça fait en nouveaux francs, mais je pense que la meilleure façon de vous faire parvenir cela serait de vous la faire envoyer par les Missions étrangères (Père Anouilh). Encore deux

---

<sup>1817</sup> *The Music Times*, n° 1108, Tokyo, 21 mars 1965.

articles à traduire et l'album du souvenir que je dois vous envoyer sera fin prêt. Je vous l'enverrai par l'ambassade française de Tokyo, *via* la valise diplomatique.

Kaori Kimura m'a écrit que Lélia Gousseau avait donné un récital très beau dédié à notre cher Maître et y avait joué de ses œuvres. J'aurais voulu y assister. Mademoiselle Kanazawa a récemment donné un concert et a mis au programme les *Préludes* et la *Berceuse* du Maître, qui ont été très appréciés, c'est d'ailleurs ce qu'elle a le mieux joué de son récital. Je vous embrasse de tout mon cœur, très sincèrement.

Kazou [*sic*]  
81-5 Aoyama Minamiko, Minatoku, Tokyo<sup>1818</sup> »

Seize mois plus tard, au début de l'été 1966, Kazuko Yasukawa donnait son récital de rentrée à la salle Hibiya. « Dédié à la mémoire du Professeur Lazare-Lévy », celui-ci aurait pu être programmé par Lazare-Lévy lui-même :

**Samedi 2 juillet 1966**

Tokyo, *Hibiya Kokaido*  
19 h

<i>Les Lys naissants</i>	
<i>Les Roseaux</i>	
<i>Les Petits moulins à vent</i>	F. COUPERIN
<i>Sœur Monique</i>	
<i>Le Tic-toc-choc ou les Maillotins</i>	
<i>Sonate en ré majeur, K. 331</i>	W. A. MOZART
Trois <i>Écossaises</i> , op. 13	
<i>Berceuse</i> (dédiée à K. Yasukawa)	LAZARE-LEVY
<i>Valses</i>	
Douze <i>Études</i> , op. 10	F. CHOPIN

Le premier cahier des *Études* de Chopin étant rarement, ou n'étant même jamais destiné à constituer la seconde partie d'un concert de musique, il y a tout lieu de croire que le professeur Yasukawa ne l'égreña qu'aux fins de prouver le bien-fondé de certains des préceptes techniques (détente musculaire, doigtés, transfert de masses, pressions, jeu du bras) dont elle était à présent la dépositaire. En préambule, Koichi Nomura prononça ce discours :

« Seize années se sont déjà écoulées depuis que, tout de suite après la fin de la guerre, en 1950, le journal *Mainichi* avait invité le maître Lazare-Lévy pour une tournée au Japon.

---

<sup>1818</sup> Arch. LL, Kazuko Yasukawa à Marguerite Lazare-Lévy, Tokyo, 20 mai 1965.

Tout naturellement, ce projet avait été mis sur pied par l'élève du maître, Kazuko Yasukawa<sup>1819</sup>. C'était la première fois depuis la fin de la guerre qu'un artiste étranger se rendait au Japon. Pour notre monde musical, encore loin d'être remis des épreuves et des blessures subies, l'impression fut des plus profondes et le succès de cette visite dépassa toutes les prévisions.

Maintenant, alors que nous sommes revenus à une époque de prospérité, un contingent imposant d'artistes étrangers nous rend visite chaque année, mais même devant les plus célèbres d'entre eux nous ressentons moins de curiosité professionnelle, et leur présence parmi nous ne nous stimule plus autant que celle de Lazare-Lévy. Car plus notre mémoire se penche sur le passé, plus nous découvrons qu'il n'en était pas de même à ce moment-là.

Ce que nous a fait connaître le maître Lazare-Lévy à cette époque révolue, ce fut la musique-même dans toute son intégrité et dans toute sa pureté. Lazare-Lévy fit naître dans le monde japonais d'après-guerre une soif merveilleuse de musique pure. Cela, nous ne l'avons jamais retrouvé aussi intact – chez aucun autre, et même sans excepter les artistes les plus réputés ! Ce miracle, qui été l'œuvre du maître, a ouvert la voie à l'incessante venue d'artistes étrangers. Par ailleurs, un cercle s'est formé dont Kazuko Yasukawa est aujourd'hui le pivot central. Ce cercle nous fait mieux connaître l'enseignement dispensé au Conservatoire de Paris.

Oui, la venue du maître a tenu une grande place dans l'histoire de notre monde musical. Et de ce fait, ce concert donné en sa mémoire par son élève est une des nouvelles preuves de sa signification gigantesque<sup>1820</sup> »

Ainsi, les Japonais créditaient Lazare-Lévy de bienfaits durables et nombreux : de leur avoir le premier rendu visite après la guerre, d'avoir bâti une école sur la base des « méthodes » et du répertoire qu'il enseignait dans sa classe au Conservatoire de Paris, d'avoir formé la fine fleur des concertistes de l'avenir et marqué l'auditoire plus profondément encore, affirmaient-ils, que Wilhelm Kempff, Walter Gieseking et Alfred Cortot. Il est certain, en tous les cas, que l'engouement qu'allait bientôt éprouver le public local à l'endroit des pianistes ou du répertoire français (sinon plus exclusivement même à l'endroit des pianistes français dans leur propre répertoire national) plonge ses racines dans ce terreau-là<sup>1821</sup>. Ce moment de l'histoire du façonnement du goût et des mentalités mériterait d'être traité pour lui-même dans de nouveaux chapitres.

---

<sup>1819</sup> On notera comment le rôle politique que joua le ministère français dans la concrétisation du projet est occulté ici ainsi qu'il l'était dans la « version officielle » que Lazare-Lévy avait exposée sur les ondes suisses en 1951 : cf. *infra*, conclusion, p. 544.

<sup>1820</sup> Arch. LL.

<sup>1821</sup> Nous renvoyons notamment aux notes précédentes, relatives à Keiko Kanazawa et Haruna Hirao dont l'attachement indéfectible à la musique française se manifestait encore aussi tard qu'au seuil des années 2010.

Lorsque Samson François, cet ancien élève d'Alfred Cortot à l'École normale de musique, formé premièrement par Yvonne Lefébure, puis Premier prix dans la classe de Marguerite Long au Conservatoire national, se rendit pour la seconde fois de sa carrière au Japon, en mai 1967 (en même temps d'ailleurs que l'Orchestre de chambre de Jean-François Paillard), il fut directement invité par Naoyasu Kajimoto. On sait peu que le célèbre impresario avait fondé son agence de concerts le 1<sup>er</sup> mai 1951, à Osaka, six mois après y avoir entendu Lazare-Lévy. En 1970, la *Kajimoto Concert Management Co.* organiserait la première tournée de Martha Argerich.

Figure incontournable de la vie musicale de son pays, Kazuko Yasukawa continua de jouer un rôle d'interface au sein du dispositif de relations binationales et d'échanges culturels ayant uni la France à l'archipel. Elle confiait encore à Marguerite Lazare-Lévy, en septembre 1968, après lui avoir rendu visite à Paris :

« Chère Madame,

Je vous écris pour vous dire que j'ai été heureuse de vous revoir, bien que si triste de ne plus trouver le maître avec son si bon sourire. Je suis allée me recueillir sur sa tombe la veille de mon départ, en pensant à tout ce que je lui dois de joies musicales et humaines, à ses séjours au Japon où j'ai surtout appris à bien le connaître et être à même de l'apprécier car avant, à Paris, j'étais trop jeune pour me rendre vraiment compte de toute son immense valeur<sup>1822</sup> ».

Puis deux mois plus tard, en novembre :

« Chère Madame,

[...] Depuis mon retour, je suis littéralement débordée par les élèves, les cours, les concerts, la venue à Tokyo de Perlemuter, de Gabriel Bouillon (depuis près d'un mois), de Pierre Fournier qui arrive le 28 etc. [...]

Perlemuter a eu un très grand succès, en récital et en cours publics. Nous avons beaucoup parlé de notre cher maître pour qui il a une grande vénération, que je comprends fort bien !

Je viens de donner un récital Debussy, puis un récital Chopin, une de mes élèves a remporté le prix du concours musical du journal *Mainichi* et de la NHK [...] <sup>1823</sup> »

---

<sup>1822</sup> Arch. LL, s. d.

<sup>1823</sup> Arch. LL, Kazuko Yasukawa à Marguerite Lazare-Lévy, 26 novembre 1968. Nous n'avons pu identifier l'élève dont il est fait mention. Les archives de la NHK montrent que Kazuko Yasukawa se produit encore à 23 reprises avec l'ONHK au cours de la décennie 1971-1980. Le 19 février 1977, elle interprète notamment le triple concerto en fa majeur de Mozart aux côtés de son élève Ryoko Fukazawa et du chef d'orchestre Joseph Rosenstock, dirigeant du clavier à 82 ans, dont c'est là l'antépénultième prestation publique. Comme nous l'avons écrit plus haut, le 28 mai 1981, lors de son ultime concert avec l'Orchestre de la NHK, Kazuko Yasukawa, sous la direction de Tadashi Mori, joue le *Concerto* en la majeur de Mozart (l'œuvre fétiche qui avait marqué ses débuts en 1940),

Ce précieux document, l'un des rares attestant que Vlado Perlemuter, primé chez Cortot, se reconnaissait également le disciple de Lazare-Lévy<sup>1824</sup>, est aussi l'un des seuls à témoigner des premiers succès de l'ancien élève de Ravel au Japon, où il recrutera de nombreux élèves et se rendra à de nombreuses reprises, jusqu'à un âge avancé, en s'y faisant chaque fois le défenseur du répertoire français<sup>1825</sup>.

1968 :

**Tokyo**, *Toranomon Kokaido*, 14 novembre : G. FAURE, *Thème et Variations*, op. 73. M. RAVEL, *Sonatine*. C. DEBUSSY, *Pour le piano*. F. CHOPIN, 24 *Préludes*, op. 28

1972 :

**Tokyo**, *Tokyo Bunka Kaikan*, 21 et 22 novembre : [R. STRAUSS, *Suite de danse d'après François Couperin*]. M. RAVEL, *Concerto pour la main gauche pour piano et orchestre*. [M. RAVEL, *Alborada del gracioso*. C. DEBUSSY, *La Mer*]. Orchestre de la NHK, direction Joseph Rosenstock<sup>1826</sup>

**Osaka**, *Mainichi Hall*, 28 novembre : J.-S. BACH, *Concerto italien*. F. Chopin, *Sonate n° 2 en si bémol mineur*, op. 35, *Scherzo n° 3 en do dièse mineur*, op. 39. M. RAVEL, *Oiseaux tristes*, *Une Barque sur l'Océan*, *Alborada del gracioso*. C. DEBUSSY, *Pour le piano*

**Mishima**, *Mishima-shi Kokaido*, 1<sup>er</sup> décembre : même programme

**Toyama**, *Toyama Kemmin Kaikan*, 6 décembre : même programme

**Fukushima**, *Fukushima-ken Bunka Center*, 9 décembre : même programme

---

le *Concerto* pour piano de Teruyuki Noda et le *Concerto* pour la main gauche de Ravel en ultime hommage à la France.

<sup>1824</sup> Recueilli par le biographe de Vlado Perlemuter, le témoignage du pianiste américain Louis Martin, qui fut l'élève de Perlemuter au Conservatoire de Paris (1953-1957), confirme que celui-ci, avec l'aide de sa répétitrice Marcelle Heuclin, s'attachait « à transmettre la technique de Lazare-Lévy. [...] A la classe, il imposait à peu près toutes les trois semaines un programme qui comprenait une *Etude* de Chopin et un *Prélude et fugue* de Bach. C'était dans les *Etudes* de Chopin que nous avons compris l'évolution de la technique de piano et l'importance de la contribution de la 'technique Lazare-Lévy' : par exemple, comment réaliser le *legato cantabile* de l'*Etude* en la bémol du 2<sup>e</sup> cahier en effectuant des mouvements souples des bras et en utilisant la partie la plus sensible des doigts la plus sensible des doigts. Perlemuter parlait aussi de l'aisance avec laquelle on pouvait réussir un jeu polyphonique avec une seule main en employant la 'méthode' de Lazare-Lévy : il en fit la démonstration en jouant *Le Gibet* de Ravel [...] » : MAZAL (Olivier), *Quelques souvenirs de la pédagogie de Vlado Perlemuter par Louis Martin*, New York, 7 octobre 2004, communication personnelle.

<sup>1825</sup> Au reste, ce sont bien les éditions *Ongakunotomo*, à Tokyo, et non les éditions Durand, qui se sont chargées de publier les *Œuvres pour piano jouées par Vlado Perlemuter à Ravel* dans le cadre d'une publication « unique, revue et contrôlée [indications de jeu et doigtés] par Vlado Perlemuter » et réalisée au départ de ses partitions personnelles par son élève Junko Okazaki.

<sup>1826</sup> Olivier Mazal nous indique le programme suivant : F. COUPERIN, *Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli*. M. RAVEL, *Concerto pour la main gauche*. C. FRANCK, *Symphonie en ré mineur*. Les 25 et 26 novembre (Tokyo, *Yubin-Chokin Hall*), Perlemuter interpréta le *Concerto* en fa mineur de Chopin, qui fut couplé avec la *Symphonie fantastique* de Berlioz et la *Symphonie Haffner* de Mozart.

**Tokyo**, *Hibiya Kokaido*, 11 décembre : J.-S. BACH, *Concerto italien*. R. SCHUMANN, *Etudes Symphoniques* op. 13. C. DEBUSSY, *Images*, 1<sup>er</sup> livre. M. RAVEL, *Gaspard de la nuit*

1975 :

**Tokyo**, *Hibiya Kokaido*, 24 avril : M. RAVEL, *Sonatine, Miroirs, Valses nobles et sentimentales, Gaspard de la nuit*.

**Toyama**, *Toyama Kemmin Kaikan*, 9 octobre : M. RAVEL, *Sonatine, Jeux d'eau, Gaspard de la nuit*. F. CHOPIN, *Quatre Ballades*.

**Tokyo**, *Hibiya Kokaido*, 14 octobre : M. RAVEL, *Sonatine, Miroirs, Valses nobles et sentimentales, Gaspard de la nuit*.

**Fukushima**, *Fukushima-ken Bunka Center*, 18 octobre : M. RAVEL, *Sonatine, Miroirs, Valses nobles et sentimentales, Gaspard de la nuit*.

**Osaka**, *Osaka Kosei-nenkin Hall*, 12 novembre : M. RAVEL, *Sonatine, Jeux d'eau, Gaspard de la nuit*. F. CHOPIN, *Quatre Ballades*.

A notre connaissance, le dernier hommage en date rendu par un pianiste japonais à Lazare-Lévy fut le fait de Madoko Fukami, une disciple de Michel Béroff... qui fut lui-même Premier prix du concours international Olivier-Messiaen en 1967<sup>1827</sup>. A Montreuil-sur-Epte, près de la localité où les Lazare-Lévy avaient acquis une résidence après leur premier voyage au Japon, la lauréate du concours Long-Thibaud, née en 1988 à Kyoto, se produisit le 17 juin 2016, sous les auspices du conseil municipal, dans le cadre du Festival du Vexin<sup>1828</sup>.

Le concert « à la mémoire du maître » que la radiodiffusion japonaise avait enregistré le 4 mars 1965 au *Lino Kokaido* a été publié en CD en mai 2021<sup>1829</sup>.

---

<sup>1827</sup> Initialement formée à l'université des Arts de Tokyo, titulaire du diplôme supérieur de concertiste à l'Ecole normale de musique de Paris, Madoka Fukami a remporté le Prix de l'Académie Maurice-Ravel en 2012. Elle s'est ensuite perfectionnée sous la conduite d'Abdel Rahman El Bacha et de Maria João Pires à La Chapelle Musicale Reine-Elisabeth de Bruxelles.

<sup>1828</sup> JAVÉLOT (Jean-Pierre), *Montreuil-Info*, n° 31, décembre 2016, p. 1. CANU (Joseph), « De Lazare-Lévy à Madoko Fukami », *La Gazette valdoise*, 21 juin 2016 ; DEMARD (Robert), « Hommage à Lazare-Lévy », *La Gazette valdoise*, 10 août 2016, n. p.

<sup>1829</sup> Yukiko [Sachiko] Takahashi, Haruna Hirao, Miyoko Yamane, Kiyoko Tanaka, Katsuhisa Nobechi, Kazuko Yasukawa : *The 1965 Memorial Concert in Tokyo. A Tribute to Lazare-Levy*, Tokyo, King International, KKC079, 28 mai 2021.



# Conclusion

En nous donnant pour objectif de décrire les tournées pionnières que Lazare-Lévy conduisit dans l'Empire japonais sous l'égide du ministère français des Affaires étrangères, en tant qu'ambassadeur culturel de la République, du 10 octobre au 19 novembre 1950, puis du 14 septembre 1953 au 6 janvier 1954 ; en retraçant les mouvements et les phases, en restituant le détail, en démêlant les causes, en estimant au mieux les effets de ces missions de propagande et d'influence sur la foi d'un *corpus* largement inexploité de sources primaires, nous avons d'abord voulu répondre aux questions que nous formulions dans l'introduction.

Nous savons à présent pour quelles raisons profondes, au nom de quels principes, sous l'impulsion de quels responsables, dans quelles circonstances générales, professionnelles et personnelles, dans quelles conditions matérielles, dans la lignée de quels usages diplomatiques, dans quels contextes juridique ou administratif et surtout dans quels buts le musicien entreprit, sur ordre, de se rendre à deux reprises en Asie.

Nous savons à présent sur quelles fondations s'appuya son travail artistique et pédagogique. Nous en avons conté le déroulement au jour au jour. A quelques exceptions près, nous connaissons le nombre d'engagements que Lazare-Lévy honora durant le temps de ses longs séjours – à quelle fréquence il joua, quelles œuvres, à quelle heure, pour quel public, dans quelles villes, dans quelles salles, sur quels pianos, en *solo*, aux côtés de quels orchestres, de quelles anciennes élèves ou de quels partenaires. Nous connaissons maintenant les sites, les bâtiments qu'il a visités, les moyens de locomotion et les voies qu'il a empruntés.

Nous avons par ailleurs révélé la nature et le contenu des « classes de maître » qu'il fut invité à dispenser à l'*Asahi Kaikan* d'Osaka, à l'université des Arts et à la salle Yamaha de Tokyo, en tentant de saisir – sans commenter chaque séance – ce que ces cours nous disaient de la frange la plus favorisée des jeunes pianistes nippons du début des années cinquante, de leurs conceptions techniques, interprétatives et de l'état de leur jeu.

En nous penchant sur un moment-clé de la carrière d'un concertiste et d'un pédagogue français, nous espérons avoir réussi à pointer l'imbrication des échelles d'analyse et prouvé comment des décisions d'ordre politique prises au niveau le plus élevé de l'Etat, puis relayées par l'appareil institutionnel, étaient *in fine* entérinées, exécutées, incarnées sur le terrain par un agent opérant sur le plan individuel : de fait, ce qu'il serait facile de considérer comme une banale série de programmes ou de dates, comme un simple contrat liant un artiste à une



organisation, comme d'inoffensifs documents du passé, dissimule parfois des impératifs relevant de la stratégie fondamentale d'un pays « en guerre en temps de paix ».

Avec le recul dont nous croyons disposer, il semblait nécessaire, à ce titre, d'envisager les précédents aux périples de Lazare-Lévy ; de nous pencher sur la personnalité et la carrière atypiques, mais si éclairantes d'un Henri Gil-Marchex, qui porta la voix de la France avec abnégation et panache en chaque point du globe où il fut requis de la porter : les mélomanes, amateurs et collectionneurs actuels, y compris les plus avertis, ignorent pourtant les motifs réels qui dictèrent ses affiches et présidèrent à ses tours du monde.

Dès lors, étudier non pas le, mais *les* contextes des tournées de Lazare-Lévy, de façon thématique, systématique, par cercles concentriques et du général au particulier, nous a permis de dégager la singularité des cadres (géographique, socio-historique, géostratégique, économique...) dans lesquels le « virtuose-pédagogue » dut évoluer à l'instar de son cadet, à l'instigation des mêmes instances gouvernementales. Il est frappant qu'un homme de sa stature ait été envoyé en Extrême-Orient peu de temps après la fin du conflit mondial, au moment où les tensions s'exacerbaient à nouveau, où la Guerre froide, la Guerre d'Indochine, puis la Guerre de Corée conjuguèrent leurs effets ; à l'heure où l'Empire français subissait l'irréversible et violente désagrégation de ses avant-postes et de ses intérêts dans la zone Pacifique, quand le Japon lui-même, défait, dévasté, était administré par un Commandement suprême ayant autorité sur des commissions d'experts et des troupes d'occupation militaires chargées d'en remodeler le territoire, d'en réviser la constitution, d'en diriger l'économie, d'en contrôler durablement la population, les ressources, les accès.

En plaçant d'emblée notre travail sous le signe de la rencontre, du choc, de l'altérité (Mamoru Shigemitsu vs Richard K. Sutherland, Douglas MacArthur vs Hirohito), en invoquant aussitôt, sans qu'il fût nécessaire de la provoquer, la « confrontation » entre Orient et Occident, nous avons souhaité donner le ton et suggérer ces différences de culture, de croyances et de mentalités auxquelles Lazare-Lévy dut quotidiennement se heurter. La section préliminaire, théorique, que nous avons consacrée aux mécanismes de la diplomatie intellectuelle, aux modes d'action dont un Etat souverain dispose pour structurer ses rapports avec ses homologues ; de là, au bilatéralisme et aux rapports de gré à gré, de projection ou de coopération qu'une puissance entretient à l'égard ou à l'encontre d'une autre, nous a été la plus agréable à bâtir. C'est également avec plaisir, peut-être avec succès, que nous nous sommes risqué à une incursion dans le champ vaste et noble de la géopolitique : il fallait en effet décrypter tant soit peu les logiques d'équilibre (avec ce qu'elles supposent de tractations, de compromis, de sacrifices, de renversements potentiels), les logiques d'alliances et d'affrontement par blocs

ayant déterminé le concert des nations européennes du triomphe de Metternich à l'irruption des concepts wilsoniens de sécurité collective, pour expliquer le rôle et l'action méconnus de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques à l'étranger, c'est-à-dire le rôle et l'action que les interprètes français, pour ne nommer qu'eux, allaient jouer au cours de l'entre-deux-guerres, de l'armistice de Rethondes à l'armistice de Rethondes, dans un périmètre reconfiguré, métamorphosé en champ de forces, enjeu d'intérêts impérieux. Gil-Marchex, Jane Mortier, Yvonne Lefébure, Marcelle Meyer nous ont là servi d'exemples pour souligner la permanence des dogmes et des idéaux, des modes de pensée, la continuité, sinon l'inertie ou la rigidité des paradigmes du Quai d'Orsay ; pour évaluer la marge de manœuvre, la latitude de mouvement dont ces exécutants dociles et plus ou moins conscients profitaient ou non en servant la cause de la République jusques au cœur d'une mosaïque de territoires amis, moins amis, neutres ou ennemis. Ainsi que nous l'avons montré, les tournées japonaises de Lazare-Lévy sont donc bien venues s'inscrire dans la lignée de certaines pratiques, courantes avant 1940, lesquelles avaient dicté une forme d'offensive de la France au dehors de ses frontières continentales – son plus bel effort de conquête intellectuelle, en vérité. Au passage, nous en avons profité pour rappeler la vocation *politique* véritable et première, généralement occultée, de quelques-unes des institutions qui virent également le jour aux lendemains du Congrès de Versailles : l'Ecole normale de musique d'Alfred Cortot, par exemple, du Cortot des Beaux-Arts, l'homme fort du Palais-Royal, fondateur de l'action artistique nationale, qui conçut cet anti-Conservatoire avec le soutien du patron de presse Auguste Mangeot, héritier de la manufacture de piano éponyme, et l'assentiment des Affaires étrangères et de l'Instruction publique, comme une machine de guerre destinée à continuer la lutte contre le *Reich* du *Kaiser* davantage même encore qu'à « gagner la paix », tout au moins jusqu'au milieu des années trente. S'il ne fut pas possible de développer ces points ni de dévoiler les mécanismes de l'AFEEA (qui appellent la rédaction d'une autre thèse), nous avons tenu à citer les règlements, les articles et les déclarations de ce temps à l'appui de nos explications.

Sur cette base, nous avons souligné l'audace et la particularité foncière des missions de concerts et d'enseignement que l'ambassadeur Lazare-Lévy conduisit dans l'archipel japonais : certes désuètes quant à « l'enveloppe », héritée du passé, elles furent toutefois remarquablement ambitieuses sur le fond, puisqu'elles se proposaient de jeter un pont avec une civilisation lointaine, jadis hostile, dans une période troublée, de (re)tisser un lien, de recréer une relation réciproque avec un Etat sous tutelle, ce par l'intermédiaire d'un seul envoyé de bonne volonté, propagateur zélé du message national, et en l'absence de dispositions réglementaires ou légales,

tant en 1950 – parce qu’elles n’existaient pas – qu’en 1953, puisque le texte de l’Accord franco-japonnais n’était pas entré en vigueur au moment où le pianiste atterrit à Tokyo.

Parvenu à ce point d’articulation du développement, il nous importait non seulement de présenter les partenaires, publics, privés, les relais locaux, nationaux et internationaux, les piliers sur lesquels Lazare-Lévy entendait pouvoir se reposer en Extrême-Orient (nous parlons des deux établissements, antagonistes quoiqu’indissociables, que Son Excellence Paul Claudel avait fondés ou encouragé à fonder, ainsi que de l’antenne diplomatique qui en résulta un quart de siècle plus tard), mais encore était-il indispensable d’en comprendre les plans originels et la genèse tourmentée ; en bref, d’en extraire l’ADN, leurs fonctions plus ou moins secrètes n’étant pas toujours arrêtées dans leurs chartes fondatrices. S’agissant de la Maison franco-japonaise de Tokyo, de l’Institut franco-japonais du Kansai et, dans une mesure moindre, de l’Institut franco-japonais de Tokyo, nous avons ainsi cherché à pratiquer une forme de généalogie institutionnelle (en remontant, par exemple, jusqu’aux plans d’Eugène Regnault, jusqu’aux préconisations de Paul Joubin et de Maurice Courant ; en relatant la lutte idéologique, architecturale et symbolique qu’un agrégé d’allemand livra contre les nazis sur une parcelle de Kyoto) afin d’en exposer, eût dit Claudel, et le « contenu » et le « contenant ». Les desseins initiaux, les obstacles, les décisions individuelles, les directives centrales, les hésitations, les revirements nombreux, la pratique des premiers exercices et les budgets alloués devaient finalement se charger de façonner le profil de ces succursales, relais de l’action extérieure de la III<sup>e</sup> République. Ce faisant, nous avons été obligé, sur la foi des sources diplomatiques, de récuser la légende dorée de « l’œuvre linguistique de l’ambassadeur-poète » qu’Alexandre Millerand et Aristide Briand avaient expédié au Japon... pour qu’il vende des armes, des aéronefs, des canons et qu’il renégocie des tarifs douaniers, mais non point pour qu’il y écoule des livres ou y augmente le nombre de nos classes de français : sauf erreur, cette mise au net n’avait jamais été tentée, or au final, c’est avec l’Institut franco-japonais du Kansai plutôt qu’avec la Maison-vitrine de Tokyo, statutairement prépondérante (rien ne laissait présager pareille distribution des charges), que Lazare-Lévy eut le plus affaire pendant ses tournées.

En appliquant la même méthode, le même crible généalogique aux cellules qui en fournirent le cadre privé, nous nous sommes ensuite attaché à montrer comment la rivalité, avant tout commerciale, économique, publicitaire, journalistique, « managériale », qui opposa le *Mainichi Shimbun* à l’*Asahi Shimbun* et contribua à (re)dessiner le paysage musical japonais de l’après-guerre, se superposa en tant qu’échelon, mais ne se substitua pas dans les faits – s’arrima, en vérité, à cette tête de pont de la représentation diplomatique nationale que constituaient les trois agences tricolores précitées. Aussi répéterons-nous que Geneviève Joy,

Raymond Gallois Montbrun, Germaine Leroux, Janine Andrade, Devy Erlih, Samson François, Jean Fournier, Ginette Doyen, Gérard Souzay furent *envoyés en mission* au Japon dans le sillage de Lazare-Lévy, grâce à lui, en vertu de procédures officielles et de partenariats similaires, tout au contraire d'Alfred Cortot qui fut l'invité conjoncturel et généreusement rémunéré d'un groupe privé, d'un quotidien puissant dont nous avons dit les prises de positions successives, la forte implication dans la vie politique et civile du pays.

Fastidieuse, mais gratifiante, l'étude statistique des programmes et des conducteurs de l'Orchestre de la NHK, qui n'avait jamais été réalisée non plus, faute d'accès aux archives, nous a aidé à cerner le goût, les références, les habitudes auditives et, dans une certaine mesure, les attentes et la sensibilité d'une partie du public et des auditoires pour lesquels Lazare-Lévy se produisit au Japon, cependant qu'elle mit en lumière l'effort considérable de création, de défense et d'illustration qu'une Kazuko Yasukawa déploya en faveur de la musique française, *a fortiori* dans la période ayant immédiatement précédé la venue à Tokyo de son maître, laquelle dépendit de facteurs aéronautiques, technologiques décisifs, d'une forte détermination personnelle qu'une contextualisation peu consciencieuse eût relégués dans l'ombre.

Encore plus fascinante à nos yeux, l'analyse du répertoire de concert qui fut celui de Lazare-Lévy au Japon ressortit à une démarche d'éclaircissement comparable. En nous focalisant sur plusieurs pages majeures (les *Variations* pour deux pianos de Saint-Saëns, les *Impressions intimes* de Mompou, les *Masques* de Debussy, contemplés aussi au miroir du disque et d'une concurrence didactique avec Marguerite Long), nous avons observé à quel point le *choix* d'une œuvre à projeter depuis la scène, sur un théâtre extérieur d'opérations – car cette liberté n'appartint qu'à Lazare-Lévy – aura pu concentrer les notions de transmission consciente, de legs musical, de volonté pédagogique et démonstrative, de légitimité, lorsqu'il s'agit de promouvoir un accomplissement professionnel et une littérature spécifiques dans l'optique d'une entreprise d'influence et de propagande délibérée.

Pour ce qui est de son aspect topographique, il n'y a pas lieu de revenir sur l'itinéraire organisé, significatif, que Lazare-Lévy suivit dans le Japon militairement administré de 1950 autant que dans l'Empire redevenu indépendant de 1953. Sans franchir les limites de l'exercice de style que la thèse impose, nous avons mis un soin particulier à rapporter ses déplacements carte et boussole en main, sans confondre le Nord et le Sud (ou bien, à notre corps défendant), ni le tracé des pistes médiévales avec celui des lignes ferroviaires contemporaines ; en distinguant la toponymie shogunale de la toponymie impériale, l'amont de l'aval, l'ubac de l'adret. De même, nous nous sommes efforcé de localiser sans erreur les immeubles, les tours, les monastères, les palais, les studios d'enregistrement et les salles de concerts sur les plans

d'alors ; de décrire les cérémonies, les arts, les objets, les vêtements (du *shamisen* au *koto*, du *furisode* au *nishijin-ori*) afin d'autoriser la visualisation la plus juste de son parcours, de communiquer un sentiment d'« étrangeté », de présenter sans les trahir quelques-uns des linéaments de la civilisation japonaise, dont nous ne saurions prétendre être un fin connaisseur. Nous avons toutefois refusé de nous fourvoyer dans le reportage touristique en agrémentant notre récit de photographies. Présenter les personnages (Tetsuro Furukaki, Kazuyuki Toyama, Junichiro Tanizaki, Hidemaro Konoye, Ginji Yamane...), les interlocuteurs de Lazare-Lévy avec soin, sans anachronisme ni caricature, en respectant le tuilage des ères et la persistance des réflexes obéissait à une obligation morale et méthodologique élémentaire. Sans doute, nous n'aurons pas écrit en vain si l'on réalise en quoi certaines des structures ancestrales de la société du *Tenno* (nous songeons surtout au *iemoto* : ce modèle d'organisation strictement familial, gage de stabilité sociale, qui régit les arts traditionnels nippons, l'*ikebana*, le théâtre *nô*, le *chanoyu* et le jeu de *go*) ; en quoi les lignées agnatiques, les longues chaînes de transmission intergénérationnelles, de maître à disciple, prévalentes dans la culture japonaise, qui les valorise comme l'humilité ; en quoi l'existence de telles ou telles règles, écrites ou non, mais prégnantes, d'étiquette, de préséance, de hiérarchies sociales, ont assurément favorisé les tournées d'un maître de l'envergure de Lazare-Lévy, c'est-à-dire contribué à l'épanouissement de son talent (salué par la critique), facilité l'exportation, peut-être l'implantation locale – dans ce « laboratoire » lointain, ce milieu fertile, terrain d'acclimatation et d'expérimentation rêvé – d'un ensemble de valeurs, de comportements, d'usages et de savoirs pianistiques jugés ou typiquement personnels ou typiquement français.

Préserver par ses élèves dans les conditions (et admissibles avec les réserves) que nous avons dites, les « leçons » du professeur reflètent, à ce propos, des différences de conceptions, de technique, de lecture et d'interprétation si flagrantes, si éloquents avec les conceptions japonaises d'alors, que nous avons pris le parti de verser telle quelle cette pièce de valeur au dossier. Nous n'avons pas resserré la focale au-delà de notre présentation-traduction des *Cours d'exécution musicale*, cependant notre propre périple s'achève en 1975, qui englobe le voyage au Japon d'Olivier Messiaen et d'Yvonne Loriod, les premières tournées de Vlado Perlemuter, les hommages posthumes rendus à Lazare-Lévy par le personnel diplomatique, le monde de l'art et de nombreux pianistes, qu'ils fussent d'anciens élèves ou non. *Stricto sensu*, nous avons donc embrassé un demi-siècle d'histoire, de musique, de géopolitique, pour tâcher d'éclairer 150 jours de mission.

A ce stade de notre démonstration, nous pouvons enfin donner la parole au principal intéressé, à Lazare-Lévy qui raconta son premier « Voyage au Japon » au micro de Radio-

Genève un peu plus de six mois après son retour à Paris<sup>1830</sup>. Dans cette « causerie » légère (un monologue aux inflexions bruxelloises, gravé sur acétates), dans cette minuscule « version publique officielle » au ton enjoué, souvent humoristique, il n'est fait nullement référence à l'Etat, à la République, au Quai d'Orsay, à un éventuel « Ordre de déplacement et de mission » ; toute mention relative à une délégation de pouvoirs, au rôle effectif que l'ambassadeur-musicien remplit en Extrême-Orient a été gommée, mais nous avons déjà constaté ce genre de dichotomie en confrontant les *interviews* publiques de Claudel et de Gil-Marchex à « l'envers du décor » que peint leur correspondance confidentielle, diplomatique :

« Peu de temps après la Libération, deux de mes plus brillantes élèves, de jeunes japonaises qui obtinrent autrefois un premier prix dans ma classe au Conservatoire de Paris, m'exprimèrent leur vif désir de m'organiser une tournée de concerts au Japon. En raison des bouleversements causés par la Guerre, la réalisation de ce projet rencontra d'assez sérieux obstacles. La ténacité et le dévouement de mes élèves finirent par les surmonter.

Le voyage en avion dura trois jours et demi. J'aurais voulu visiter, tranquillement, les pays par lesquels je passais, mais, malheureusement, il fallait que j'arrive rapidement à Tokyo. Mais si l'occasion se présente de refaire un voyage au Japon, j'ai bien l'intention de m'arrêter à Bangkok, à Hong-Kong, et au retour au Caire.

L'activité du peuple japonais est extraordinaire. Il y a lieu de croire que le Japon se relèvera très rapidement de ses ruines. On se tromperait fort en croyant que la musique occidentale y est inconnue. Il y a, à Tokyo, un conservatoire où on l'enseigne depuis plus de soixante-dix ans. Le corps enseignant comprend des professeurs qui ont travaillé les uns à Paris ; les autres, à Berlin, et ceci assure une large diffusion de la musique occidentale.

J'ai fait trois séries de cours au Conservatoire [*siz*] de Tokyo, où j'ai entendu quelques sujets de premier ordre dont un jeune homme, dont le nom m'échappe, qui a joué la *Sonate* en si mineur de Chopin comme *rarement* je l'ai entendue<sup>1831</sup>... Il y a à Tokyo un orchestre assez bon, bien dirigé. J'ai pu jouer avec cet orchestre le *Concerto* de Schumann, les *Variations Symphoniques* de César Franck et le *5<sup>e</sup> concerto* de Saint-Saëns. Les salles de concert sont immenses. Elles n'ont jamais moins de 2 500 places. Elles étaient toujours bondées, et à l'un de mes concerts à Tokyo, 2 000 personnes qui n'avaient pu trouver de place ont écouté le concert grâce à un haut-parleur qui avait été installé à cet effet. Ces gens ont fait preuve de beaucoup de courage, car il faisait très mauvais ce soir-là...

J'ai donné au Japon vingt-et-un concerts, tant à Tokyo que dans les villes de province : à Nagoya, Osaka, Kobe etc. Et partout, j'ai reçu un accueil très, très enthousiaste, et je dois dire, plus enthousiaste que je n'osais l'espérer. J'ai trouvé des pianos en assez bon état, quoique vieux, de toutes les marques – Bechstein, Steinway, Blüthner... J'ai eu le plaisir de trouver un piano Erard aux studios Victor où j'ai fait trois enregistrements, et un autre piano Erard chez l'Impératrice qui m'avait invité à jouer chez elle. Elle aime beaucoup la musique, et m'a reçu de façon extrêmement cordiale.

---

<sup>1830</sup> Archives de la Radio suisse romande, « Mon voyage au Japon, causerie, par Lazare-Lévy », Radio-Genève, 3 juin 1951, cote MC 51-174 (8 min. 22').

<sup>1831</sup> Il s'agissait naturellement de Mamoru Yanagawa (Tokyo, 24 octobre 1950).

De plus, je me suis intéressé autant que je l'ai pu à la musique japonaise. Malheureusement, je ne suis resté au Japon que cinq semaines : les nombreux concerts, les cours, les réceptions ne m'ont pas permis de prendre un contact suffisant avec la musique japonaise. J'ai cependant pu entendre de la musique écrite pour deux instruments très répandus au Japon, le célèbre *koto*, sorte de harpe couchée que l'on joue assis à terre, instrument à six ou sept cordes dont les ressources sont très étendues, et aussi le *shamisen*, instrument triangulaire à trois cordes, très populaire au Japon, joué par les Geishas – instrument très, très répandu.

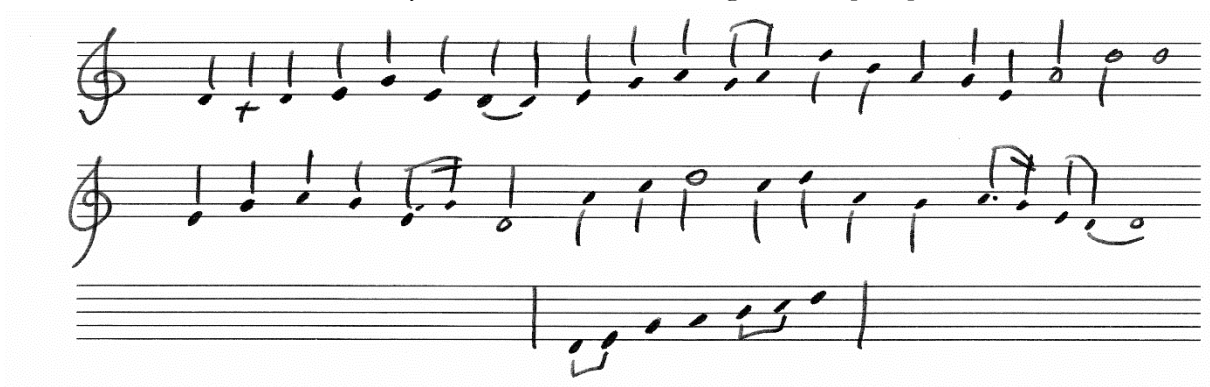
J'ai noté quelques mélodies que je vais vous jouer [4'43]. L'une s'appelle les *Cerisiers en fleurs*. La voici : ... Voici la gamme sur laquelle cette mélodie est construite... :



En voici une autre : .... cette mélodie se joue avec accompagnement de *shamisen*.  
Voici l'échelle :



Et voici enfin l'Hymne national... Voici la gamme...[6'58] :



Je ne dois pas oublier non plus qu'à ma très grande surprise, j'ai trouvé au Japon une manufacture de pianos, la maison Yamaha, qui fabrique d'excellents instruments, peut-être un peu lourds de clavier, mais dont la sonorité est excellente. J'en ai fait usage plusieurs fois au cours de mes concerts avec mes élèves, parce que nous jouions souvent à deux pianos. Nous avons joué là-bas, soit avec Chieko Hara, l'une d'elle, soit avec Kazu Kusama (toutes deux sont d'admirables pianistes), la *Sonate* à deux pianos de Mozart, les *Variations* de Schumann en si bémol ; les *Variations* de Saint-Saëns sur un thème de Beethoven et les délicieuses *Valses* de Chabrier qu'on ne connaissait pas et qui ont eu un très vif succès. J'ai visité l'usine de piano Yamaha, j'ai essayé différents instruments dont un piano droit que l'on doit (paraît-il) m'envoyer, mais je crois que les transports sont très difficiles, et il se peut que j'attende assez longtemps avant de recevoir cet instrument<sup>1832</sup>.

Il est question d'un nouveau voyage au Japon pour moi l'an prochain. Je le souhaite très vivement, car ce voyage a été intéressant à tout point de vue, et j'en conserve un souvenir très ému et très vibrant ».

Nous jugions primordial d'attaquer les problèmes de front, d'établir, de confirmer ou d'infirmer les faits ; de réaliser les synthèses qui manquaient en nous efforçant à un minimum d'exigence : ainsi avons-nous abusé du privilège des notes de bas de page, ces « humbles notes », ces « petites références tatillonnes<sup>1833</sup> » qui brisent le carcan des espaces clos en dévoilant d'indispensables horizons de renvois, de compléments, de citations et de gloses.

Il se peut que notre travail se signale par plusieurs apports factuels ou méthodologiques ; nous en percevons néanmoins les défauts, les insuffisances autant que les prolongements possibles.

---

<sup>1832</sup> Le piano finit par être livré, *via* Le Havre. « Lorsque Lazare-Lévy est rentré du Japon où il avait effectué une tournée triomphale dont nous n'avons rien su, imaginez-vous qu'il a seulement dit : *J'ai rapporté une chaise Yamaha*. C'est tout – et il en était très content, de cette chaise. Elle était noire, elle se réglait en hauteur et lui donnait un petit air de Glenn Gould... » : témoignage de France Clidat (Premier prix, 1949), 19 octobre 2005.

<sup>1833</sup> BLOCH (Marc), *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien*, Paris, Armand Colin, coll. « Cahiers des Annales », 1952 [1949], p. 40 : « Les marges inférieures des pages exercent sur beaucoup d'érudits une attraction qui touche au vertige. Il est sûrement absurde d'en encombrer les blancs, comme ils le font, de renvois bibliographiques qu'une liste, dressée en tête du volume, eût, pour la plupart, épargnés ; ou pis encore, d'y reléguer, par pure paresse, de longs développements dont la place était marquée dans le corps même de l'exposé, en sorte que le plus utile de ces ouvrages, c'est souvent à la cave qu'il le faut chercher.

Mais lorsque certains lecteurs se plaignent que la moindre ligne, faisant cavalier seul au bas du texte, leur brouille la cervelle, lorsque certains éditeurs prétendent que leurs chaland, sans doute moins hypersensibles en réalité qu'ils ne veulent bien les peindre, souffrent le martyre à la vue de toute feuille ainsi déshonorée, ces délicats prouvent simplement leur imperméabilité aux plus élémentaires préceptes d'une morale de l'intelligence.

Car, hors des libres jeux de la fantaisie, une affirmation n'a le droit de se produire qu'à la condition de pouvoir être vérifiée ; et pour un historien, s'il emploie un document, en indiquer le plus brièvement possible la provenance, c'est-à-dire le moyen de le retrouver, équivaut sans plus à se soumettre à une règle universelle de probité. Empoisonnée de dogmes et de mythes, notre opinion, même la moins ennemie des lumières, a perdu jusqu'au goût du contrôle. Le jour où, ayant pris soin d'abord de ne pas la rebuter par un oiseux pédantisme, nous aurons réussi à la persuader de mesurer la valeur d'une connaissance sur son empressement à tendre le cou d'avance à la réfutation, les forces de la raison remporteront une de leurs plus éclatantes victoires. C'est à la préparer que travaillent nos humbles notes, nos petites références tatillonnes que moquent aujourd'hui, sans les comprendre, tant de beaux esprits ».



S'agissant de l'environnement comme de l'action de Lazare-Lévy, par exemple, nous avons sciemment éludé toute définition rigoureuse (qui ne s'imposait pas en Orient), donc tout emploi contextuel de la notion « d'Ecole », voire d'« Ecole française » et, partant, d'« Ecole française de piano », que le ministère des Affaires étrangères et l'Association d'expansion et d'échanges artistiques maniaient pourtant volontiers, ainsi que nous l'avons relevé. Plus exacte qu'elle n'en a l'air, cette expression historique au sens littéral du terme, dont la signification fluctue à la marge en fonction des époques, des locuteurs et des milieux, n'est en fait devenue problématique, à notre avis, qu'en raison d'une dérive contemporaine : à Paris particulièrement, une certaine presse s'est en effet ingéniée, ces trente ou quarante dernières années, à la discréditer en colportant l'idée fausse que le nom d'« Ecole » ne saurait s'appliquer en tant que « concept englobant » qu'à désigner une espèce de grand moule, d'« usine à tierces », disait Yves Nat, d'où seraient sortis des dizaines de « pétrisseurs d'ivoire » plus ou moins identiques, car façonnés sur le même patron ; le vocable lui-même suggérant avant tout « l'uniformité ». Preuve étant ainsi faite, en somme, par ce sophisme, que ladite et fameuse « Ecole française de piano » ne serait qu'une chimère, puisqu'aucun amateur sérieux ne conviendra que Thierry de Brunhoff s'apparente à Jacques Février ou que le jeu d'Eric Heidsieck ressemble à celui de Pierre Barbizet. Mais outre que ce raisonnement est absurde, il est aberrant d'agiter le chiffon d'une forme cristallisée par les âges et par l'usage dans l'intention d'affirmer qu'elle ne recouvrirait aucune réalité tangible – cela étant, faire injure au passé sans l'interroger est probablement le lot de quiconque pérore du haut d'un blog ou de la « tribune des critiques de disques » : on se retient de dénoncer des impostures.

Nous disons au contraire, en nous fondant humblement sur les sources, en réhabilitant la chronologie, les textes, les interprètes eux-mêmes, la syntaxe et le vocabulaire, que l'Ecole française de piano existe ou exista et qu'elle demeure un fait de civilisation et de société dans la mesure première où existe ou exista, en France, une école supérieure d'enseignement du piano, un établissement garant de la bonne application, de la transmission, donc de la *conservation* de méthodes approuvées par un comité *ad hoc*, voire de « traditions » non écrites ou de « manières » officielles, ce qui n'en exclut pas la cohabitation de visions opposées ; qu'il existe ou exista une école, c'est-à-dire un cadre social de la mémoire, avec son cortège de répétiteurs et de maîtres recrutés à l'issue de divers protocoles, une institution qui fut la seule instance de sélection et d'évaluation habilitée à délivrer les titres et les diplômes les plus élevés du système pédagogique national (ou royal ou impérial) dans chacune des branches d'études théoriques et pratiques de la science musicale. Or en l'espèce, l'antériorité, la primauté, l'exclusivité, soit au final le prestige, le pouvoir d'attraction combinés au rayonnement unique

du Conservatoire de Paris favorisèrent naturellement un glissement sémantique qui se constate ailleurs dans notre langue.

Au sens simple, l'école renvoie certes au lieu d'un apprentissage, mais le mot, par extension, peut également viser les lauréats d'une même classe, les artistes d'une même tendance ou d'une même génération, les partisans d'une doctrine : un mouvement constitué qui s'étend, inspire des continuateurs et « fait école » – l'homogénéité apparente de ce genre d'Eglise masquant parfois autant de chapelles indépendantes que l'on peut dénombrer de chefs de file en son sein. Il serait illogique, au reste, d'évoquer l'école ou la génération romantique, l'école de Pont-Aven, l'école ou le mouvement impressionniste<sup>1834</sup> sans qu'il soit possible de parler similairement d'école de clavier, d'école de violon ou d'école de direction d'orchestre : on admet donc que Koichi Nomura, en 1964, devant l'évidence du nombre, s'enhardisse à louer la qualité d'une masse neuve de pianistes émergeant sur les scènes de son pays, la compétence d'une « jeune école japonaise » (le mot lui vient spontanément), laquelle aura bénéficié directement ou par disciples interposés des conseils, des encouragements, de l'exemple de Lazare-Lévy. Pour être opérantes, de telles représentations générales, de telles filiations doivent néanmoins s'attacher à des approches concrètes, gestuelles et techniques, à un référentiel géographique et socioculturel pertinent, borné, où s'inscrivent à la fois création musicale, facture instrumentale, héritages pédagogiques, imaginaires et courants de pensée. De ce point de vue, la notion d'école française est bien la seule qui permette, employée dans les cadres institutionnel et temporel adéquats, de rendre compte de la naissance, du développement, puis de l'extinction du « jeu perlé » en tant qu'idéal pianistique, sonore et esthétique, par exemple.

Aussi bien, l'histoire si riche et si variée de cette « Ecole française de piano », avec sa majuscule, son adjectif qualificatif et son complément de détermination, ne saurait se réduire à « l'histoire-bataille » de ses compositeurs-pédagogues ou de ses concertistes-enseignants : il s'y constate, comme au Quai d'Orsay, de captivants phénomènes de persistance doctrinaire, d'inertie mentale, de rémanence, sans compter que celle-ci se singularise, quoiqu'il en soit, par des marqueurs génétiques, par d'authentiques traceurs isotopiques. Il n'y a qu'à Paris, il n'y a qu'en France que le répertoire strictement national, pour ainsi dire : « non pratiqué au-delà », de nos clavecinistes imprégna continûment l'enseignement du clavier. Des derniers avatars de Michel de Saint-Lambert, des premières classes du Directoire aux classes des élèves *alpha* de

---

<sup>1834</sup> Ou « l'Ecole de Paris », telle qu'André WARNOD la baptise et la décrit sur deux colonnes dans *Comœdia*, « L'art d'à présent », 27 janvier 1925, p. 1 : « L'Ecole de Paris existe. Plus tard, les historiens d'art pourront, mieux que nous, en définir le caractère et étudier les éléments qui la composent : mais nous pouvons toujours affirmer son existence et sa force attractive qui fait venir chez nous les artistes du monde entier [...] ».

Marguerite Long, deux siècles et demi plus tard (nous citons Lucette Descaves en exemple dès notre introduction), la France, Paris, son Conservatoire supérieur de musique, puis ses succursales ont effectivement connu la permanence d'une technique digitale appliquée au *pianoforte*, puis au piano ; d'une technique procédant ou dérivant des principes énoncés par François Couperin dans *L'art de toucher le clavecin* (1716), par Jean-Philippe Rameau dans *De la mécanique des doigts sur le clavecin* (1724) ou dans son *Code de musique pratique* (1760), lequel traite de « l'acquisition d'une pure mécanique, d'une main horizontale, immobile et toujours obéissante aux mouvements des doigts arrondis », de sorte que « [ceux-ci], agissant par leur propre mouvement, puissent gagner de la force, de la légèreté et de l'égalité entre eux : jamais l'épaule n'y doit entrer<sup>1835</sup> ».

En l'occurrence, il est aisé de montrer la force de propagation que peuvent acquérir, au sein d'une institution à vocation « conservatoire », quelques principes fermes qui finissent, bien relayés, bien défendus, par survivre à leur introducteur ou à leur principal promoteur au-delà de son mandat, au-delà de son trépas, sinon de toute probabilité rationnelle. Durant son long magistère, durant son demi-siècle d'enseignement (1871-1921), Sophie Chené (née Müller, 1847-1931), qui découvrit et forma justement la jeune Marguerite Long, perpétua la méthode de son maître Félix Le Couppey (1814-1887) qui avait prôné avant elle la « gymnastique », l'articulation nette et claire des doigts (1860)<sup>1836</sup>. Or cette singulière conception du « mécanisme » se serait éteinte ou peu à peu affadie, chassée par la modernité, si la propre fille de Sophie Chené, Germaine Alem-Chené (1881-1955), ne l'avait fidèlement transmise à son tour entre 1921 et 1951 à la tête de la même classe préparatoire... – fait sans équivalent dans l'histoire administrative et pédagogique de l'établissement. Lorsqu'elle s'apprête à prendre sa retraite, septuagénaire, Mme Chené fille est perçue par la jeunesse et se perçoit elle-même comme la gardienne d'un culte antique, entretenu depuis huit décennies : en 1951, deux ans avant la mort de Prokofiev dont elle ne joue pas la « musique », dans cette « caserne » ou cette ancienne « boîte de Jésuites » de la rue de Madrid qui n'est plus le noble Conservatoire du Faubourg-Poissonnière où elle avait remporté son premier prix (1899), tout comme sa

---

<sup>1835</sup> COUPERIN (François), *L'art de toucher le clavecin par Monsieur Couperin, organiste du Roy, dédié à Sa Majesté*, Paris, Foucaut, 1716. RAMEAU (Jean-Philippe), *Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument*, Paris, 1724 ; RAMEAU (Jean-Philippe), *Code de musique pratique, ou méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin et l'orgue*, à Paris, de l'Imprimerie royale, 1760, p. 11 sq., à comparer à : BACH (Carl-Philipp Emmanuel), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzen Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert von CPE Bach, Königl. Preuss. Cammer-Musikus*, Berlin, in Verlegung der Auctoris, 1753, 1762.

<sup>1836</sup> LE COUPPEY (Félix), *De l'enseignement du piano, conseils aux jeunes professeurs*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1868 (2<sup>e</sup> édition) : « De l'étude du mécanisme », p. 24 sq.

mère (1867), Germaine Alem-Chené persiste en effet à enseigner que le piano se joue les coudes rivés aux flancs avec les doigts ronds et la main bien en pont. En 1951, cette musicienne d'un autre âge qui voit Lazare-Lévy rentrer de sa première tournée de concerts au Japon est la seule, est l'ultime dépositaire d'une pratique, d'un métier, d'un style à tous égards révolus.

De nombreux travaux ont été consacrés, sous l'angle réglementaire, au Conservatoire, c'est-à-dire à l'école, à la « coquille », à l'organisme par excellence, mais trop peu sans doute, en France, à cette « Ecole française » qui en fut le produit humain, le couronnement musical. En considérant les cadres socio-historiques et institutionnels, les filiations, les généalogies, le charisme des maîtres, les potentialités autant que les limites de diffraction d'une méthode, forgée ou héritée, d'une doctrine ou d'une vision – autant d'aspects que nous avons abordés en nous restreignant aux frontières naturelles des grandes îles japonaises – il serait utile, peut-être, d'étudier la « dynastie » de Louis Diémer, la dynastie de Bériot, la descendance de Marguerite Long, la classe d'Isidore Philipp, la « maison » d'Alfred Cortot, qui n'exerça pas au Conservatoire comme il enseigna à l'Ecole normale de musique. Nous nous sommes intéressé ici à un volet de la carrière scénique et pédagogique de Lazare-Lévy, ainsi qu'à la manière dont son art et ses compétences furent employés, mis au service de l'intérêt supérieur de la Nation. Nous n'avons cependant pas examiné à fond, pour elles-mêmes, sa compréhension de la technique, sa philosophie de l'interprétation, son approche des grandes œuvres de la littérature, l'empreinte laissée sur lui par Ferruccio Busoni ou Emile-Robert Blanchet, or c'est dans cette direction qu'il convient désormais de s'engager.

Un panorama des travaux relatifs à l'exégèse du jeu pianistique, des évaluations les plus distanciées aux traités ornés de planches anatomiques, totaliserait des milliers de références : « Résumer l'ensemble des enseignements et des opinions relatifs au seul toucher requiert des efforts désespérés ! », s'écriait Ludwig Riemann aussi tôt qu'en 1911<sup>1837</sup>. Nous profitons aujourd'hui d'une variété d'études s'employant à dégager les préconisations techniques de tels ou tels courants de pensée instrumentale, rangés par familles, suivant une perspective chronologique<sup>1838</sup>. Des entretiens ont permis l'éclaircissement parallèle de quantités de préceptes et de systèmes personnels<sup>1839</sup>.

---

<sup>1837</sup> RIEMANN (Ludwig), *Das Wesen des Klavierklanges und seine Beziehungen zum Anschlag*, Leipzig, Breitkopf und Haertel, 1911.

<sup>1838</sup> KAEMPER (Gerd), *Techniques pianistiques. L'évolution des techniques pianistiques*, Paris, Alphonse Leduc, 1968. GERIG (Reginald R.), *Famous Pianists and Their Technique*, Washington, New York, Robert B. Luce, 1974.

<sup>1839</sup> COOKE (James Francis), *Great Pianists on Piano Playing : Godowsky, Hofmann, Lhevinne, Paderewski and 24 Other Legendary Performers* [1917], Mineola, Dover Publications, 1999. JOHNSON (Jeffrey), éd., *Piano Mastery : The Harriette Brower Interviews* [1915, 1917, 1926], Mineola, Dover Publications, 2003.

Mais pour qui ambitionne de porter une appréciation aiguë et circonstanciée sur ce pan de l'histoire musicale, hexagonale en particulier, de communiquer le point de vue subjectif autant que l'expérience collective, le temps paraît venu de fédérer les résultats de ces explorations diffuses<sup>1840</sup>, ou trop larges, ou pas assez précises ; de confronter les pièces susceptibles de nous admettre dans la loge des exécutants et d'amplifier la portée de leur recoupement en supervisant la construction de biographies d'interprètes au niveau universitaire, dans le fil des travaux initiés par Jan Holcman et Dean Elder<sup>1841</sup> (de ce point de vue, l'ouvrage unique en son genre de Victoria von Arx a posé un jalon<sup>1842</sup>), sans se dispenser de l'effort de contextualisation dont nous avons voulu donner l'exemple. Alors, et alors seulement, l'appropriation, les emplois (à Paris, en province, à l'étranger, dans la presse, les publications officielles, les supports spécialisés, la production courante, dans les ministères et les écoles de musique, dans les agences et les salles de concerts), la réappropriation *historiques* d'une locution comme celle d'« Ecole française de piano » révéleront sa valeur, sa pertinence ou non, sa plasticité, sa polysémie, les « variations concomitantes », les dissonances, les « décalages », le « désordre » éventuels entre les pratiques et les discours d'une période donnée, donc le poids des « atmosphères mentales » que celle-ci suggère ou trahit en fonction des sphères, nombreuses, d'où il y aura à l'extraire.

Au moment de conclure, et parce que ces termes nous reviennent en mémoire, nous songeons à nos premiers maîtres, aux maîtres de l'université Marc-Bloch (*Dilexit veritatem*) dont nous eûmes l'honneur d'être l'étudiant à Strasbourg : S. E. Bronisław Geremek (1932-2008), Vladimir-Claude Fišera, Jean-Noël Grandhomme, Frédéric Colin, Alain Chauvot, Michel Matter, Jean-Claude Waquet, Bernard Vogler (1935-2020), Benoît-Michel Tock, Christiane Weissenbacher, Edmond Lévy, Christian Stein, Bruno Bleckmann, Jacques Viret, Claude Traunecker, Dominique Dinet, Nicolas Bourguinat, Dominique Lenfant, Jean-Michel Mehl, Gérard Siebert – puissent-ils n'avoir pas à rougir de la manière dont nous avons assimilé l'enseignement qu'ils nous ont prodigué. C'est sur ce scrupule que, refermant notre thèse, nous mettons un point final aux longues années d'une quête passionnée.

---

<sup>1840</sup> Par exemple, MANSHARDT (Thomas), *Aspects of Cortot*, Northumberland, APR, 1994.

<sup>1841</sup> HOLCMAN (Jan), *Pianists : On and Off the Record* [1954-1963, compiled and edited, with an introduction by Donald Manildi], College Park, International Piano Archives at Maryland, University of Maryland, 2000. ELDER (Dean), *Pianists at Play, Interviews, Master Lessons and Technical Regimes*, Londres, Kahn & Averill, 1986.

<sup>1842</sup> ARX (Victoria A. von), *Piano Lessons with Claudio Arrau. A Guide to His Philosophy and Techniques* [sic], Oxford, Oxford University Press, 2014.





# Index

## A

ABENDROTH, Hermann.....	100
ACHARD, Charles .....	122
ACKTE, Aino .....	8
ADLER, Guido .....	165
ADLER, Hans .....	343
ADLER, Kurt.....	198

## Æ

### ÆOLIAN

<i>Hall ou Company</i> .....	19, 228, 258, 300, 427
------------------------------	------------------------

## A

AESCHBACHER, Niklaus .....	159, 397, 512
AGOSTI, Guido .....	196, 375
AHN, Ekitai.....	278
AÏACHE, Paul.....	207
AIDA, Nobuo .....	474
AJIRO, Keisuke.....	159
AKIHITO.....	226, 267, 346, 348
AKUTAGAWA, Yasushi .....	256
ALAIN .....	229
ALARD, Delphin .....	11
ALBENIZ, Isaac .....	7, 233, 296, 305, 307, 419, 439, 451
ALBERT, Eugen (d') .....	300
ALEM-CHENE, Germaine.....	551
ALEXANIAN, Diran .....	235
ALGAZY, Léon.....	305
ALIBERT, Raphaël .....	62
ALLEGRET, Marc .....	386
ALLEHAUT, André .....	32
ALPHONSE XII.....	200
ALPHONSE XIII .....	122
AMAN-JEAN, Edmond .....	221, 287
ANDAY, Rosette.....	99
ANDERSON, Marian .....	361, 362, 397, 474
ANDRADE DE SILVA, Tomás.....	369
ANDRADE, Janine .....	150, 153, 397, 511, 543
ANDRE, Franz.....	471
ANGOT, Alexandre .....	300
ANOUILH, Père Paul-Guillaume .....	383, 395, 532
ANSERMET, Ernest.....	199, 202, 483
ANTAL, István .....	195
ANTHIOME, Eugène .....	300
APPELL, Paul .....	305
ARAGON .....	28, 369
ARANYI, Jelly (d') .....	19
ARÇAIS, André (d') .....	118
ARCOUËT, Gontran.....	52

ARENS, Louis .....	258
ARETIN, Pierre (l').....	41
ARGERICH, Martha .....	535
ARIGA, Kazuko .....	520
ARISHIMA, Ikuma .....	22, 526
ARISHIMA, Shigetaka .....	22
ARISTOTE .....	40, 148, 303
ARISUE, Seizo .....	270
ARON, Raymond .....	390
ARRAU, Claudio .....	300, 456, 552
<i>Ars Rediviva</i> .....	186
<i>Asahi Kaikan</i> .....	4, 344, 379, 387, 451, 467, 539
<i>Asahi Shimbun</i> ..	4, 67, 141-148, 151-153, 234, 248, 253, 261-263, 265-266, 328, 339, 340-347, 351-352, 361, 378-381, 387, 397, 405, 451, 467, 472-473, 526, 539, 542
ASAHINA, Takashi.....	160
ASAKA, Yasuhiko.....	226
ASAKURA, Yasuko .....	172
ASAZUMA, Fumiki.....	520
ASHKENAZY, Vladimir .....	207, 471
ASPEN, Festival (d') .....	323, 514, 517
ASSOCIATION FRANÇAISE D'ACTION ARTISTIQUE (AFAA) .....	513-514, 517
ASSOCIATION FRANÇAISE D'EXPANSION ET D'ECHANGES ARTISTIQUES A L'ETRANGER (AFEEA).....	17-20, 22, 26, 34, 53, 67, 89, 90-91, 96, 98-100, 103, 195, 306, 313, 350, 352, 541
ASTIER DE LA VIGERIE, Henri (d').....	100
ASTRUC, Yvonne.....	8, 306, 318-319, 415
ATLEE, Clement .....	85
AUBER, Daniel-François Esprit.....	171
AUBERT, Louis .....	7, 27, 208, 305, 374
AUBIN, Tony .....	304, 372, 374, 399, 526
AUBOUIN, Elie.....	123, 130, 131, 137
AUDIFFRET, Emile (d').....	184
AUER, Leopold.....	473
AURIC, Georges.....	28, 418, 467
AURIGNY, Gilles (d').....	382
AURIOL, Vincent .....	5, 198, 363
AUROSSEAU, Léonard-Eugène .....	124
AUSCHWITZ .....	69, 203, 210, 371, 375, 523

## B

BACH, Carl-Philipp Emmanuel .....	550
BACH, Jean-Sébastien .....	8, 13, 17, 26, 42, 98, 100, 163, 165, 167, 172-174, 176, 177, 197, 198, 201, 204, 231, 233-235, 251, 258, 259, 277, 282, 289, 291, 292-294, 297, 299, 303, 304, 307, 319, 331, 343, 369, 376, 377, 412, 415, 416, 426-428, 435,



451, 452, 462, 468, 472, 473, 475-477, 512, 513, 519, 536, 537	
<i>Le Clavier bien tempéré</i> .....	28, 230, 291, 293, 301, 452, 503, 512
BACKHAUS, Wilhelm.....	1, 150, 151, 153, 154, 160, 196, 300, 361, 372, 397, 475
BADIA, Conchita (Conxita) .....	203, 423
BADURA-SKODA, Paul.....	195, 474
BAKER, Joséphine.....	150, 361, 397
BAKST, Léon .....	269
BALAKIREV, Mily.....	235
BALFOUR, Lord Arthur .....	95
BALZAC, Honoré de.....	315
BARBER, Samuel.....	169
Barbier, Jean-Joël.....	10, 301, 303, 337, 483
BARBIROLLI, Alfredo.....	300
BARBIZET, Pierre.....	548
BARDAC, Emma .....	233, 423
BARENTZEN, Aline van.....	47
BARRES, Maurice .....	136
BARTH, Heinrich .....	457
BARTHOU, Louis.....	305
BARTOK, Béla... 19, 23, 26, 30, 31, 41, 47, 160, 168, 171, 195, 231, 232, 300, 324, 325, 377, 400	
BASCH, Victor .....	28
BATALLA, Jean .....	52
BATHORI, Jane.....	8, 24, 284
BAUDELAIRE, Charles.....	241, 247, 519
BAUER, Harold ... 195, 197, 205, 206, 291, 294, 298, 300, 306, 309	
BAUME, Emile .....	52
BAUMGARTNER, Paul .....	198
BEAULIEU, Eustorg de .....	382
BECHSTEIN	
salle de concerts, manufacture ou pianos .	29, 99, 545
BECKER, Albert .....	162
BECQUER, Gustavo Adolfo.....	296
BEETHOVEN, Ludwig van.....	7, 17, 18, 28, 29, 47, 54-57, 60, 155, 163, 165, 166, 171-174, 176, 177, 179, 180, 181, 195, 197, 200-202, 204, 206, 230, 231, 233, 237, 251, 256, 258, 271, 278, 290, 291-294, 297-301, 308, 310, 311, 314, 316-319, 324, 325, 327, 331, 336, 337, 342, 343, 370- 372, 373, 385, 386, 395, 398, 411-413, 416, 426, 427, 432, 435, 452, 453, 457, 463, 466-468, 470-472, 475-477, 485, 512, 522, 531, 547
<i>Sonate La Tempête</i> ..	28, 195, 291-293, 297, 298, 314, 331, 337
<i>Sonate op. 110</i> .....	298, 311, 411, 413, 452, 466, 471
BEHAR, Emmy.....	207, 375
BEKKU, Sadao .....	516
BELAUBRE, Louis-Noël .	69, 479, 483-484, 490, 499
BELLAIGUE, Camille.....	9
BELLENOT, Camille .....	314
BELLENOT, Philippe .....	314, 316
BENES, Edvard .....	97, 98
BENJAMIN, Walter .....	43
BENOIST, François.....	11
BERBEROVA, Nina.....	186
BERG, Alban.....	19, 97, 169, 171, 232, 297
BERGER, Erna.....	150, 153, 361, 397
BERGSON, Henri .....	40, 122
BERLIOT, Charles de .....	46, 51, 66, 312, 376, 551
BERLIOZ, Hector.....	32, 63, 98, 163, 169, 170, 202, 284, 313, 314, 386, 415, 521, 522, 536
BERNAND, George	195, 232, 301, 305-308, 312, 313
BERNARD, Edouard .....	376
BERNHARDT, Sarah .....	7, 304
BERNHEIM, Alain .....	207, 483
BERNSTEIN, Leonard .....	150, 153, 329, 516
BERNY, Jules .....	9
BEROFF, Michel.....	537
BERTHELOT, Marcellin.....	126
BERTHELOT, Philippe .....	119, 125, 126
BERTHELOT, René .....	126
BERTIN, Pierre .....	32, 278
BESIN, Lucien-Pierre-Alfred .....	187
BEVIN, Ernest .....	85
BIDAULT, Georges.....	198, 209, 363
BIGOT, Eugène .....	9, 273, 303, 304, 417
BILLA, René .....	299
BILLY, Robert de .....	125
BIZET, Georges.....	11, 163, 169, 313, 314, 388
BLANCHET, Emile-Robert ....	10, 271, 290, 293, 295, 413, 430, 451, 497, 551
BLINDER, Naoum .....	472
BLISS, Arthur.....	19, 171, 310
BLOCH, André .....	52, 63, 173, 305
BLOCH, Marc.....	58, 547, 552
BLOT, Dominique.....	186
BLUM, Léon .....	28, 305
BLUMENFELD, Felix .....	418, 457
BLÜTHNER	
pianos .....	233, 254, 545
BÖHM, Karl .....	161
BOIELDIEU, François-Adrien .....	171
BOISSIER, Mme Auguste .....	460
BOISSONADE, Gustave.....	114
BONNAFOUS, Maurice .....	373
BONNARD, Pierre.....	221
BONNEAU, Georges .....	131
BORCHARD, Adolphe .....	52, 276
BORODINE, Alexandre.....	168, 303
BÖSCH, Ruthilde.....	474
BÖSENDORFER	
Manufacture ou pianos .....	99, 273
BOSQUET, Emile.....	10, 375, 497
BOUBOULIDI, Rita .....	207
BOUCHERIT, Jules.....	385
BOUCHERLE, Antoine .....	66
BOULANGER, Lili .....	17
BOULANGER, Nadia.....	17, 375, 429, 451, 471, 476
BOULEZ, Pierre.....	230, 231, 325, 516, 517, 522
BOURDELLE, Antoine .....	389
BOUTAREL, Amédée.....	7, 11
BOUTET DE MONVEL, Bernard .....	186
BOWERS, Faubion.....	252, 269, 270
BOYNET, Emma.....	46

BRAHMS, Johannes...7, 11, 16, 17, 28, 57, 159, 163, 166, 167, 173, 174, 176-179, 197, 198, 201, 230, 256, 292, 293, 294, 297, 299-302, 303, 305, 343, 346, 412, 415, 427-429, 451, 452, 468, 472, 473, 475, 476, 478, 521  
BRAILOWSKI, Alexandre ..... 181, 472  
BRAUD, Paul..... 9, 311  
BRAUDEL, Fernand ..... 58  
BRETON DE LA MARTINIÈRE, Jean-Baptiste Joseph ..... 240  
BREVAL, Jean-Baptiste ..... 8  
BREVILLE, Pierre de ..... 8  
BRIAND, Aristide 103, 115, 117, 119, 124-126, 130, 137, 227, 305, 350, 542  
BRITTEN, Benjamin ..... 231, 260  
BRODEAU, Victor ..... 382  
BRONSART VON SCHELLENDORFF, Hans ..... 309  
BROWER, Harriette ..... 551  
BRUCH, Max..... 275, 328  
BRUCKNER, Anton.....159, 163, 166, 198  
BRUNHOFF, Thierry de ..... 548  
BRUSSEL, Robert ..... 20, 199, 352  
BÜLOW, Hans von ..... 457, 497  
BUNDERVOËT, Agnelle ..... 10, 43, 45, 46, 63  
BUNGORO, Yoshida ..... 388  
*Bunrakuza* ..... 387, 515  
BÜRKNER, Alfred ..... 276  
BURNEY, Charles..... 16  
BUSCH, Adolf ..... 197  
BUSCH, Fritz..... 161, 323  
*Bushido* ..... 76  
BUSONI, Ferruccio....10, 19, 47, 171, 173, 200, 203, 204, 207, 271, 301, 303, 304, 372, 417, 430, 435, 497, 531, 551  
BÜSSER, Henri..... 9, 170, 279, 304  
BUTLER YEATS, William..... 277

## C

CACHIN, Marcel..... 28  
CAFAGNA, Maria Pia ..... 427  
CAFFARET, Lucie..... 98  
CAGE, John..... 9, 231  
CALVET, Joseph..... 13  
CAMBON, Paul..... 89, 305  
CAMONDO, Isaac de..... 7  
CANTELLI, Guido ..... 187  
CAPET, Lucien..... 17, 18, 316  
CAPITANT, Henri ..... 141  
CAPITANT, René ..... 141  
CAPLET, André ..... 7  
CAROILLON DE VANDEUL, Marie-Angélique ..... 16  
CAROL-BERARD ..... 209  
CARRIÈRE, Eugène ..... 287  
CARUSO, Enrico ..... 7  
CASADESUS, Henri ..... 8  
CASADESUS, Robert..... 10, 17, 19, 46, 66, 98, 201, 205, 300, 305, 371, 474  
CASALS, Pablo..... 8, 14, 42, 53, 198-200, 316, 376, 422, 457  
CASELLA, Alfredo .....7, 8, 10, 17, 52, 60, 234, 235, 300, 309, 311, 318, 439, 451, 497  
CASSADO, Gaspar.....14, 151, 152, 153, 316, 423  
CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario.....19, 171, 418  
CERDAN, Marcel ..... 186  
CERNUSCHI, Musée .....137, 226  
CESAR, Jules..... 6  
CEZANNE, Paul .....22, 221  
CHABRIER, Emmanuel..... 8, 18, 25, 59, 100, 169, 195, 201, 233, 271, 280, 284, 289, 292-296, 300, 305, 311, 314, 330, 343, 370, 387, 411-414, 424, 429, 435, 439, 446, 531, 547  
*Bourrée fantasque* ..293, 294, 297, 300, 412, 435  
*Idylle* ..... 195, 280, 293, 294, 429, 439, 446, 501  
*Sous-bois* ..... 280, 429, 446  
*Trois Valses romantiques* ..... 289, 292-294, 412  
CHADEIGNE, Marcel ..... 376  
CHAIGNEAU, Thérèse ..... 416  
CHALLAN, Henri..... 513  
CHALLAN, René .....375, 418  
CHAMINE, Geneviève Dunais *alias* .....35, 100, 101  
CHAMPS-ELYSEES, Théâtre des ..19, 35, 48, 98, 186, 197, 201, 204, 278, 304, 349, 371, 372, 417  
CHANCEL, Jacques ..... 186  
*Chanoyu* .....234, 245, 246, 247  
CHAPIRO, Fania .....206, 371  
CHARLES I<sup>er</sup> d'Autriche ..... 98  
CHARLETY, Sébastien..... 20  
CHARLOT, Jacques ..... 415  
CHARPENTIER, Marc-Antoine ..... 171  
CHARPENTIER, Marcel..... 369  
CHASINS, Abram ..... 205  
CHATEAUBRIAND, François-René de..... 111  
CHATELET, Théâtre du ..... 7, 11, 35, 179, 197, 256, 303, 309, 416, 417  
CHAUSSEON, Ernest.....8, 171, 385  
CHAUTEMPS, Camille ..... 35  
CHAVANNES, Edouard..... 141  
CHAZELLE, Jacques .....225, 255, 257, 286  
CHECA Y SAIZ, Ulpiano (Fernández)..... 318  
CHEMET, Renée .....376, 377  
CHENE, Sophie ..... 550  
CHERET, Jules ..... 382  
CHERKASSKY, Shura ..... 474  
CHERUBINI, Luigi..... 65  
CHEVILLARD, Camille.....8, 9, 11, 16, 17, 296, 304, 309  
CHOJNACKI, Roman ..... 196  
CHOPIN, Frédéric.... 4, 11, 13, 14, 23, 26- 32, 46, 47, 60, 95, 98-100, 160, 163, 172, 173, 175, 177, 179, 180, 196, 197, 201-205, 208, 230, 233, 234, 251, 252, 254, 258, 259, 270, 271, 280, 282, 284, 290-292, 294-301, 305, 311, 312, 314, 317, 320, 326, 330, 331, 336, 337, 342-344, 346, 349, 370-373, 378, 387, 391, 399, 400, 410-412, 414, 415, 423, 426-429, 432, 433, 435, 446, 451-453, 457-460, 463, 466-470, 472, 475-477, 498, 512, 513, 533, 535-537, 545  
*Grande Valse brillante* op. 42 .....314, 411, 414

*Nocturne en do mineur* .. 197, 291-292, 294, 298, 314, 385, 411, 413, 414, 512  
*Polonaise Héroïque* .....230, 233, 259, 291, 292, 294, 297, 299, 305, 314, 343, 346, 411-414, 427, 468  
 CHOSTAKOVITCH, Dimitri ..... 168, 297  
 CHOUDENS, Antoine  
   Editions musicales..... 13  
 CHOURROUT, Jean ..... 187  
 CHRISTIAN-JAQUE ..... 381  
 CHRYSANDER, Friedrich ..... 11  
 CHURCHILL, Sir Winston..... 77, 96  
 CIAMPI, Enzo..... 369  
 CIAMPI, Marcel.....10, 64, 98, 202, 296, 369  
 CICCOLINI, Aldo ..... 375  
 CIECHANOWSKI, Jan ..... 204  
 CIMAGLIA, Lía..... 203  
 CIVIL, Alan..... 327  
 CLAIR, René ..... 382  
 CLARE, Maurice ..... 474  
 CLAUDEL, Paul . 19, 22, 23, 105, 107-133, 136, 137, 140, 185, 187, 279, 387, 388, 398, 524, 542, 545  
 CLAVIUS-MARIUS, Louise ..... 373, 374  
 CLEMENCEAU, Georges ..... 52, 94  
 CLEMENCEAU, Paul ..... 419  
 CLEMENTI, Muzio..... 458  
 CLIDAT, France .....9, 208, 301, 302, 337, 503, 547  
 CLOËZ, Gustave..... 9, 304  
 CLUB DES INDUSTRIELS (Tokyo) 107, 111, 121, 279, 336, 376, 390  
 CLUYTENS, André ..... 375, 521  
 COCTEAU, Jean..... 233, 418  
 COLEMAN, Albert Iver..... 160-162, 169, 175  
 COLETTE..... 8, 334, 351, 523  
 COLLOT, Serge ..... 327, 369  
 COLONNE, Edouard .....7, 201, 256, 296, 311, 416  
 COMBARIEU, Jules..... 7  
 COMELLI, Gaetano..... 161  
 CONCERTS-COLONNE,  
   orchestre des.....7, 9, 11, 98, 179, 197, 303, 309, 318, 400, 416, 417, 432  
 CONCERTS-LAMOUREUX,  
   orchestre des.. 9, 11, 18, 273, 303, 304-317, 385, 400, 432  
 CONCERTS-PASDELOUP,  
   orchestre des.....9, 18, 204, 316, 400, 417, 512  
 COPEAU, Jacques ..... 387  
 COPLAND, Aaron..... 169, 203  
 CORTET, René ..... 29  
 CORTOT, Alfred... 1, 7-10, 12, 15, 17, 19, 22, 24-29, 32-35, 46, 47, 49, 52, 53, 60, 65-67, 90, 97, 98, 100, 135, 151-154, 186, 196, 208, 234, 235, 240, 269, 278, 296, 301, 302, 307, 309-311, 315, 316, 317, 326, 337, 339-354, 356, 361, 378, 396, 397, 416, 418, 419, 423, 424, 426, 428-430, 438, 439, 451, 457, 461-465, 468, 474, 477, 497, 512, 514, 528, 529, 534-536, 541, 543, 551, 552  
 CORTOT, Jean ..... 341  
 COTTE, Roger ..... 382  
 COTY, François..... 263

COUPERIN, François .....4, 8, 11, 23, 25, 34, 99, 101, 233, 241, 271, 280, 289, 290, 294, 304, 305, 320, 330, 343, 359, 369, 371, 411, 412, 414, 475, 533, 536, 550  
   *Les lis naissans*.....294, 320, 411, 414  
   *Les rozeaux* .....294, 320, 411, 414  
 COURANT, Maurice ..... 113, 114, 115, 119, 140, 542  
 COURSIER, Gilbert..... 197  
 COUVE DE MURVILLE, Maurice .....258, 367  
 COUYBA, Maurice ..... 113  
 CRAMER, Johann Baptist ..... 458  
 CRAS, Colette ..... 29  
 CRAS, Jean ..... 29  
 CROIZA, Claire ..... 520  
 CROS SAINT-ANGE ..... 316  
 CRUSSARD, Claude..... 186  
 CUBILES, José..... 423  
 CZERNY, Carl ..... 13, 230, 476  
 CZERNY-STEFANSKA, Halina .....196, 474

## D

DACOSTA, Janine.....10, 371  
 DAKÛS, Eduard ..... 100  
 DALADIER, Edouard ..... 133, 347  
 DALIMIER, Albert ..... 311  
 DAMIA, Maryse ..... 397  
 DAMIENS, Alain ..... 327  
 DAN, Ikuma ..... 279  
 DAN, James .....181, 472  
 DAN, Takuma.....144, 279  
 DANDELLOT, Arthur ..... 310  
 DANIEL-LESUR ..... 297  
 DAQUIN, Louis-Claude..... 10, 23, 25, 101, 304  
 DARLAN, François..... 100  
 DARRE, Jeanne-Marie .....98, 428  
 DARROUY, Lucienne ..... 319  
 DAVID, Dr Myriam.....69, 228, 375  
 DAVIDOFF, Vladimir ..... 11  
 DAVIDOVICH, Bella ..... 196  
 DE GAULLE, Charles .....76, 103, 124, 257, 267  
 DE GREEF, Arthur .....10, 312  
 DE LARROCHA, Alicia..... 423  
 DE QUESADA LOPEZ CHAVES, Ernesto ..... 204  
 DEBRE, Claire..... 228  
 DEBRE, Jacques ..... 228  
 DEBRE, Michel ..... 228  
 DEBRE, Olivier ..... 228  
 DEBRE, Robert.....228, 375  
 DEBUSSY, Claude .... 4, 7, 14, 17, 20, 22, 23, 25-26, 28, 30-32, 98-101, 163, 170, 179, 181, 195, 201, 204, 205, 209, 230, 233, 234, 240, 241, 251, 254, 271, 277, 280, 282, 284, 290, 291, 293, 294, 296, 297, 300, 304-308, 314, 319, 337, 342, 346, 347, 369, 370, 385, 386, 387, 410-415, 417, 423, 424, 426-429, 432-437, 439, 440, 443, 446, 447, 451, 452, 458, 463, 466-468, 472, 475, 517-520, 522, 535-537, 543  
   *Children's Corner* ...23, 291, 294, 297, 316, 346, 347, 411, 412, 415, 520  
   *En blanc et noir* .....412, 414, 415, 416, 427

- Jardins sous la pluie* ..... 31, 305, 314, 432, 433, 443, 446, 452, 520  
*La Cathédrale engloutie* ..31, 201, 304, 307, 418, 429  
*La Sérénade interrompue* ..... 307, 411, 520  
*La Soirée dans Grenade* ..31, 305, 314, 411, 413, 414, 452, 520  
*Masques*.. 280, 297, 411, 412-414, 417, 423-424, 428, 429, 436, 439, 440, 442, 446, 447, 543  
*Minstrels*.....23, 31, 307, 411, 413, 414, 439  
*Pagodes*.....305, 314, 411, 452, 520  
*Reflets dans l'eau* ....31, 101, 293, 294, 296, 297, 435, 520
- DECHENNE, Danièle ..... 207, 373  
DECOMBES, Emile ..... 66, 317  
DECREUS, Camille..... 376  
DEFOSSEZ, René ..... 471  
DEGAS, Edgar ..... 221, 287  
DEJEAN, Maurice 104, 139, 225, 257-259, 285, 347, 363, 365, 367, 368, 383  
DEL PINO, Manuel F..... 246  
DELABORDE, Elie-Miriam ..... 35, 47, 66, 372  
DELACROIX, Eugène..... 11  
DELAGE, Maurice ..... 24, 523  
DELAGE, Nelly ..... 24  
DELALANDE, Michel-Richard..... 171  
DELECLUSE, Ulysse ..... 197  
DELFO-GALLI, Pietro..... 207  
DELGRANGE, Félix ..... 418  
DELIBES, Leo..... 171  
DELVINCOURT, Claude ..... 197, 373, 374  
DEMIERRE-BARUCHET, Aline..... 207  
DEMPEI, Jono..... 145  
DENIS, Maurice ..... 287  
DENSUKE, Nishida..... 145  
DENT, Edward ..... 171, 195  
DERAIN, André ..... 15  
DEREVYANKO, Kouzma ..... 73  
DESCAVES, Lucette.....12, 196, 483, 550  
DESMEDT, Eugène ..... 10  
DESORMIERE, Roger ..... 33, 516  
DESTOMBES, Pierre..... 318  
DEUTSCH, Max ..... 526  
*Deutsche Grammmophon*..... 161, 276  
DIDEROT, Denis..... 16, 25, 40, 101  
DIEMER, Louis....7-12, 16-17, 22, 25, 35, 44-46, 51, 52, 60, 61, 66, 101, 173, 196, 201, 208, 299, 300, 304, 305, 307, 309-312, 314, 316-318, 340, 369, 372, 377, 416, 417, 421, 423, 424, 430, 458, 460, 463, 497, 528, 551  
*Dit du Genji (le)* ..... 238, 243, 384  
DÖBLIN, Alfred..... 275  
DOI, Fumiko ..... 519  
DOMERGUE, Charles..... 306  
DOMMANGE, René..... 24  
DOMON, Ken ..... 396  
DONIZETTI, Gaetano ..... 168  
DORET, Max ..... 263  
DORGET, Guy ..... 83  
DOUMER, Paul ..... 114, 140  
DOUMERGUE, Gaston .....20, 120, 227, 305  
DOYEN, Ginette .....9, 150, 153, 320, 411, 511, 543  
DOYEN, Jean.....32, 47, 429, 483  
DOYLE, Sir Arthur Conan .....20, 74, 262  
DRAGON, Lucy ..... 369  
DROUIN, Gisèle ..... 345  
DRUMMOND, James Eric ..... 260  
DUBOIS O'MEARA, Camille ..... 11  
DUBOIS, Théodore..... 11, 299, 312  
DUBUIS, Madeleine ..... 29  
DUFY, Raoul.....18, 98  
DUHAMEL, Georges.....28, 348  
DUKAS, Paul...7, 100, 165, 170, 200, 280, 296, 374, 385, 424, 428, 443, 446, 451, 513  
DUMAS, Georges ..... 141  
*Duo-Art* ..... 300  
DUPARC, Henri..... 8  
DUPRE, Marcel .....13, 52, 296, 310  
DURAND, Jacques .....307, 308, 318, 415  
DURAND-FARDEL, Dr Maxime..... 184  
DURAND-FARDEL, Laure ..... 183  
DURAND-TEXTE, Juliette ..... 35  
DURECU, Père Etienne-Jean .....287, 288, 390, 398  
DUREY, Louis ..... 418  
DUROSOIR, Lucien .....8, 415  
DUSSEK, Jan Ladislav ..... 458  
DUTOURD, Jean ..... 267  
DUVERNOY, Alphonse..... 66  
DVORAK, Antonin ..... 163, 168
- E**
- EAMES, Emma..... 17  
ECOLE NORMALE DE MUSIQUE.....9, 22, 26, 28, 30, 33, 35, 38, 48, 60, 96-97, 135, 174, 200, 227, 235, 269, 326, 340, 400, 451, 461, 462, 464, 477- 478, 520, 535, 537, 541, 551  
EDA-PIERRE, Christiane ..... 327  
EDGER, Aloys ..... 52  
EDOUARD VIII ..... 264  
EGGER, Max .....397, 474  
EICHLER, Rolf ..... 473  
EINSTEIN, Albert ..... 252  
EINSTEIN, Elsa..... 252  
EISENBERG, Maurice ..... 235  
EISENBERGER, Severin ..... 47  
EISNER, Bruno..... 160  
EKMAN, Ida ..... 8  
ELGAR, Edward ..... 169  
ELISSEEFF, Serge ..... 137  
ELISSEEFF, Vadime ..... 137, 226  
ELMAN, Misha..... 397  
EMMANUEL, Maurice ..... 98  
ENESCO, Georges . 7-8, 98, 169, 231, 296, 298, 300, 319, 372, 415, 426  
ENGEL, Carl..... 206  
ENGEL, Emile .....283, 284  
ENGEL, Iván ..... 195  
ERARD,  
salle de concerts, manufacture ou pianos .... 7, 9, 17, 90, 201, 208, 235, 258, 296, 298, 299,

- 305, 307, 310, 371, 420, 424, 430, 435, 439,  
545
- ERDMANN, Eduard ..... 19, 171
- ERLIH, Devy ..... 150, 153, 327, 511, 543
- ESSERTIER, Daniel ..... 97
- ESSIPOVA, Anna ..... 160
- ESTYLE, Abel ..... 208, 299
- ETLIN, Henri ..... 11, 52, 300, 304
- ETO, Reiko ..... 173, 174, 179
- F**
- FALCOZ, Gaston ..... 347
- FALKENBERG, Georges ..... 16
- FALLA, Manuel de ..... 7, 19, 25, 30, 100, 168, 171,  
175, 177, 278, 296, 300, 386, 428, 451
- FALLET, René ..... 381
- FALLIERES, Armand ..... 52
- FARGUE, Léon-Paul ..... 523
- FARMAN, Henri ..... 264
- FAROUK, roi d'Egypte ..... 29
- FAULKNER, William ..... 50, 235
- FAURE, Félix ..... 128
- FAURE, Gabriel... 7, 9, 16, 25, 46, 52, 100, 163, 170,  
175-179, 197, 230, 240, 241, 295, 296, 305, 319,  
342, 343, 383, 418, 428, 431-436, 439, 446, 451,  
513, 536
- FAURE, Henriette ..... 28, 47, 310
- FAVIERES, Jacques ..... 64
- FEBVRE, Lucien ..... 58, 155
- FELLMER, Helmut ..... 160-162, 166, 171, 176
- FENOLLOSA, Ernest ..... 246
- FERROUD, Pierre-Octave ..... 24, 28
- FERRY, Jules ..... 140
- FERTE, Armand ..... 52
- FERY, Roger ..... 300
- FETIS, François-Joseph ..... 300
- FEUERMANN, Emanuel ..... 230, 474
- FEVRIER, Jacques ..... 473, 548
- FIELD, John ..... 458
- FINKE, Fidelio ..... 19, 171
- FIRKUSNÝ, Rudolf ..... 525
- FISHER, Annie ..... 195
- FISCHER, Edwin ..... 199, 426
- FISCHER, Maurice ..... 199
- FISSOT, Henry ..... 45, 66, 430
- FLAUJAC, Père Joseph ..... 287, 288
- FLAVIGNY, Bernard ..... 150, 153, 511
- FLEG, Edmond ..... 418, 419
- FOCH, Ferdinand ..... 93, 233
- FOLDES, Andor ..... 474
- FORAIN, Jean-Louis ..... 287
- FORT, Paul ..... 131
- FORTE, Carmen ..... 29
- FOSS, Lukas ..... 9, 205-207
- FOSSIER, Robert ..... 208
- FOSSIER-BRILLOT, Marcelle ..... 208
- FOUAD I<sup>er</sup>, roi d'Egypte ..... 29
- FOUCHER, Alfred ..... 107, 108, 137
- FOUCHET, Christian ..... 103
- FOURNIER, Jean ..... 150, 153, 511, 543
- FOURNIER, Pierre ..... 397, 474, 535
- FRANÇAIX, Jean ..... 512
- FRANCHOMME, Auguste ..... 11
- FRANCK, César ..... 8, 11, 25, 31, 99, 100, 169, 170,  
172, 175-179, 195-197, 237, 257, 271, 273, 284,  
291, 294, 295, 297, 298, 301, 303, 304, 306,  
308, 311, 313, 314, 342, 344, 346, 347, 384-386,  
411-413, 416, 419, 424, 429, 452, 453, 467, 522,  
536, 545
- Les Djinns* ..... 384, 385, 412, 416
- Prélude, Aria et Final* ..... 411, 413
- Variations symphoniques* . 25, 99, 172, 175, 177-  
179, 273, 294, 304, 306, 313, 314, 344, 384,  
386, 412, 416, 417, 419, 452, 467
- FRANCMESNIL, Roger de ..... 52
- FRANÇOIS I<sup>er</sup> ..... 8
- FRANÇOIS, Samson... 15, 32, 47, 150, 153, 154, 297,  
474, 475, 511, 535, 543
- FRASER, Sir Bruce ..... 73
- FREITAS-BRANCO, Pedro de ..... 304, 432
- FREUND, Marya ..... 418
- FREY, Emile ..... 52, 169, 472
- FREY, Walter ..... 199
- FRIEDBERG, Carl ..... 205
- FRIEDEBURG, Hans-Georg von ..... 76
- FRIEDHEIM, Arthur ..... 300
- FRIEDMAN, Ignaz ..... 181, 300, 472, 474
- FRIEDRICH, Caspar David ..... 463
- FUCHS, Robert ..... 165
- FUJII, Kazuoki ..... 516
- FUJITA, Haruko ..... 171, 176, 179
- FUJITA, Tsuguharu ..... 135
- FUJIWARA, Yoshie ..... 228
- FUKAI, Shogi ..... 362
- FUKAMI, Yuji ..... 156
- FUKAMI, Zenji ..... 156
- FUKAO, Sumako ..... 334, 335
- FUKAZAWA, Ryoko ..... 535
- FUKUCHI, Genichiro ..... 146
- FUKUZAWA, Acrivy ..... 520
- FURASAWA, Yoshiko ..... 519
- FURTWÄGLER, Wilhelm .... 162, 166, 275, 276, 277
- FURUICHI, Koi ..... 121
- FURUKAKI, Tetsuro .... 143, 259, 260-268, 286, 329,  
526, 544
- FURUSAWA, Yoshiko ..... 230
- G**
- GABRILOVITSCH, Ossip ..... 300
- GAILLARD, Marius-François ..... 19, 300, 424
- GAISBERG, Fred ..... 425
- GAL, Hans ..... 198
- GALLAND, Gustave ..... 52
- GALLAND, Raoul de ..... 306, 311, 317, 319
- GALLOIS MONTBRUN, Raymond ..... 139, 150, 153,  
346, 347, 350, 351, 361, 377, 378, 385, 395,  
397, 398, 474, 511, 513, 531, 543
- GALLON, Jean ..... 208, 299
- GALLON, Noël ..... 205
- GANCE, Abel ..... 18

GANDHI, Mohandas Karamchand.....	264
GANZ, Rudolf .....	300
GARDEL, Robert .....	207
GARES, Edouard .....	52
GARY, Romain .....	267
GAUBERT, Philippe.....	13, 100, 202, 303, 374, 400, 416, 432
GAUSSIN, Jean .....	187
GAUTHIER-VILLARS, Henry (Willy).....	8, 48, 372
GAVEAU, salle de concerts, manufacture ou pianos ....	24, 29, 32, 35, 186, 198, 230, 258, 273, 296, 298, 303, 304, 336, 370, 371, 372, 399, 418, 430, 512
GAVEAU, Colette .....	204
GAVOTY, Bernard.....	32, 48, 66, 186, 340-344, 346- 351
GAYRAUD, Paul .....	300
GEDALGE, André.....	7, 231-233, 296, 300, 305
GEDDA, Nicolai .....	208
GELIS-DIDOT, Hilda .....	411
GENDRON, Maurice .....	326, 327
GENEVOIX, Maurice .....	267
GENISSIEN, Colette .....	29
GEORGES VI .....	85, 264
GEORGESCU, George .....	9, 98, 99
GERAR, Marcelle .....	19, 24
GERARD, Auguste.....	107
GEREMEK, Bronisław .....	552
GERSHWIN, George .....	172, 175, 176, 300
GEYER, Stefi.....	198
GHEORGHU, Valentin .....	9
GIANOLI, Reine .....	46
GIDE, André .....	28, 327
GIDE, Charles .....	389
GIESEKING, Walter .....	100, 159, 308, 397, 424, 426, 456, 474, 475, 497, 534
GILLE, Victor.....	17, 18, 52
GIL-MARCHEX, Henri.....	15-36, 98, 100-103, 123, 183, 282, 300, 339, 352, 371, 474, 540, 541, 545
GIL-MARCHEX, Jeanne .....	18, 35
GINOT, Etienne .....	382
GIONO, Jean.....	267
GIRAUD, Yvette .....	150
GIRAUD-LATARSE, Gabrielle.....	63, 64, 202
GIRAUDOUX, Jean.....	111, 126
GIREL, François-Constant .....	128
GIROD, Marthe .....	300
GLAZOUNOV, Alexandre .....	160
GLINKA, Mikhaïl .....	168
GLUCK, Christoph Willibald .....	69, 169, 305, 386
<i>Go</i> (jeu de) .....	234, 544
GODARD, Benjamin .....	300, 317
GODIN, Huguette .....	229
GODOWSKY, Leopold .....	456, 457
GOEBBELS, Joseph.....	136, 152, 161, 276, 277
GOERING, Hermann .....	152, 265
GOETHE, Johann Wolfgang von .....	250, 389
GOGORZA, Emilio Eduardo de .....	17
GOLDBERG, Szymon.....	329, 474, 525
GOLDENWEISER, Alexander .....	10
GOLDSTERN, Ernst .....	371
GOLESTAN, Stan .....	98
GOLSCHMANN, Boris.....	300, 427
GOOSSENS, Ernest .....	515, 526
GOSSEC, François-Joseph.....	171
GOTOVAC, Jakov .....	169
GOTTSCHALK, Louis Moreau .....	458
GOULD, Glenn .....	42, 283, 547
GOULD, Morton .....	205
GOUNOD, Charles .....	171
GOUSSEAU, Lélia.....	9, 46, 196, 301, 302, 337, 371, 374, 483, 497, 522, 523, 533
GRAENER, Paul.....	162
GRAHAM, Martha .....	277
GRANADOS, Enrique.....	100, 296, 300, 451
GRANGER-DANIELS, Lise .....	29, 30, 305
GRAY, Violet.....	268
GRAY-VINING, Elizabeth.....	267, 268
GREY, Madeleine .....	29
GRIEG, Edvard.....	23, 163, 168, 172, 175, 177, 179, 419, 520
GROFE, Ferde .....	169
GROPIUS, Walter .....	239
GROSBOIS, Charles .....	391, 392, 393
GROUSSET, René .....	137, 225, 226
GROVLEZ, Gabriel .....	29, 52, 66, 208
GUILLELS, Emile .....	1, 47, 150, 153-154, 174, 419, 420, 456, 457, 474
GUILLAUME II .....	95, 113, 117, 128, 541
GUIMET, Musée .....	137, 226
GUIRAUD, Ernest .....	311
GULDA, Friedrich .....	456
GULLER, Youra .....	45, 46, 47
GURLITT, Manfred .....	159, 160, 168, 229, 230, 397
<b>H</b>	
HAAS, Monique .....	9, 46, 60, 198, 202, 283, 301, 304, 337, 400, 483, 497
HABA, Alois .....	19, 171
HAENDEL, Georg Friedrich .....	99, 160, 163, 167, 201, 230, 258, 292, 293, 297, 304, 451, 452, 475
HAGUIWARA, Toru .....	367
HAHN, Reynaldo .....	301
HAÏM-THIAUX, Marika .....	300
HALFFTER, Ernesto.....	9, 200, 375, 423, 431
HAMAYA, Mitsuaki .....	516
HAMBURG, Mark.....	19
HAMBRO, Leonid.....	205
HAMSUN, Knut .....	252
HANEDA (AFB).....	14, 87, 188, 189, 225, 233, 236, 289, 322, 363, 368, 375, 391, 405
HANNIBAL BARCA.....	200
HANOTAUX, Gabriel .....	96
HANROKU, Yamaguchi.....	254
HANSKA, Ewelina .....	315
HANZO, Hattori .....	274
HARA, Chieko .....	14, 22, 29, 171, 179, 180, 224- 227, 230, 233, 234, 237, 241, 253, 254, 259, 271, 283, 286, 290, 291, 293, 294, 316, 319,

359, 372, 391, 393, 399, 401, 402, 470, 474, 512, 528, 547	HINDEMITH, Paul.. 19, 151-153, 160, 167, 171, 205, 231, 232
HARA, Kutemaro ..... 14, 22	HINDENBURG, Paul von..... 133
HARRIS, Roy..... 169	HIRAI, Kozaburo ..... 513
HARSANYI, Tibor..... 195, 297	HIRAI, Sumiko..... 328
HARTMANN, Arthur ..... 307	HIRAO, Haruna .....525, 530, 531, 534, 537
HASEGAWA, Machiko..... 145	HIRAOKA, Jiro ..... 525
HASHIMOTO, Eiji ..... 327	HIRASHIMA, Masao .....519, 520
HASHIMOTO, Kunihiko..... 160, 161	HIRATA, Michiko .....172, 175, 179
HASHIMOTO, Saneaya..... 525	HIROHITO ..... 20, 22, 73-75, 81-83, 111, 118-120, 139, 145, 219, 226, 253, 259, 260, 267, 524, 540
HASKIL, Clara.....9-10, 46-47, 59, 198-199, 283, 400	HIROSHIGE.....27, 101, 220, 241, 408
HASSELMANS, Louis..... 303	HIROTA, Koki ..... 143
HATANO, Ichiro ..... 228	HIRSCH, Maurice de ..... 369
HATANO, Isoko ..... 228	HIRSCH, Michel-Léon ..... 197
HATTORI, Tadashi ..... 156, 160	HISHINUMA, Goro ..... 279
HAUCHECORNE, Armand..... 125	HITLER, Adolf ..... 133, 143, 144, 152, 198, 275, 276
HAUCHECORNE, Jean-Pierre ..... 138, 526	HODLER, Ferdinand..... 287
HAUTECEUR, Louis..... 64	HOEREE, Arthur.....350, 424
HAYAMA, Mitsuaki ..... 516	HOFMANN, Josef..... 300
HAYASAKA, Fumio..... 324, 328	HOKUSAI .....27, 101
HAYASAKA, Humio ..... 324	HOLCMAN, Jan ..... 552
HAYATO, Ika..... 258	HOLSCHER, Ludwig..... 397
HAYDN, Joseph.....56, 163, 167, 230, 276, 323, 336, 476	HONEGGER, Arthur..... 19, 24, 169, 170, 231, 232, 300, 369, 418, 512
HEBERTOT, Jacques ..... 19	HONEN (Saint) .....237, 243
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich ..... 250	HONNORAT, André.....20, 115, 134, 141
HEIDSIECK, Eric..... 548	HONSHO, Rieko ..... 514
HEIFETZ, Jascha..... 1, 151-154, 361, 397, 457	HOPE, Bob..... 236
HEIHACHIRO, Togo..... 223	HORENSTEIN, Jascha ..... 375
HEKKING, André ..... 8, 200, 316	HOROWITZ, Vladimir .....204, 254, 456
HEKKING, Gérard ..... 8	HORSZOWSKI, Mieczyslaw.....47, 198, 300
HEKSCH, Alice..... 199	HORUGEL, pianos ..... 273
HELBERGER, Bruno ..... 160	HOSHI, Toru ..... 147
HELLER, Helmut..... 397	HOSHINO, Sumire .....172, 174, 175
HELLER, Stephen..... 458	HOSOKAWA, Morihiro ..... 275
HENLE, Günter ..... 499	HOWAT, Roy ..... 327
HENRI IV ..... 240	HRIMALY, Jan..... 473
HENRIOT-SCHWEITZER, Nicole ..... 375	HUBEAU, Jean .....9, 60, 301, 302, 337, 483
HENSELT, Adolf..... 309, 418, 460	HÜBNER, Florence..... 472
HERBIN, René..... 186	HUCH, Ricarda ..... 275
HERRIOT, Edouard.....19, 128, 133, 198, 305	HÜE, Georges ..... 8
HERZ, Henri..... 45, 308, 458	HUESCH, Gerhard ..... 1
HESS, Myra..... 300	HUGO, Victor ..... 11
HEUCLIN, Marcelle..... 536	HUMBLLOT, Emile..... 96
HEUGEL, Henri ..... 8	HUMMEL, Johann Nepomuk..... 458
HEWITT, Maurice ..... 336	HURE, Jean ..... 296
HIBINO, Aiji..... 159	HÜSCH, Gerhard .....150, 153, 361, 397, 473
<i>Hibiya Kokaido</i> ..... 3, 140, 256, 258, 259, 266, 271- 274, 278, 285, 290, 292, 293, 321, 331, 344, 346, 349, 359, 368, 376, 377, 379, 380, 381, 384, 385, 387, 390, 391, 395, 396, 398, 399, 401, 406, 416, 419, 506, 512, 526, 529, 531, 533, 537	
HIDEKI, Tojo ..... 226	
HIGASHI, Kume ..... 224	
HIGASHIKUNI, Fumiko..... 268, 346	
HIGASHIKUNI, Morihiro..... 267	
HIGASHIKUNI, Naruhiko ..... 145	
HIGASHIKUNI, Nobuhiko ..... 268	
HILLER, Ferdinand ..... 308, 458	
	<b>I</b>
	IBERT, Jacques... 19, 20, 35, 100, 161, 170, 181, 374
	IBUKI, Takehiko .....235, 236, 237
	ICHIKAWA DANJURO ..... 384
	ICHIMURA UZAEMON XV ..... 270
	<i>Iemoto</i> .....234, 246, 384, 544
	IEYASU, Tokugawa.....220, 274
	IGUCHI, Motonari ..... 172, 174-176, 227, 230, 499
	IINUMA, Masaaki.....263, 264, 265
	<i>Ikebana</i> .....234, 544
	IKEBE, Shin-ichiro..... 279

IKEMOTO, Junko ..... 520  
 IKENOUCI, Tomojiro..... 230, 279, 327, 451, 454,  
 455, 469, 513, 518, 525, 527, 530  
 IKUJIRO, Ochiai ..... 145  
 IMAI, Tadashi ..... 80  
 INABATA, Katsuro ..... 127-135  
 INAMORI, Kazuo ..... 515  
 INDJIC, Eugen ..... 161  
 INDY, Vincent (d') ..... 25, 100, 175, 176-179, 275,  
 314, 316, 432  
 INGHELBRECHT, D. E.....9, 209, 304, 385, 400  
 INOUE, Futaba.....453, 519, 520, 525, 529, 530  
 INOUE, Junnosuke..... 144, 279  
 INOUE, Nissho ..... 279  
 INOUE, Shoichi ..... 326  
 INOUE, Sonoko ..... 171, 174-176, 179  
 INUKAI, Tsuyoshi ..... 144, 279  
 ISHIHAMA, Kazuko ..... 172, 179  
 ISHII, Kyo ..... 172, 179  
 ISHII, Shizuko ..... 470  
 ISHIKAWA, Yû ..... 253  
 ISNARD, Jeanne..... 520  
 ISSAVERDENS, Alfred ..... 199  
 ISTERDAËL, Charles van ..... 200  
 ISTOMIN, Eugen ..... 198  
 ITO, Akiko ..... 172, 179  
 ITO, Michio ..... 277  
 ITO, Nobuyuki ..... 396  
 ITO, Yutaka ..... 172, 179  
 ITURBI, José..... 200  
 IWAKI, Hiroyuki ..... 159  
 IWAMURA, Hidetake ..... 30  
 IZQUIERDO, José Manuel ..... 200

## J

JAËLL, Alfred ..... 308  
 JAËLL, Marie ..... 11, 60, 308, 309  
 JAMET, Marie-Claire ..... 327  
 JANACEK, Leoš ..... 19, 171  
 JANKELEVITCH, Vladimir .....41, 240, 241, 250, 423  
 JANOWSKI, Max..... 181, 472  
 JANSSEN, Arnold ..... 253  
*Japan Victor Company*.....4, 218, 280, 346, 416  
 JAPY, André..... 262, 263  
 JAUQUES-DALCROZE, Emile ..... 277  
 JATON, Henri ..... 339  
 JAUDOUIN, Gabriel ..... 52  
 JEANES, Dominique ..... 427, 428, 429  
 JOFFRE, Joseph ..... 118  
 JOLIVET, André..... 231, 517  
 JONCIERES, Victorin de ..... 7  
 JONGH, Peter de..... 418  
 JOUATTE, Georges ..... 197  
 JOUBIN, Paul..... 113-115, 117, 119, 140, 542  
 JOUKOV, Gueorgui Konstantinovitch ..... 76  
 JOURDAN-MORHANGE, Hélène..... 24, 199, 418-419,  
 458, 523  
 JOY, Geneviève .....9, 139, 150, 153, 347, 351, 352,  
 361, 377, 397, 416, 511, 542  
 JULLIOT DE LA MORANDIERE, Léon ..... 135

JUNCKER, Theo de..... 9  
 JUNKER, August ..... 472

## K

KAHN-CASELLA, Hélène ..... 24  
 KAI, Nahito .....337, 373, 479, 483  
 KAI, Naohiko ..... 526  
 KAJIWARA, Hiroshi ..... 172, 176, 179  
 KALKBRENNER, Friedrich..... 12, 430, 458  
 KANAMARU, Shigene ..... 396  
 KANAZAWA, Kazutaka ..... 224  
 KANAZAWA, Keiko ..... 519, 520, 525, 530, 533, 534  
 KANAZAWA, Kojiro..... 224  
 KAN-IN, prince .....22, 107  
 KANN, Hans ..... 474  
 KAPPELL, William..... 187  
 KARAJAN, Herbert von..... 151-153, 159, 288, 325,  
 397, 515, 525  
 KARSH, Yousouf ..... 397  
 KASE, Toshikazu ..... 75  
 KASHU, Hiroko..... 471  
 KASPE, Semyon..... 9  
 KATCHEN, Julius ..... 397  
 KATO, Shuichi ..... 234  
 KATO, Sotomatsu ..... 227  
 KATO, Takaaki ..... 146  
 KATO, Takashi ..... 516  
 KAWAI, Kaichi ..... 282  
 KAWAKAMI, Genichi .....273, 282, 525  
 KAWAKAMI, Kaichi..... 273  
 KAWAKAMI, Tetsutaro ..... 327  
 KEIM, Jean-Alphonse ..... 1  
 KEITEL, Wilhelm..... 76  
 KELLOGG, Frank ..... 125  
 KEMPF, Wilhelm ..... 1, 136, 159, 181, 397, 472,  
 474, 475, 477, 532, 534  
*Kenjogo*..... 466  
 KENNAN, George F. .... 82  
 KENNAN, Kent ..... 169  
 KENTNER, Louis ..... 195  
 KERR, Philip..... 94  
 KHATCHATURIAN, Aram ..... 175  
 KHROUCHTCHEV, Nikita..... 88  
 KIESGEN, Charles ..... 512  
 KIJIMA, Kozo ..... 119  
 KIKUTA, Masuko ..... 267  
 KILPINEN, Yrjö..... 19, 171  
 KIM IL-SUNG ..... 217  
 KIMURA, Ihei..... 396-398  
 KIMURA, Junji ..... 519  
 KIMURA, Kaori .....530, 533  
 KIMURA, Noboru..... 142  
 KINMOCHI, Saionji ..... 261  
 KINOSHITA, Keisuke .....80, 228  
 KITAGO, Tokuko ..... 479  
 KITAZAWA, Eiko ..... 275  
 KITAZUME, Risei ..... 520  
 KIYOSE, Yasuchi ..... 324  
 KLEEBERG, Clotilde .....309, 372  
 KLEIBER, Erich.....202, 203, 275



KLEMPERER, Otto.....	160, 165, 396
KLENGEL, Julius.....	230
KLING, Paul.....	473
KLINGSOR, Tristan.....	523
KLOTZ, Louis-Lucien.....	112
KOBAYASHI, Akiko.....	172, 179
KOBAYASHI, Kiyochika.....	326
KOBAYASHI, Michio.....	520
KOCHANSKI, Leonid.....	181, 230, 472, 476
KOCHANSKI, Paul.....	476
KOCZALSKI, Raoul von.....	300, 458-460, 463, 468
KODA, Nobuko.....	253
KODALY, Zoltán.....	19, 47, 168, 171, 195
KÆCHLIN, Charles.....	19, 170
KOHN, Albert.....	99
KOHOUT, Antonin.....	151
KOISO, Kuniaki.....	145, 261
KOIZUMI, Fumio.....	328
KOLISCH, Rudolf.....	525
KOLLWITZ, Käthe.....	275
KONER, Pauline.....	277
KÖNIG, Josef.....	472
KONOYE, Atsumaro.....	273
KONOYE, Fumimaro.....	144, 261, 274, 275
KONOYE, Hidemaro.....	155, 159, 160, 165, 172, 179, 180, 253, 256, 273-278, 472, 520, 544
KONSTANTINOFF, Kostia.....	185, 186, 235
KORA, Yoshie.....	173, 179, 512, 520
KORN, Richard.....	196
KORNGOLD, Erich Wolfgang.....	167
KOSONO, Toshiko.....	172, 179
KOSTECKÝ, Lubomir.....	151
KOSTELANETZ, André.....	397
KOSUGE, Shigeo.....	398
<i>Kotoku</i> .....	221
KOUBITZKY, Alexandre.....	18
KOUGUPELL, Arcadie.....	33
KOUSSEVITSKY, Serge.....	8, 205, 473, 516
KOWALOW, Paul.....	181, 472
KRAINEV, Vladimir.....	457
KRAUS, Lili.....	47, 474
KRENEK, Ernst.....	19, 169, 171
KREUTZER, Leonid.....	159-161, 172-174, 180, 181, 207, 234, 390, 397, 472, 473, 477, 532
KUBILAI KHAN.....	217
KUNC, Aymé.....	314, 417
KUNIRO, Shinichiro.....	113
KUNO, Hisa.....	224
KUNO, Kato.....	131
KURODA, Mutsuko.....	171, 174-176
KUROSAKI, Teijiro.....	227
KUROSAWA, Akira.....	80
KUTNER, Harris.....	209
KUTNER, Rose, née Piser.....	209
KYOKA, Izumi.....	248
<b>L</b>	
LA BRUCHOLLERIE, Monique de.....	32, 46
LA HAYE, Maclou de.....	382
LA VARENDE, Jean de.....	351
LACROIX, Alfred.....	122, 309
LAFFERRE, Louis.....	97
LALO, Edouard.....	8, 18, 171, 386, 522
LAMARCHINA, Robert.....	473
LAMOND, Frédéric.....	300
LANDA, Diego de.....	21
LANDAU, Léon.....	7
LANDOWSKA, Wanda.....	8, 10, 235, 300, 423, 429, 451, 497
LANGEVIN, Paul.....	229, 305
LANGLAIS, Jean.....	10
LAPARRA, Raoul.....	208
LAPEYRIE, Charles.....	370
LARA, Adelina de.....	464
LARDE, Christian.....	327
LARMANJAT, Jacques.....	300
LASKINE, Lily.....	382
LASTER, Georgia.....	1
LATTES, Marcel.....	52
LATTRE DE TASSIGNY, Bernard de.....	76, 84
LAUSNAY, Georges de.....	17, 52, 299, 372
LAUTRUP, Charles.....	179
LAVAL, Danielle.....	418
LAVAL, Pierre.....	62
LAVIGNAC, Albert.....	7, 8, 17, 60, 231, 300, 312
LAWRENCE, Marjorie.....	385
LAWRENCE, T. E.....	20
LAZARE-LEVY, Léon.....	209, 523
LAZARE-LEVY, Marguerite ..	44, 197-199, 201, 202, 205, 206, 209, 217, 226, 228, 235, 236, 253, 255, 258, 259, 268, 271, 273, 279, 280, 281, 287, 368, 371, 372, 377, 380, 383, 386, 387, 390, 391, 395, 396, 406, 466, 522, 523, 533, 535
LAZARE-LEVY, Philippe.....	210, 228, 375, 523
LE BRIX, Joseph.....	263
LE CORBUSIER.....	139
LE COUPPEY, Félix.....	430, 550
LE FLEM, Paul.....	7, 296
LE GENISSEL, Charles.....	380
LE LIEUR, Jacques.....	382
LE REY, Marcelle.....	372
LE ROY, René.....	13
LE SIDANER, Henri.....	287
LEBASQUE, Henri.....	7
LEBASQUE, Marthe.....	29
LEBOUC, Charles.....	310
LECLERC DE HAUTECLOQUE, Philippe.....	73
LECONTE DE LISLE.....	197
LEFEBURE, Yvonne.....	47, 98, 198, 199, 418, 428, 451, 535, 541
LEGGÉ, Walter.....	201
LEGRAND, Albert.....	352
LEJEUNE, Nestor.....	258, 415
LEKEU, Guillaume.....	258, 296
LEMAIRE, Fernand.....	312, 376
LEMOINE, Emile.....	7, 310, 311
LEMOINE, Henry.....	11
LEMPICKA, Tamara de.....	18
LENINE, Vladimir Ilitch.....	95
LENS, Adrien de.....	133

LENZ, Wilhelm von .....	460
LEONCAVALLO, Ruggero.....	169
LEROI-GOURHAN, André.....	322
LEROUX, Germaine ....	150-151, 153, 361, 397, 511, 543
LEROUX, Xavier .....	17
LESCHETIZKY, Teodor .....	47
LEUCHTENBERG, Nadège Nikolaïevna von .....	473
LEVI, Daniel .....	383, 398
LEVI, Sylvain.....	107, 108, 115, 116, 123, 124, 141
LEVY, Jacob, puis Joseph .....	209
LHERIE, Gaston .....	376
LHOTE, André.....	15
LIAPOUNOV, Alexandre .....	301
LIEBERMANN, Max.....	275
Liebrecht, Konrad .....	472
LIEBSTOECKL, Frédéric .....	195
LIFAR, Serge.....	151, 152, 153, 361
LIPATTI, Dinu .....	195, 429
LIPNITZKI, Boris .....	18
LISZT, Franz .....	10, 11, 27, 28, 30-32, 41, 57, 100, 163, 168, 171-173, 175-179, 195, 201, 202, 204, 208, 230, 235, 241, 258, 259, 269, 278, 281, 289, 292, 294, 295, 297, 299-301, 303, 304, 305, 308-311, 314, 316, 319, 331, 337, 343, 346, 401, 412, 417, 427, 428, 430, 431, 435, 452, 458, 459, 460, 466, 467, 470-472, 476, 513
<i>Légendes</i> .....	8, 28, 31, 289, 292, 294, 299, 300, 311, 319, 427
<i>Totentanz</i> .....	8, 159, 172, 175, 303
LITVINNE, Felia .....	8, 258, 299
LLORCA, Vicente.....	310, 316-319, 416
LOCATELLI, Pietro .....	258
LOEB, Jules.....	317
LOESSER, Arthur.....	172, 173, 181, 472
LOEWENGUTH, Alfred .....	385
LOHSE, Wolfgang.....	161
LOIBNER, Wilhelm .....	159
LONDRES, Albert .....	33
LONG, Marguerite.....	7, 12, 43, 47, 151, 179, 196, 203, 400, 430-436, 443, 446, 447, 470, 483, 485, 519, 535, 550, 551
LOPEZ BUCHARDO, Carlos .....	203
LORIOD, Jeanne .....	10
LORIOD, Yvonne .....	10, 15, 60, 301, 303, 337, 474, 483, 513-518, 522, 523, 524, 530, 544
LORTAT (LORTAT-JACOB), Robert ....	10, 17, 47, 52, 66, 98
LOTI, Pierre .....	33
LOUIS XIV.....	240
LOUIS XV .....	240
LOYONNET, Paul.....	46, 47
LUCHAIRE, Jean.....	114
LUDENDORFF, Erich .....	162
LUMIERE, Auguste.....	127
LUPU, Radu .....	457
LURCEL, Colette .....	69, 270
LUTAUD, Charles.....	318
LUTHER, Martin.....	416
LYON, Alfred.....	420

## M

MABILLON, Jean.....	156
MACARTHUR, Douglas....	4, 73-79, 82-85, 138, 148, 156, 173, 188, 236, 269-271, 362, 364, 376, 540
MACARTHUR, Douglas Sr. ....	83
MACDOWELL, Edward .....	175, 176, 177, 205
MAGINOT, André.....	270
MAHLER, Gustav .....	24, 69, 98, 160, 163, 166, 167, 198, 199, 275, 372
MAILLARD, Pierre [Henri].....	497
MAILLARD-VERGER, Pierre.....	497
MAILLET, abbé .....	151
<i>Mainichi Shimbun</i> .....	67, 136, 141, 145-153, 173, 207, 223, 225-227, 230, 232-235, 237, 241-243, 252-255, 258, 259, 266, 267, 271, 278, 280, 283, 286, 324, 326, 328, 330, 331, 333, 337, 339, 340, 343, 346, 352, 361, 376, 378, 380, 381, 397, 451, 466, 473, 511, 525, 528, 529, 530, 531, 533, 535, 536, 542
MAKOTO, Saito.....	264
MALATS, Joaquim .....	307, 310, 311, 312, 376
MALCUZYNSKI, Witold .....	203, 204
MALIBRAN, Maria .....	46
MALININE, Evgeni.....	457
MALIPIERO, Gian Francisco .....	19, 171, 375, 418
MALLARME, Stéphane .....	326, 519, 520
MALNORY-MARSEILLAC, Fanny .....	305
MALRAUX, André.....	112, 139, 140, 258, 267, 394, 514, 517
MAMIYA, Michio.....	279
MAMY, Jean .....	385, 386
MANGEOT, Auguste .....	29, 97, 196, 296, 312, 541
MANN, Heinrich .....	275
MANN, Thomas .....	275
MANSFELD, Klaus .....	474
MAO TSETOUNG .....	85
MARCHAND, Louis .....	131-135, 137
MARECHAL, Maurice.....	29
MARGUERY, Nicolas .....	8
MARMONTEL, Antoine-François .....	314, 430, 458
MARMONTEL, Antonin .....	435
MAROT, Clément.....	382
MARQUES-RIVIERE, Jean.....	385, 386
MARQUET, Albert.....	287
MARSENS, Jacques de.....	303
MARSICK, Martin-Pierre.....	11
MARTEL, Damien de .....	103
MARTIN, Claude-René .....	7
MARTIN-CHAUFFIER, Louis.....	369
MARTINON, Jean .....	159, 384-386, 390, 395, 397
MARTINU, Bohuslav .....	151
MARX, Joseph .....	169, 255
MASATAKE, Terauchi.....	143
MASON & HAMLIN, pianos .....	282
MASON, Gregory .....	169
MASPERO, Gaston .....	140
MASSART, Louise-Aglaré .....	45, 308-309
MASSENET, Jules .....	171, 232, 312
MATHIAS, Georges .....	317, 458
MATISSE, Henri .....	15, 18, 28, 221, 476

MATSUDAIRA, Yorinaga.....	376	MOMPOU, Federico ....	4, 296, 411, 413, 417, 420-424, 428, 543
MATSUDAIRA, Yoritsune.....	230, 324, 325, 333, 516	<i>Chanson et danse n° 5</i> .....	413, 423
MATSUKATA, Kojiro .....	258, 285	<i>Impressions intimes</i> .....	411, 413, 417, 420, 421, 423, 543
MATSUKUMA, Yoko .....	172, 179	MONET, Claude .....	221, 285
MATSUMOTO, Taro.....	322, 332, 333	MONNET, Jean.....	84
MATSUURA, Toyoaki.....	173, 174, 179, 470	MONTAGNE, Ernest .....	306, 313, 314
MAURAT, Edmond.....	10	MONTAGU, Norman .....	96
MAURICE-AMOUR, Lila .....	470	MONTAIGNE, Michel de .....	235
MAUROIS, André .....	267	MONTEUX, Pierre .....	7, 202, 426
MAYER, René .....	209	MONTHRLANT, Henry de.....	237
MAYUZUMI, Takeo .....	280	MONTIGNY-REMAURY, Caroline .....	308, 309, 310
MAYUZUMI, Toshiro.....	279	MOOSER, Alois .....	375
MEDTNER, Nikolai .....	10, 300	MORAND, Paul .....	111
MEEROVITCH, Aron.....	419	MORAWETZ, Oskar.....	10
MEEROVITCH, Juliette .....	17, 411, 418, 419	MOREAU, Léon.....	8
MEHUL, Etienne Nicolas .....	171	MORI, Tadashi.....	159, 181, 535
MENDELSSOHN, Felix.....	17, 57, 66, 163, 167, 201, 203, 230, 298, 305, 343, 346, 385, 386, 418, 452, 467	MOROI, Saburo.....	327
MENGELBERG, Willem .....	166, 202, 278	MORPAIN, Jules .....	9, 17
MENUHIN, Yehudi ..	1, 151-153, 345, 361, 372, 397, 426, 472, 473	MORTIER, Jane .....	98, 541
MERCKEL, Henry.....	385	MOSCHELES, Ignaz.....	300, 308, 458
MERLEAU-PONTY, Maurice .....	152	MOSES, Stanley .....	201, 311
MERLIN, Martial .....	120, 126	MOSZKOWSKI, Moritz .....	10, 17, 301, 418, 497
MESMIN, René.....	263	MOTONO, Seiichi.....	228
MESSAGER, André.....	9, 17, 171	MOTOYAMA, Hikoichi.....	146, 147
MESSIAEN, Olivier.....	231, 476, 513-518, 522, 524, 530, 537, 544	MOTTE-LACROIX, Ferdinand.....	376, 421
METTERNICH, Klemens Wenzel von .....	93, 541	MOTTL, Félix.....	8
MEYER, Marcelle.....	46, 47, 99, 100, 278, 300, 541	MOUNET-SULLY .....	382
MIASKOVSKI, Nikolai.....	171	MOUSSORGSKI, Modest ..	23, 157, 168, 204, 276, 521
MICHALOWSKI, Alexander .....	376	MOYSE, Marcel .....	205, 334
MICHELANGELI, Arturo Benedetti .....	47, 207, 373, 456, 525, 532	MOZART, Wolfgang Amadeus ...	4, 8, 13, 23, 44, 46, 48, 56, 57, 59, 66, 98, 157, 163, 165, 166, 167, 171, 172, 175-181, 195, 197, 200, 204, 230, 231, 233, 234, 251, 271, 276, 278, 280, 291-294, 297, 298, 300, 303, 304, 305, 307, 314, 318, 323, 325, 343, 369, 371, 372, 377, 378, 382, 399, 410-415, 424, 426, 427-429, 432, 435, 439, 446, 451, 452, 463, 472, 476, 477, 485, 512, 518, 531, 533, 535, 536, 547
MIGOT, Georges .....	7, 296	<i>Fantaisie K. 475</i> .....	280, 298, 305, 314, 411, 415, 428, 446, 477
MIHALOVICI, Marcel .....	98	<i>Sonate K. 311</i> .....	411, 413
MIKULI, Karol .....	458, 459	<i>Sonate K. 330</i> .....	292, 294, 297, 411, 412, 415, 439
MILHAUD, Darius .....	7, 19, 20, 23, 30, 35, 100, 127, 170, 232, 296, 323, 412, 414, 415, 417, 418, 432, 517, 518, 522	<i>Sonate K. 331</i> .....	197, 291, 294, 298, 314, 411, 414, 439, 477, 512, 533
<i>Scaramouche</i> .....	412, 414, 415, 416	MRAVINSKI, Evgeni .....	151, 152, 153, 154
MILLECAM, André.....	207	MUCHA, Alphonse.....	382
MILLERAND, Alexandre.....	111, 117, 542	MUCK, Karl .....	229, 275
MINAMOTO NO YORITOMO.....	281, 284	MUKDEN.....	34, 35, 77, 100
MISSOFFE, François .....	527	MÜLLER, Wolfgang.....	474
MITROPOULOS, Dimitri ...	9, 100, 195, 202, 205, 303	MÜNCH, Charles.....	9, 24, 303, 326, 385, 400, 415, 431, 432, 473
MIURA, Midori .....	519, 520	MUNKACSY, Mihály .....	11
MIYAJIMA, Tsunao .....	387, 389	MURAI, Kichibei .....	108
MIYOSHI, Akira .....	279, 513	MURAKAMI, Teruhisa.....	525
MIZOGUCHI, Kenji.....	80, 229	MURAYAMA, Michiko .....	352
MLYNARSKI, Emil .....	7, 196	MURAYAMA, Nagata .....	340
MOGILEVSKI, Alexander .....	472, 473	MURAYAMA, Nagataka .....	145
MOISEWITSCH, Benno .....	29, 101, 181, 206, 472		
MOÏSSEÏEV, Igor .....	88		
MOLIE, Denise.....	98		
MOLIERE.....	464		
MOLNAR, Josef.....	474		
MOLOTOV, Viatcheslav .....	524		

MURAYAMA, Ryohei ..... 142, 145  
 MUROI, Mayako ..... 172, 174  
 MUSHANOKOJI, Kintomo ..... 262  
 MUSSOLINI, Benito ..... 144, 147, 334  
 MUSSY, Georges ..... 228  
 MUZARD, Robert ..... 386  
 MYOAN EISAI ..... 245, 284

## N

NAGAI, Koji ..... 224  
 NAGAI, Shizuko ..... 224  
 NAGAI, Susumu ..... 171, 174, 175, 470  
 NAGAI, Yuzuru ..... 224  
 NAGAKO DE KUNI ..... 267  
 NAGAMATSU, Sumiko ..... 173, 174, 179, 386  
 NAITO, Yoshie ..... 172, 179  
 NAKADA, Ugo ..... 160  
 NAKAMURA, Hiroko ..... 520  
 NAKANO, Seigo ..... 143  
 NAPOLEON III ..... 115  
 NARUHITO ..... 275  
 NARUSE, Mikio ..... 80  
 NAT, Yves ..... 10, 17, 46, 52, 98, 296, 430, 474, 529, 548  
 NATORI, Yonosuke ..... 396  
 NAVARRA, André ..... 476  
 NERI, Robert ..... 316, 317  
 NEUHAUS, Heinrich ..... 196, 302, 419  
 NEVEU, Ginette ..... 186  
 NEVEU, Jean ..... 186  
 NEWBERY, John ..... 267  
 NICOLAS II ..... 128  
 NICOLSKI, Andreï ..... 181, 472  
 NIEDERHOFEIM, Stefan ..... 52  
 NIKOLAÏEV, Leonid ..... 376  
 NIMITZ, Chester William ..... 73  
 NISHIMURA, Kumao ..... 524  
 NISHIMURA, Toyoko ..... 524  
 NISHRY, Varda ..... 207  
*Nô* (théâtre) ..... 5, 234, 544  
 NOBECHI, Katsuhisa ... 171, 174-176, 179, 180, 227, 401, 526, 528, 531, 537  
 NOBEJI, Urimaru ..... 225-227, 271, 286, 290, 293, 294, 333  
 NOCETI, Jean ..... 304  
 NODA, Marika ..... 69, 473, 476, 506  
 NODA, Teruyuki ..... 181, 536  
 NOMURA, Koichi ..... 14, 60, 324, 328, 451, 454, 455, 466, 468, 469, 476, 499, 525, 528, 530, 531, 533, 549  
 NOSAKA, Sanzo ..... 364  
 NOTTEBOHM, Gustav ..... 328  
 NOVA, Nadia ..... 208  
 NOVĀES, Guiomar ..... 17, 418  
 NOVAK, Jiří ..... 151

## O

O'KELLY, Henri ..... 300, 427  
 OBARA, Katsukichi ..... 159  
 OBORI, Atsuko ..... 173, 174, 179

OBORINE, Lev ..... 375  
 OCAMPO, Victoria ..... 32  
 OGATA, Taketora ..... 143-145, 261  
 OGURA, Roh ..... 279  
 OGURA, Sueko ..... 224  
 OHANA, Maurice ..... 9  
 OHARA, Magosaburo ..... 221  
 OHARA, Masako ..... 288  
 OHARA, Soichiro ..... 286, 288, 526  
 OISTRAKH, David ..... 1, 397, 474  
 OKADA, Keisuke ..... 264  
 OKAKURA, Tenshin (Kazuko) ..... 244, 246-248, 256  
 OKAMURA, Rie ..... 525, 528, 530  
 OKAMURA, Yasuji ..... 74  
 OKAZAKI, Katsuo ..... 363-365  
 OKUDA, Misao ..... 526  
 OKUDA, Riozo ..... 283  
*Ongakunotomoshia* ..... 68, 451, 456, 506  
 ONHK,  
   orchestre de la NHK ..... 136, 150, 155, 158, 160, 166-171, 174, 176, 178-181, 255, 274, 323, 372, 472-474, 511, 512, 535  
 ONOE SHOROKU ..... 384  
 ORLIAC, Marie (d') ..... 117  
 ORTMANS-BACH, Edmée ..... 186  
 OTA, Ayako ..... 230  
 OTAGURO, Motoo ..... 519  
 OTAKA, Hisatada ..... 157, 159, 160, 165, 166, 169, 170, 172-179, 180, 255, 256, 274, 372, 470, 512, 526  
 OTAKE, Shoji ..... 397  
 OTSUKI, Kunio ..... 324  
 OUBRADOUS, Fernand ..... 197  
 OUTREY, Ernest ..... 112  
 OZAKI, Hotsumi ..... 144  
 OZAWA, Hisato ..... 161, 264  
 OZAWA, Seiji ..... 230, 470, 516, 530  
 OZU, Yasujiro ..... 80

## P

PACHE, Alois ..... 253  
 PACHMANN, Vladimir de ..... 466  
 PADEREWSKI, Ignace Jan ..... 95, 96, 200, 204, 300, 312, 498, 551  
 PAGANINI, Niccolò ... 16, 17, 28, 176, 208, 303, 428, 451, 452, 453, 467, 513  
 PAGNOL, Marcel ..... 267  
 PAINLEVE, Paul ..... 305  
 PANTHES, Marie ..... 45, 196  
 PAPINOT, R. P. Edmond ..... 184  
 PAQUET, Alfons ..... 275  
 PARAY, Paul ..... 9, 35, 179, 197, 202, 432  
 PARRENIN, Jacques ..... 369  
 PASCAL, Blaise ..... 250  
 PAUL-BONCOUR, Joseph ..... 132  
 PAUMGARTNER, Bernhard ..... 375  
 PAUR, Leonard de ..... 151-153, 361  
 PEARL HARBOR ..... 77, 279, 474  
 PEARS, Peter ..... 260, 474  
 PECHKOFF, Zinovi ..... 104, 257

- PEERCE, Jan ..... 151-153  
 PELLETIER, Wilfrid ..... 173  
 PELLETIER-DOISY, Georges ..... 187  
 PELLIOT, Paul ..... 141  
 PENASSOU, Pierre ..... 369  
 PENSIS, Henri ..... 273, 417  
 PERCIVAL, Arthur ..... 77  
 PERLEMUTER, Louis ..... 385  
 PERLEMUTER, Vlado ..9, 15, 46, 306, 418, 458, 468,  
 473-476, 535, 536, 544  
 PERRET, André ..... 9  
 PERRET, Auguste ..... 28, 134  
 PERRY, Commodore Matthew ..... 77, 184, 261  
 PERSIMFANS, orchestre symphonique ..... 23  
 PETAIN, Philippe ....32, 62, 124, 151, 227, 347, 348  
 PETAIN, Raymond ..... 7  
 PETITS CHANTEURS A LA CROIX DE BOIS ..... 150-151  
 PETRI, Egon ..... 160, 456  
 PETZOLD, Hanka ..... 181, 472  
 PEYROUTON, Marcel ..... 62  
 PHELPS, Calhoun W. J. .... 265  
 PHILIPPE, Gérard ..... 381, 382  
 PHILIPP, Isidore ....9, 17, 22, 45, 196, 203, 211, 235,  
 309-312, 316, 421, 430, 474, 497, 551  
 PIATIGORSKY, Gregor ..... 151-153  
 PICASSO, Pablo ..... 233, 382, 476  
 PIERFITTE, Henri ..... 52  
 PIERLOT, Pierre ..... 197, 327  
 PIERNE, Gabriel ..... 9, 98, 170, 195, 296, 303, 400,  
 417  
 PIERRE, Constant ..... 61  
 PIERRET, Auguste ..... 52  
 PILA, Fernand ..... 135, 352  
 PINCHERLE, Marc ..... 27  
 PINGUET, Maurice ..... 526  
 PIRIOU, Eugène ..... 376  
 PISK, Paul ..... 19, 171  
 PISSARRO, Camille ..... 221  
 PITT, William ..... 93  
 PITZ, Wilhelm ..... 161  
 PIZZETTI, Ildebrando ..... 161  
 PLANTE, Francis .....9, 45, 61, 211, 255, 458  
 PLATON ..... 334  
 PLEVEN, René ..... 85  
 PLEYEL,  
 salle de concerts, manufacture ou pianos ... 7, 19,  
 25, 27, 29, 48, 90, 99, 100, 136, 196, 201,  
 202, 235, 258, 298, 300, 304, 307, 309, 311,  
 317, 349, 372, 416, 424, 435, 473  
 PLEYELA ..... 23, 300, 418, 427, 429  
 POE, Edgar Allan ..... 247  
 POINCARÉ, Raymond ..... 18, 20, 119, 125, 126, 305  
 POLDOWSKI, Lady Dean Pol, née Irène Wieniawska  
 ..... 196, 296, 319  
 POLIGNAC, princesse de ..... 29, 296, 307, 416, 514  
 POLLAK, Robert ..... 472  
 POLYBE ..... 200  
 PONCE, Manuel ..... 203  
 PONS, André ..... 385  
 POTSDAM, conférence de...73, 74, 79, 104, 148, 364  
 POUGIN, Arthur ..... 376  
 POULENC, Francis ..... 19, 20, 23, 31, 98, 100, 170,  
 210, 211, 231, 235, 372, 417, 418, 473, 512,  
 517, 525  
 POUND, Ezra ..... 277  
 POWELL, Lillian ..... 277  
 PRETRE, Georges ..... 515  
 PRINGSHEIM, Klaus ..... 165, 166, 255  
 PROKOFIEV, Oleg ..... 23  
 PROKOFIEV, Sergeï...19, 23, 26, 168, 171, 174, 175,  
 177, 202, 204, 428, 470, 475, 512, 550  
 PROUST, Marcel ..... 7  
 PRUNIERES, Henry ..... 15, 28, 443  
 PUCCINI, Giacomo ..... 163, 168  
 PUECH, Amélie ..... 314  
 PUGNO, Raoul ..... 47, 298, 300, 312, 457, 463  
 PUVIS DE CHAVANNES, Pierre ..... 221
- ## Q
- QUAI D'ORSAY ...3, 4, 34, 36, 67, 84, 85, 88, 91, 93,  
 98, 103, 107, 109, 113, 118, 120, 124, 126, 129,  
 131, 132, 134, 139, 141, 148, 154, 211, 228,  
 257, 258, 296, 321, 347, 361, 363, 375, 392,  
 394, 447, 511, 527, 541, 545, 549  
 QUATTROCCHI, Léon ..... 231  
 QUATTROCCHI, Marcel ..... 231  
 QUATTROCCHI, Robert ..... 231  
 QUEROL, Leopoldo ..... 200  
 QUEVREMONT, Georges Quérin dit ..... 52  
 QUINET, Fernand ..... 369  
 QUISLING, Vidkun ..... 252
- ## R
- RABAUD, Henri .....9, 63, 64, 418  
 RACHMANINOV, Sergeï ..... 101, 172, 173, 176, 177,  
 204, 269, 296, 426, 475, 476, 525  
 RADIO-PARIS,  
 antenne ou grand orchestre symphonique .... 31,  
 32, 278, 299, 303, 304, 417  
 RADISSE, Lucienne ..... 29, 316  
 RADISSE, Madeleine ..... 316  
 RADISSE, Nathalie ..... 316, 317  
 RAMEAU, Jean-Philippe ...8, 10, 23, 25, 32, 99, 101,  
 170, 277, 296, 304, 305, 359, 369, 412, 425,  
 428, 513, 520, 550  
 RAMPAL, Jean-Pierre ..... 13, 197, 369, 474  
 RAPIN, Henri ..... 226  
 RASCH, Hugo ..... 100  
 RAVEL, Maurice .... 7, 18-20, 22, 24-26, 29, 30, 32,  
 34, 46, 47, 66, 98-101, 157, 163, 170, 176-181,  
 195, 204, 205, 230, 231, 232, 240, 284, 295,  
 296, 305, 306, 310, 316, 342, 343, 376, 386,  
 399, 412, 415, 417-419, 422, 429, 432, 451, 458,  
 473, 475, 476, 512, 513, 519, 521, 523, 536, 537  
*Gaspard de la nuit* ..... 18, 28, 306, 307, 342, 429,  
 475, 537  
*Le Tombeau de Couperin* ..... 98, 170, 195, 305,  
 306, 316, 415, 512, 521  
 REBATET, Lucien ..... 197  
 REGER, Max ..... 99, 162, 167

- REGIS, Gaston ..... 310  
REGNAULT, Eugène ..... 107, 113-115, 119, 140, 542  
REIJIRO, Wakatsuki ..... 128  
REINER, Fritz ..... 53  
REINGBALD, Bertha ..... 419  
REITLINGER, Arnold ..... 9  
REJANE ..... 7  
RENAN, Ernest ..... 385  
RENESSON, Marthe ..... 8  
RENOIR, Auguste ..... 221  
RENOIR, Jean ..... 386  
RENONDEAU, Gaston ..... 118, 223  
RESPIGHI, Ottorino ..... 168, 176  
RETI, Rudolf ..... 19  
REVEL, Pierre ..... 336  
REYNAUD, Paul ..... 347  
REZNICEK, Emil von ..... 169  
RHENE-BATON ..... 18, 209  
RIBBENTROP, Joachim von ..... 143, 262  
RIBIERE, Jean ..... 198  
RICHTER, Hans ..... 8  
RICHTER, Sviatoslav ..... 269, 283, 456, 457, 525  
RIDGWAY, Matthew ..... 78  
RIEMANN, Ludwig ..... 551  
RIES, Ferdinand ..... 458  
RIEU, Albert ..... 316  
RILKE, Rainer Maria ..... 206, 207  
RIMBAUD, Arthur ..... 234  
RIMBAUD, Paul ..... 370  
RIMSKI-KORSAKOV, Nikolai ..... 163, 168, 197  
RISLER, Edouard... 8-10, 17, 35, 47, 52, 61, 66, 101,  
173, 296, 300, 304, 309, 310, 312, 318, 418  
RITTER, Cécile ..... 369  
RITTER, Gabrielle ..... 369  
RITTER, Théodore ..... 309, 310, 317, 328, 369, 458  
RIVET, Paul ..... 229  
RIVIER, Jean ..... 296  
ROBERT, Marcel ..... 137  
ROBERT, Richard ..... 198  
ROBICHON, Jules ..... 376  
ROCKEFELLER, John D. III ..... 261, 329  
RODIN, Auguste ..... 221, 476  
RODRIGO, Joaquín ..... 200, 296, 297, 423  
ROGER-DUCASSE ..... 7, 208, 209, 374, 451  
ROGER-MICLOS, Aimée-Marie ..... 17, 45  
ROGER-VIOLLET ..... 18  
ROJESTVENSKI, Zinovi ..... 223  
ROLAND-MANUEL ..... 10, 19, 24, 170, 209, 305, 372,  
375, 523  
*Rolling Stones (The)* ..... 4  
ROLOFF, Helmut ..... 471  
ROLLAND, Romain ..... 7, 28, 223  
RONSARD, Pierre de ..... 382  
RÖNTGEN, Julius ..... 260  
ROPARTZ, Guy ..... 7  
ROSBAUD, Hans ..... 515  
ROSENSTOCK, Joseph .. 159-161, 165, 167, 168-176,  
178-181, 230, 323, 397, 472, 512, 535, 536  
ROSENTHAL, Manuel ..... 24  
ROSENTHAL, Moritz ..... 312  
ROSING, Vladimir ..... 277  
ROSSINI, Gioachino ..... 10, 163, 168  
ROSTROPOVITCH, Mstislav ..... 14  
ROTHENSTEINER, Oskar ..... 276  
ROTHSCHILD, Robert de ..... 371  
ROUSSEAU, Jean-Jacques ..... 16  
ROUSSEL, Albert ..... 7, 19, 20, 22, 27, 28, 98, 100,  
170, 197, 280, 296, 300, 369, 385, 386, 417,  
424, 428, 443, 444, 446, 522  
ROUSSEL, Raymond ..... 208, 299  
ROUVRES, Philippe de ..... 157  
RUBINSTEIN, Anton ..... 10, 12, 160, 317, 458  
RUBINSTEIN, Arthur ..... 7, 181, 204, 233, 300, 375,  
419, 424, 451, 470, 472, 474, 485  
RUBINSTEIN, Nikolai ..... 269  
RUBIO, Consuelo ..... 200  
RUCCI, Nicola ..... 397  
RUELLAN, Francis ..... 124, 128-131, 137  
RUFF, Marcel ..... 427-429  
RUFFO, Tita ..... 17  
RUHLMANN, Elsa ..... 29  
RUHLMANN, François ..... 9, 98, 304, 417  
RUMMEL, Walter ..... 416, 428  
RUS, Jean ..... 382  
RUSK, Dean ..... 365  
RUYGROK, Leo ..... 419  
RYBENSKÝ, Jaroslav ..... 151  
RYU, Shintaro ..... 144
- S**
- ŠAFRANEK, Miloš ..... 151  
SAINT FRANÇOIS XAVIER ..... 260  
SAINT-JOHN PERSE, Alexis Leger dit ..... 111  
SAINT-LAMBERT, Michel de ..... 549  
SAINT-SAËNS, Camille ..... 7, 11, 14, 25, 31, 45, 99,  
100, 163, 169, 170, 172, 176-181, 184, 195, 196,  
199, 237, 271, 273, 291, 293, 294, 304, 308-319,  
344, 346, 359, 369, 372, 377, 384, 393, 395,  
399-401, 412, 416, 418, 424, 428, 439, 452, 458,  
467, 472, 475, 512, 531, 543, 545, 547  
*Concerto n° 5, L'Égyptien* ..... 176, 179, 180, 273,  
294, 304, 412, 416  
*Etude en forme de valse* ..... 31, 308, 312, 452,  
453, 467  
*Rhapsodie d'Auvergne* ... 311, 384, 412, 416, 417  
SAITO, Hideo ..... 160, 161, 171, 176, 230  
SAKAKURA, Junko ..... 139  
SAKAMOTO, Yoko ..... 172, 179  
SAKAMOTO, Yoshitaka ..... 156, 160  
SALABERT, éditions musicales ... 230, 340, 423, 430,  
444  
SALAN, Raoul ..... 84  
SALLES, Georges ..... 258  
SALLES, Robert ..... 305  
SALOMON, André ..... 376  
SAMAIN, Albert ..... 131, 197  
SAMAZEUILH, Gustave ..... 305, 307  
SAMUEL-ROUSSEAU, Marcel ..... 300, 317, 374  
SAN FRANCISCO, traité de ..... 78, 83, 139, 152, 339,  
365, 377

SAND, George.....	11		
SARASATE, Pablo de.....	11		
SARDOU, Pierre .....	20		
SARDOU, Victorien.....	134		
SARGENT, Malcolm .....	397		
SARRAUT, Albert.....	113		
SARTRE, Jean-Paul .....	234		
SASAKI, Sadako .....	396		
SASSA, Hiroo.....	144		
SASSA, Tomofusa.....	144		
SATIE, Erik .....	100, 170, 417, 418, 525		
SATO, Kimi.....	516		
SATO, Naotake .....	524, 527, 530		
SATO, Yoshiko .....	230		
SATSUMA, Jirohachi .....	20, 134, 135, 366		
SAUER, Emil von.....	165, 196, 211, 300, 372		
SAUGUET, Henri .....	517		
SAXON, Bridget .....	373		
SCARLATTI, Domenico ...	23, 26, 204, 230, 297, 451, 452, 453, 466, 513		
SCEVE, Maurice.....	382		
SCHAEFFER, Pierre.....	231		
SCHÄFTEIN, Jurg.....	474		
SCHALK, Franz .....	98-100		
SCHARWENKA, Xaver .....	271, 300		
SCHEIBE, Klaus.....	161		
SCHELLING, Ernest .....	300		
SCHERCHEN, Hermann .....	48, 165		
SCHIDENHELM, Henri .....	9, 376		
SCHIFERBLATT, Nikolai.....	472		
SCHILLER, Friedrich von .....	7		
SCHILLINGS, Max von .....	275		
SCHIPA, Tito .....	229		
SCHLESINGER, Hanan .....	199		
SCHLOEZER, Maurice de.....	305		
SCHMITT, Florent.....	7, 17, 19, 20, 27, 100, 170, 179, 232, 304, 418		
SCHNABEL, Artur.....	47, 300, 396		
SCHNEIDER, Alexander.....	198		
SCHNEIDER, Eugène .....	97		
SCHOECK, Othmar .....	19, 171		
SCHÖNBERG, Arnold.....	19, 26, 47, 57, 160, 169, 171, 207, 231, 232, 275, 520		
SCHOLZ, Paul.....	181, 472		
SCHREKER, Franz .....	275, 323		
SCHUBERT, Franz .....	13, 23, 60, 100, 163, 167, 171, 176, 177, 203, 230, 280, 284, 299, 303, 304, 311, 314, 320, 343, 346, 371, 372, 401, 412, 417, 435, 439, 452, 464, 467, 476		
	<i>Wanderer-Fantasie</i> .....	8, 13, 171, 176, 177, 303, 304, 401, 412, 417	
SCHÜCHTER, Wilhelm .....	159, 512		
SCHULHOFF, Erwin.....	28		
SCHUMAN, Robert .....	84, 85, 87		
SCHUMANN, Clara .....	7, 464		
SCHUMANN, Georg Alfred.....	275		
SCHUMANN, Robert.....	4, 7, 13, 14, 17, 19, 26, 28, 98, 99, 163, 167, 171, 173, 176, 177, 180, 181, 195-197, 199, 200, 203, 204, 230, 233, 235, 251, 256, 258, 271, 273, 280, 291-294, 297-301, 305,		
	314, 315, 318, 320, 330, 331, 336, 342-344, 370-372, 390, 391, 398, 401, 410-412, 414, 427, 435, 452, 453, 457, 463, 464, 467, 468, 472, 475, 476, 477, 512, 531, 537, 545, 547		
	<i>Fantaisie</i> .....	195, 314, 412, 413, 452, 477	
	<i>Fantasiestücke</i> .....	233, 280, 291, 293, 294, 298, 300, 320, 330, 411, 413, 427, 452	
	<i>Kreisleriana</i> .....	197, 199, 208, 292, 294, 297, 298, 331, 412, 413, 435, 452	
	<i>Scènes d'enfants</i> .....	28, 273, 294, 298, 299, 343, 411, 414, 428, 477	
	<i>Sonate op. 22</i> .....	298, 299, 412, 413	
SCHURICHT, Carl .....	99		
SCHVARTZ, Emile.....	16		
SCHWARTZ, Anselme .....	228		
SCHWARTZ, Laurent .....	228		
SCOTT, Logan D. ....	342		
SCOTTO, Marc-César .....	273		
SCRIABINE, Alexandre.....	18, 169, 231, 269, 296, 473, 475		
SEAGLE, Oscar .....	17		
SEGOVIA, Andrés .....	203, 423		
SEIGNOBOS, Charles .....	58		
SELVA, Blanche.....	47, 61, 98, 296, 307, 444		
SELVES, Justin de .....	112		
SEN NO RIKYU .....	245, 246, 247		
SEN SOSHITSU .....	244, 246, 247		
SENART, Maurice			
	éditions musicales .....	10, 13, 320, 411, 417, 462	
SERKIN, Rudolf .....	197, 198, 329, 525, 532		
SEROCKI, Kazimierz .....	10		
SERPINET, Charles-Edouard .....	231		
SERUSIER, Paul.....	287		
SEVERAC, Déodat de .....	7, 100, 195, 271, 290, 293, 294, 295, 300, 304, 305, 307, 343, 424		
	<i>Coin de cimetière au printemps</i> .....	293, 294, 300, 424	
SHAKESPEARE, William .....	114		
SHAPIRO, Lydia .....	181, 472		
SHAPIRO, Maxime .....	181, 472		
SHAWN, Ted .....	277		
<i>Sherman Act</i> .....	222		
SHIBATA, Kiyoko .....	396		
SHIBATA, Mutsumu .....	396		
SHIBUSAWA, Eiichi.....	107, 108, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 130		
SHIDEHARA, Kijuro .....	260		
SHIGEMITSU, Mamoru .....	72, 73, 75, 76, 85, 540		
SHIMADA, Saburo .....	147		
SHIMADZU, Genzo.....	260		
SHIMOMURA, Hiroshi .....	145		
SHINGORO, Takaishi .....	147		
SHINOHARA, Makoto .....	516		
SHUNKYO, Yamamoto.....	128		
SIBELIUS, Jean.....	8, 162, 169, 197		
SILOTI, Alexander .....	269, 300		
SIMON, Shatta et Bouli .....	371		
SIROTA, Leo .....	160, 165, 172, 173, 176, 181, 472, 476, 532		
SMETANA, Bedřich.....	151, 153, 163, 168		

SMETERLIN, Jan ..... 205  
SMITH, Holland ..... 279  
SOCIETE DE L'OCEAN NOIR (*genyosha*) ..... 143, 144, 261  
SOCIETE DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE,  
orchestre de la.....9, 17, 197, 202, 303, 304, 349,  
385, 400, 416, 417, 432, 521  
SOCIETE NATIONALE DE MUSIQUE.... 13, 18, 25, 27,  
30, 196, 296, 307, 416, 424, 444  
SOËTENS, Robert ..... 415  
SOGO, Yamaka ..... 76  
SOKOLOVSKI, Nikolai ..... 473  
SOLENKOV, Ala ..... 1  
SOLIMAN le Magnifique ..... 8  
SOLOMON,  
Solomon Cutner, dit ..... 9, 46, 60, 151-154, 196,  
201, 209, 283, 304, 346, 361, 378-380, 387,  
397, 400, 453  
SONODA, Takahiro ..... 157, 172, 175  
SORDET, Dominique ..... 523  
SORGE, Richard ..... 144  
SORIANO, Gonzalo ..... 423  
SOSEKI, Natsume ..... 143, 248  
SOULIE DE MORANT, Georges ..... 272  
SOUSA, John Philip ..... 205  
SOUZAY, Gérard ..... 150, 151, 153, 154, 511, 543  
STALINE, Joseph ..... 84, 185, 377, 390  
STAMATY, Camille ..... 458  
STARCK, Ingeborg, épouse BRONSART VON  
SCHELLENDORF..... 309  
STARNES, James L. .... 74  
STAUB, Victor ..... 9, 10, 35, 46, 52, 66, 101, 305,  
424, 430  
STAVENHAGEN, Bernhard..... 9, 417  
STEBER, Eleanor ..... 1  
STEIN, Max ..... 520  
STEINILBER-OBERLIN, Emile ..... 30  
STEINWAY,  
pianos ..... 29, 201, 205, 273, 302, 343, 505, 545  
STEKEL, Eric-Paul ..... 297  
STENDHAL ..... 111  
STEPHANE, Roger ..... 382  
STERN, Daniel ..... 377  
STERN, Isaac. 33, 198, 329, 376, 377, 386, 397, 474,  
531  
STOJOWSKI, Sigismond ..... 52, 60, 173  
STRAUSS, Johann ..... 163, 168, 431  
STRAUSS, Richard..... 99, 155, 161, 163, 166, 167,  
275, 278, 525  
STRAVINSKY, Igor ..... 19, 20, 159, 163, 168, 171,  
204, 231-233, 300, 322, 386, 522, 525  
STRAVINSKY, Soulima ..... 297  
STRESEMANN, Gustav ..... 96  
STROHL, Rita ..... 284  
STUDER-WEINGARTNER, Carmen ..... 166  
STUMPF, Hans-Jürgen ..... 76  
SUGANOMIYA, Takako ..... 259, 267  
SUISSA, Nelly ..... 373  
SUK, Josef ..... 474  
SUPPE, Franz von ..... 168

SÜSSKIND, Walter ..... 517  
SUTHERLAND, Piney ..... 17  
SUTHERLAND, Richard K. .... 72, 76, 540  
SUZUKI, Akira ..... 174, 520  
SUZUKI, Kantaro ..... 145  
SUZUKI, Shinichi ..... 275  
SUZUKI, Takeo ..... 524  
SWIRSKY, Georges ..... 52  
SYLLA, Emilia ..... 316  
SZEKELY, Arnold ..... 47  
SZELL, George ..... 47, 53, 198  
SZIGETI, Joseph ..... 1, 29, 150, 153, 198, 361, 397,  
472  
SZTOMPKA, Henri ..... 375  
SZYMANOWSKI, Karol ..... 19, 171, 457

## T

TAFFANEL, Paul ..... 197, 304  
TAGLIAFERRO, Magda ..... 65, 375, 428, 429, 451  
TAGLIAVINI, Ferruccio ..... 1, 397  
TAILLEFERRE, Germaine ..... 418  
*Taisho*, empereur ..... 111, 137, 228, 267, 281  
TAKAHASHI, Korekiyo ..... 264  
TAKAHASHI, Sachiko ..... 526, 530, 531, 537  
TAKAHASHI, Tané ..... 268  
TAKAMATSU, Nobuhito ..... 4, 139, 192, 226, 227,  
259, 267, 278, 279, 330, 333, 376, 524  
TAKANO, Iwasaburo ..... 265  
TAKASHI, Masuda ..... 256  
TAKATA, Saburo ..... 279  
TAKATA, Shin'ichi .... 159, 160, 166-168, 174, 175,  
512  
TAKATSUKASA, Kazuko ..... 267, 272  
TAKATSUKASA, Toshimichi ..... 267  
TAKEMITSU, Toru ..... 328, 516  
TAKENO JOO ..... 245  
TAKIGUCHI, Shuzo ..... 328  
TAKU, Koji ..... 172, 175, 179  
TAKUMI, Mie ..... 516  
TALICH, Václav ..... 98, 100, 202  
TALLIEN, Thérèse Cabarrus dite ..... 32  
TAMARKINA, Rosa ..... 204  
TAMBA, Akira ..... 516  
TANABE, Hideo ..... 322, 323, 329  
TANABE, Hisao ..... 322, 323  
TANAKA, Eijin ..... 526  
TANAKA, Kiyoko ..... 207, 232, 336, 371, 375, 396,  
399, 470, 512, 526, 528, 531, 537  
TANAKA, Koichi ..... 260  
TANEÏEV, Sergeï ..... 269  
TANIZAKI, Ayoko ..... 242, 244, 556  
TANIZAKI, Emiko ..... 242, 244  
TANIZAKI, Junichiro .... 223, 241-244, 247-252, 286,  
526, 544, 556  
TANIZAKI, Matsuko ..... 242, 244, 252  
TANSMAN, Alexandre ..... 24, 29, 417, 423  
TARDIEU, André ..... 94, 227  
TASKIN, Pascal ..... 10  
TAUSIG, Carl ..... 314, 439, 460  
TAUT, Bruno ..... 238



TAWARADA, Saburo ..... 526  
TCHAIKOVSKI, Piotr Ilitch ..... 11, 157, 161, 163,  
165, 166, 168, 172, 174, 176, 177, 179, 205,  
207, 230, 256, 269, 329, 386  
TCHAIKOWSKY, André ..... 10, 46, 208, 336, 471  
TCHANG KAI CHEK ..... 75  
TCHEREPNINE, Alexander ..... 181, 325, 472  
TENCH, Charles ..... 270  
TERUMIYA, Shigeko ..... 272  
TERUNOMIYA, Shigeko ..... 267  
TETRAZZINI, Luisa ..... 17  
TEXIER, Rosalie ..... 423  
THALBERG, Sigismond ..... 11, 458  
THEILEN, Bernard ..... 74  
THIBAUD, Jacques ..... 7, 8, 29, 53, 100, 186, 201,  
296, 309, 311, 336, 350, 375, 400, 415, 416,  
429, 431, 470, 520, 537  
THIBAUD, Joseph ..... 52  
THIBOUT, Yvonne ..... 186  
THIEFFRY, Jeanne ..... 461, 462, 464, 465, 466, 468, 477  
THIRIET, Maurice ..... 371, 381, 385  
THOMAS, Ambroise ..... 11, 66  
THOMSON, Virgil ..... 169  
TISHIKOFF, Leo ..... 472  
TKACH, Yakov ..... 419  
TODOROVITCH, Catherina ..... 181, 472  
TOJO, Hideki ..... 279  
*Tôkaidô* ..... 219-222, 280, 281, 283, 360, 398, 404  
TOKUDA, Kyuchi ..... 364  
TOKUGAWA, Yoritada ..... 254  
TOMASIC, Ernest ..... 472  
TOMII, Masaakira ..... 121  
TOMINAGA, Ruriko ..... 171, 174, 179  
TOMOJIRO, Ikenouchi ..... 476  
TONOMURA, Kichinosuke ..... 284  
TOSCANE, Jean ..... 372  
TOULOUSE-LAUTREC, Henri de ..... 221, 287, 382  
TOYADA, Koji ..... 327  
TOYAMA, Kazuyuki ..... 322, 323, 325-327, 330, 333,  
337, 544  
TOYAMA, Keiko ..... 326  
TOYAMA, Mitsuru ..... 143  
TOYAMA, Motoichi ..... 323  
TOYAMA, Yuzo ..... 159, 386  
TOYOMASU, Noboru ..... 172, 175, 179  
TOYOTAKE YAMASHIRO NO SHOJO ..... 388  
TRACEY, Minnie ..... 8  
TRAUBEL, Helen ..... 1, 151, 153, 154, 345, 361,  
397, 473  
TRAUTZ, Friedrich-Max ..... 134  
TRENET, Charles ..... 150  
TRILLAT, Ennemond ..... 28  
TRIOLET, Elsa ..... 369  
TRUFFAUT, François ..... 267  
TRUMAN, Harry S. .... 74, 78, 84  
TSubota, Shozo ..... 520  
TSUDA, Tei ..... 142  
TSUGUHARU, Fujita ..... 20, 30, 127, 135  
TSUKAGOSHI, Kenji ..... 263-265  
TSUKATANI, Akihiro ..... 324

TUCKER, Richard ..... 1  
TURCZYNSKI, Józef ..... 203  
TURINA, Joaquín ..... 296, 417, 451

## U

UCHIDA, Kosai ..... 120  
UCHIDA, Yoshikazu ..... 268  
UEDA, Masashi ..... 161, 344, 381, 384, 387, 395,  
401, 406, 416, 525  
UENO, Riichi ..... 142  
UENO, Soichi ..... 352  
UMEZU, Yoshijiro ..... 73, 77, 85  
UNINSKY, Alexandre ..... 9, 201-205, 371, 497  
UNINSKY, Anatoly ..... 203  
UNINSKY, Eliane ..... 204  
UNINSKY, Esther  
née Schreibmann ..... 202, 203  
UNINSKY, Evsey ..... 203  
UNINSKY, Marcus ..... 203  
UNINSKY, Miron ..... 202, 203  
UNINSKY, Philippe ..... 203  
UNIVERSITE DES ARTS (Tokyo) ..... 4, 22, 165, 174,  
217, 223, 230, 237, 254, 259, 272, 275, 282,  
283, 323, 326, 330, 332, 386, 396, 399, 451,  
453, 473, 531, 537, 539  
UOZUMI, Genji ..... 381  
URSAT, Evelyne ..... 207, 483  
*USS Missouri* ..... 72, 74, 77, 85, 364  
*USS Powhatan* ..... 77  
USTINOV, Peter ..... 267

## V

VALERY, Paul ..... 94, 141, 327, 394  
VALLERY-RADOT, Robert ..... 386  
VALMALETE, Madeleine de ..... 45, 46, 98  
VALMALETE, Marcel de ..... 512  
VAN BOCXSTAELE, Maurice ..... 235  
VAN CLIBURN ..... 230  
VAN DONGEN, Kees ..... 18  
VAN PARYS, Georges ..... 381, 382  
VARESE, Edgar ..... 231  
VARRO, Margit ..... 41  
VATELOT, Etienne ..... 186  
VEDERNIKOV, Tolla ..... 181, 472  
VEGH, Sándor ..... 326  
VENZKE, Erich ..... 276  
VERACINI, Francesco Maria ..... 258  
VERD, Jean ..... 52  
VERDI, Giuseppe ..... 11, 161, 163, 168  
VERESS, Sándor ..... 161, 195  
VERLAINE, Paul ..... 197, 519, 520  
VERSAILLES,  
Congrès de ..... 89, 94, 95, 137, 541  
Conservatoire de ..... 43  
Traité de ..... 8, 34, 93-96, 109, 261  
Université de ..... 514  
VIARDOT, Paul ..... 316, 317  
VIARDOT, Pauline ..... 32, 316  
VIAUD, Betty ..... 373  
VIDAL, Paul ..... 17, 314

VIENNE, convention de..... 104, 367  
 VIERNE, Louis .....7, 8, 13, 296, 435  
 VIETO, Carlo di ..... 278  
 VILARIÑO, Numen..... 60  
 VILDRAC, Charles..... 28, 35, 498  
 VILDY, Maryse ..... 29  
 VILLON, François ..... 416, 520  
 VIÑES, Ricardo... 7, 9, 10, 17, 45-47, 296, 307, 318,  
 376, 418, 423, 424, 428, 429, 451  
 VIVALDI, Antonio..... 27, 169  
 VUILLERMOZ, Emile..... 48, 372, 523

## W

WAGNER, Richard .....57, 157, 163, 165, 166, 284,  
 299, 306, 476, 521  
 WAINWRIGHT, Jonathan Mayhew ..... 77  
 WALDSTEIN, Ferdinand von ..... 304  
 WALLFISCH, Peter ..... 195  
 WALTON, William..... 19, 171  
 WARNOD, André ..... 549  
 WARROT, Marie-Aimée..... 9  
 WARTEL, Thérèse..... 457  
 WATANABE, Akeo ..... 344  
 WATANABE, Jotaro..... 264  
 WATANABE, Urato ..... 324  
 WEBER, Carl Maria von .....134, 163, 167, 176, 177,  
 230, 343, 385, 462, 463  
 WEBER, Max ..... 276  
 WEBERN, Anton ..... 169, 297  
 WEILL, Grand-rabbin Julien ..... 305  
 WEILL, Janine..... 47  
 WEILL, Kurt..... 169  
 WEILL, Louis..... 132  
 WEINER, Leo ..... 47, 195  
 WEINGARTEN, Paul ..... 165, 181, 472  
 WEINGARTNER, Felix .....162, 166, 255, 400  
 WEISZ, Robert ..... 195  
 WELLESZ, Egon..... 19  
 WELTE-MIGNON ..... 300  
 WERFEL, Franz ..... 275  
 WESSEL, Horst..... 276  
 WESTMEYER, Karl..... 100  
 WESTPHALIE, traités de ..... 92, 109  
 WEYGAND, Maxime ..... 227  
 WHEELER, René ..... 381  
 WIENER, Jean ..... 297  
 WIERZYNSKI, Kazimierz ..... 451  
 WILDE, Oscar ..... 249, 262  
 WILLAUME, Gabriel..... 317  
 WILLOQUET, Gaston..... 29  
 WILSON, Woodrow ..... 77, 93-95, 261  
 WITTGENSTEIN, Paul ..... 24  
 WOELFL, Johannes ..... 56  
 WOLF, Hugo..... 169  
 WOLFES, Felix..... 205  
 WOLFF, Albert..... 204  
 WORMS, Hippolyte..... 183  
 WORMSER, André..... 9, 312  
 WÖSS, Kurt.....159, 386, 397, 512

WURMSER, Lucien .....17, 417, 427, 428, 429

## Y

YAMADA, Kazuo ..... 159-161, 165, 167-170, 172,  
 174-176, 178-180, 207, 253, 256, 275, 328, 526  
 YAMADA, Yuriko ..... 519  
 YAMAGUCHI, Fumiko..... 516  
 YAMAHA,  
 salle de concerts, manufacture ou pianos ..... 4,  
 218, 273, 282, 283, 321, 362, 380, 386, 395,  
 396, 419, 451, 453, 466, 467, 525, 539, 547  
 YAMAHA, Torakusu .....281, 282  
 YAMAHATA, Matsuye..... 520  
 YAMAMOTO, Kajiro..... 80  
 YAMAMOTO, Naotada ..... 160, 171, 174, 253, 526  
 YAMAMOTO, Sanehiko ..... 252  
 YAMANE, Ginji..... 322, 324, 327-329, 331, 390,  
 391, 544  
 YAMANE, Miyoko .....329, 520, 525, 530, 531, 537  
 YAMANE, Yaeko .....280, 336, 337, 373, 399, 470,  
 479, 483, 525, 526, 528, 530  
 YAMAOKA, Yuko .....476, 512, 519, 525, 530  
 YANAGAWA, Mamoru .....254, 272, 336, 337, 373,  
 399, 470, 479, 483, 525, 530, 545  
 YANAGI, Muneyoshi ..... 284  
 YANKOFF, Venstislav ..... 375  
 YASHIRO, Akio.....279, 476  
 YASUI, Seiichiro..... 139  
 YASUKAWA, Kazuko ..... 14, 43, 171, 174-176, 178-  
 181, 207, 224-227, 230, 233, 234, 237, 253, 254,  
 259, 271-273, 287, 290-294, 319, 327, 329, 359,  
 372, 378, 390, 393, 395, 398, 399-402, 414-416,  
 451, 454-456, 461, 469, 470, 474, 476, 506, 507,  
 512, 517, 520, 525, 526, 528, 529, 530-535, 537,  
 543, 547  
 YINGQIN, He..... 74  
 YONEKAWA, Fumiko ..... 322  
 YONEMURA, Seki ..... 454  
 YORINOMIYA, Atsuko .....259, 267  
 YOSHIDA, Masao ..... 520  
 YOSHIDA, Shigeru .....78, 109, 120, 132, 134, 135,  
 138, 139, 226, 261, 279, 346, 363, 377, 398, 516  
 YOSHIDO, Masao ..... 170  
 YSAÏE, Eugène .....201, 204, 298  
 YUN, Isang ..... 279  
 YUNG-CHANG, Hsu ..... 73

## Z

ZAK, Yakov .....203, 457  
 ZAKINE, Alexander .....376, 377  
 ZAKU, Koiji ..... 526  
 ZEMLINSKY, Alexander von ..... 169  
 ZERAH, Colette..... 207  
 ZILLER, Martin ..... 276  
 ZIMBALIST, Efrem ..... 472  
 ZIMMERMAN, Pierre-Joseph ..... 61  
 ZOGHEB, Jacques de ..... 523  
 ZURFLUH, Eliane .....428, 429  
 ZWEIG, Stefan .....28, 92



# Table des illustrations

## Cartes

Seconde tournée de Lazare-Lévy, itinéraire du vol aller BA 904 (Argonaut)	190
Seconde tournée de Lazare-Lévy, itinéraire du vol retour BA 917 (Comet)	194
Carte contemporaine du Japon	214
Iles et villes principales de l'archipel nippon	215
Villes principales des îles d'Honshu et de Kyushu	216
Etapas des tournées de Lazare-Lévy et d'Alfred Cortot	355-357

## Citations musicales

MOMPOU (Federico), <i>Impressions intimes</i>	420, 422
DEBUSSY (Claude), <i>Jardins sous la pluie</i>	433
DEBUSSY (Claude), <i>2<sup>e</sup> Arabesque</i>	433
FAURE (Gabriel), <i>2<sup>e</sup> Impromptu</i>	434
FAURE (Gabriel), <i>5<sup>e</sup> Impromptu</i>	434
DEBUSSY (Claude), <i>Masques</i>	436-439
DEBUSSY (Claude), <i>Les Tierces alternées</i>	440-441
LAZARE-LEVY, <i>Prélude en do majeur</i>	441-442
DUKAS (Paul), <i>La plainte, au loin, du faune</i>	443
ROUSSEL (Albert), <i>Suite op. 14</i>	444-445
BEETHOVEN (Ludwig van), <i>Sonate « Pastorale » (Andante)</i>	486
BACH (J. S.), <i>Le Clavier bien tempéré (I), Fugue en do dièse mineur</i>	488
MOZART (Wolfgang Amadeus), <i>Sonate K. 332 (Allegro)</i>	488
SCHUMANN (Robert), <i>Davidsbündlertanze n° 10</i>	488
BEETHOVEN (Ludwig van), <i>Sonate « Hammerklavier » (Scherzo)</i>	489
LISZT (Franz), <i>Sonate en si mineur (Fugato)</i>	489
CHOPIN (Frédéric), <i>Polonaise n° 1</i>	489
BEETHOVEN (Ludwig van), <i>Sonate « Les Adieux » (Vivacissimamente)</i>	490
MOZART (Wolfgang Amadeus), <i>Sonate K. 330 (Allegro moderato)</i>	491
MOZART (Wolfgang Amadeus), <i>Sonate K. 310 (Allegro maestoso)</i>	491
CHOPIN (Frédéric), <i>Etude op. 25 n° 2</i>	491
BEETHOVEN (Ludwig van), <i>Sonate op. 101 (Finale)</i>	491
BACH (J. S.), <i>Fantaisie pour orgue manualiter BG 570</i>	492
CHOPIN (Frédéric), <i>Sonate en si mineur (Allegro maestoso)</i>	492
BEETHOVEN (Ludwig van), <i>Sonate op. 101 (Finale)</i>	492
CHOPIN (Frédéric), <i>Scherzo n° 1</i>	493
CHOPIN (Frédéric), <i>Scherzo n° 2</i>	493
MOZART (Wolfgang Amadeus), <i>Sonate K. 331 (1<sup>ère</sup> variation)</i>	493
MOZART (Wolfgang Amadeus), <i>Sonate K. 333 (Allegro)</i>	493
CHOPIN (Frédéric), <i>Nocturne op. 9 n° 2</i>	494
LISZT (Franz), <i>Sonate en si mineur</i>	494
BEETHOVEN (Ludwig van), <i>32 Variations en do mineur</i>	494

BEETHOVEN (Ludwig van), <i>Sonate</i> « Appassionata » (Allegro assai)	495
MOZART (Wolfgang Amadeus), <i>Sonate</i> K. 332 (Allegro)	495
BEETHOVEN (Ludwig van), <i>Sonate</i> pour piano et violon n° 3 (Finale)	495
BEETHOVEN (Ludwig van), <i>Sonate</i> op. 2 n° 3 (Allegro assai)	496
BEETHOVEN (Ludwig van), <i>Sonate</i> op. 2 n° 1 (Allegro)	496
BEETHOVEN (Ludwig van), <i>Sonate</i> n° 17 (Allegro)	497
BEETHOVEN (Ludwig van), <i>Sonate</i> op. 101 (Finale)	497
BEETHOVEN (Ludwig van), <i>Sonate</i> n° 26, « Les Adieux » (Finale)	497
BEETHOVEN (Ludwig van), <i>2<sup>e</sup> Sonate</i> (Finale)	500
BEETHOVEN (Ludwig van), <i>2<sup>e</sup> Sonate</i> (Largo)	501
CHABRIER (Emmanuel), <i>Idylle</i>	502
SCHUMANN (Robert), <i>Sonate</i> op. 22	504

## Encadrés

Artistes étrangers invités au Japon par le journal <i>Mainichi</i> (1950-1959)	150
Artistes étrangers invités au Japon par le journal <i>Asahi</i> (1950-1959)	151
Données croisées ( <i>Mainichi / Asahi Shimbun</i> , 1950-1959)	153
Activité musicale de l'ONHK par chefs d'orchestre (1941-1950)	160
Composition des programmes de l'ONHK (1941-1950)	163-164
Pianistes solistes de l'ONHK (1941-1950)	171
Œuvres concertantes pour piano exécutées à l'ONHK (1941-1950)	174-176
Palmarès des pièces concertantes pour piano les plus jouées à l'ONHK (1941-1950)	177
Créations d'œuvres françaises pour piano et orchestre à l'ONHK (1941-1950)	178
Escales des vols de la 1 <sup>ère</sup> tournée (A.) et de la 2 <sup>e</sup> tournée (A.-R.) de Lazare-Lévy	189, 193
Principales exécutions publiques des <i>Variations</i> op. 35 de Saint-Saëns (1874-1924)	309-310
Agenda officiel de la tournée d'Alfred Cortot au Japon (1952)	344
Itinéraires croisés des tournées de Lazare-Lévy et d'Alfred Cortot au Japon (1950-1954)	354
Itinéraire de la tournée de Solomon au Japon (1953)	379
Synoptique des déplacements de Lazare-Lévy lors de sa 2 <sup>e</sup> tournée	404
Feuille de route de la 2 <sup>e</sup> tournée de Lazare-Lévy	406
Étapes et nuités de la 2 <sup>e</sup> tournée de Lazare-Lévy	409
Liste des 78 tours de piano enregistrés à Paris pour <i>Gramophone / La Voix de son maître</i> entre octobre 1929 et janvier 1938	427-429
Discographie de Marguerite Long ( <i>Columbia</i> , Paris, 1929-1937)	432
Discographie croisée de Lazare-Lévy et Marguerite Long (1929-1937)	446
Contenu des <i>Cours d'exécution musicale</i> de Lazare-Lévy	480-482

## Illustrations photographiques

Tokyo, 2 sept. 1945 : Mamoru Shigemitsu signe les actes de capitulation du Japon	72
Archives de l'ONHK : inventaire des programmes, tome 3 (1941-1950, p. 1)	158
Archives de l'ONHK : inventaire des programmes, tome 3 (1941-1950, p. 62)	158
Kyoto, 17 oct. 1950 : Les Tanizaki convient les Lazare-Lévy à la cérémonie du thé	242

# Table des matières

Introduction	3
Remerciements	69
<b>Première partie :</b>	
<b>Contexte général des tournées de Lazare-Lévy au Japon</b>	71
I. Contexte historique	73
II. Contexte diplomatique	87
III. Cadres d'action :	107
A. Publics / Institutionnels	107
1) La Maison franco-japonaise de Tokyo	107
2) L'Institut franco-japonais du Kansai	123
3) L'Institut franco-japonais de Tokyo	138
B. Privés / Industriels :	142
1) L' <i>Asahi Shimbun</i>	142
2) Le <i>Mainichi Shimbun</i>	145
3) Une rivalité fructueuse	148
IV. Contexte musical : étude des programmes de l'ONHK	155
1) Répertoire général	155
2) Répertoire pour piano et orchestre	171
V. Conditions matérielles des voyages	183
VI. Contexte personnel	193
<b>Deuxième partie :</b>	
<b>Les tournées de Lazare-Lévy au Japon, armes d'une offensive d'Etat</b>	213
I. Première tournée : 10 octobre - 19 novembre 1950	217
A. Vue d'ensemble	217
B. Déroulement	225
C. Répertoire	289
1) Répertoire de concert	289
2) Répertoire enregistré	320
D. Réception critique	321
1) Biographies des auteurs retenus	322
2) Coupures de presse, lettres et hommages	329
II. Une conséquence de la 1 <sup>re</sup> mission de Lazare-Lévy :	
Le tour d'Alfred Cortot au Japon (1952)	339
III. Seconde tournée : 14 septembre 1953 - 6 janvier 1954	359
A. Vue d'ensemble	359
B. Contexte général et personnel	363
C. Déroulement	375
D. Répertoire	410

<b>Troisième partie :</b>	
<b>Les <i>Cours d'exécution musicale</i> et le legs pédagogique des tournées de Lazare-Lévy</b>	449
I. Présentation du document	451
A. Etablissement et destin du texte original	455
B. Propos et limites d'exploitation	456
C. Enseignements des <i>Cours d'exécution musicale</i>	476
<b>Epilogue</b>	509
Conséquences et bilan des tournées de Lazare-Lévy au Japon	511
Conclusion	539
<hr/>	
<b>Index</b>	555
<b>Table des illustrations</b>	575









# Une mission d'Etat : les tournées au Japon de Lazare-Lévy, pianiste, professeur au Conservatoire national de musique, ambassadeur culturel de la IV<sup>e</sup> République (1950-1954)

## Résumé

Entre octobre 1950 et janvier 1954, dans un contexte marqué par la décolonisation, la Guerre froide, la Guerre d'Indochine et la Guerre de Corée, Lazare-Lévy (1882-1964) mène deux tournées de « propagande artistique » au Japon en qualité d'ambassadeur culturel de la République. Dépêché par le Quai d'Orsay, reçu par le général MacArthur et la famille impériale, le pianiste et professeur au Conservatoire national de musique honore plusieurs dizaines d'engagements au profit de « l'influence française au pays du Soleil-Levant », révèle de nombreuses œuvres en première audition, dispense des classes de maître à Osaka et à l'université de Tokyo. Premier interprète étranger invité à se produire dans l'archipel depuis 1945, premier contributeur au rétablissement des relations extérieures franco-japonaises, il initie surtout un mouvement d'échanges intellectuels, de projection et de coopération dont ses confrères et compatriotes bénéficieront autant que les étudiants nippons. Appuyée sur un corpus de sources primaires inédites (ministère des Affaires étrangères, Archives nationales, Association d'expansion et d'échanges artistiques, Institut de France, chancellerie de la Légion d'Honneur, Orchestre de la radiodiffusion japonaise, fonds du *Mainichi Shimbun* et des éditions *Ongakunotomo...*), la présente thèse se propose de retracer le déroulement de ses missions diplomatiques selon une perspective épistémologique inspirée de l'Ecole des annales, de l'histoire des pratiques et des mentalités ; d'en décrire les cadres d'action juridiques, institutionnels, publics et privés ; d'en examiner les apports et les conséquences sur les plans politique, pianistique, technique et pédagogique.

**Mots-clés :** Lazare-Lévy (1882-1964) ; diplomatie culturelle ; action artistique ; pédagogie pianistique ; Quai d'Orsay ; Maison franco-japonaise de Tokyo ; Institut franco-japonais du Kansai à Kyoto ; *Asahi & Mainichi Shimbun* ; Orchestre de la NHK ; Paul Claudel (1868-1955) ; Alfred Cortot (1877-1962)

## Music, Foreign Affairs, Cultural Diplomacy : Lazare-Lévy's Concert Tours and Piano Master Classes in Japan (1950-1954)

### Summary

Between October 1950 and January 1954, in the aftermath of World War II, in a historical context marked by the first stage of decolonization, the Cold War, the First Indochina War and the Korean War, French pianist Lazare-Lévy (1882-1964), professor at the Conservatoire de Paris, toured twice in Japan where he was officially missioned to as a "Cultural Ambassador" to his country on behalf of the French Government. Within five months, for both musical and political propaganda purposes, the virtuoso gave some 70 concerts in 24 cities, performed with Japan's leading orchestras, championed solo keyboard pieces by Bach, Mozart, Beethoven, Chopin and Schumann. He also premiered many French works by Saint-Saëns, Chabrier and Debussy. Above all, he concurrently taught at Tokyo University of the Arts and gave piano master classes in Osaka after he auditioned 40 advanced students. Hailed as the first foreign virtuoso who played in the "Land of the Rising Sun" after 1945, Lazare-Lévy thus contributed to the re-establishment of Franco-Japanese relations while he initiated a movement of intellectual encounters and exchanges his colleagues and fellow compatriots, such as Alfred Cortot, Samson François or Vlado Perlemuter, would widely benefit from. Based on unpublished primary sources (archival holdings of the French Ministry of Foreign Affairs, the Japan Philharmonic Orchestra, the *Mainichi Shimbun*, the *Ongakunotomo* publishing house, a. m. o.), our Ph. D thesis aims to describe and explain these diplomatic tours from an epistemological perspective mostly inspired by the Ecole des annales, as well as to study Lazare-Lévy's pianistic and pedagogical legacy in Post-Occupation Japan.

**Keywords:** Lazare-Lévy (1882-1964); Soft power; Cultural diplomacy; Piano master classes; French institutes in Japan; *Asahi & Mainichi Shimbun*; NHK Orchestra; Paul Claudel (1868-1955); Alfred Cortot (1877-1962)

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

### ÉCOLE DOCTORALE :

ED V – Concepts et langages (ED 0433)

Maison de la Recherche, 28, rue Serpente, 75006 Paris (FRANCE)

**DISCIPLINE :** Musique et musicologie



# SORBONNE UNIVERSITÉ

**ÉCOLE DOCTORALE V - Concepts et langages (ED 0433)**

**UMR 8223 - Institut de recherche en musicologie**

## THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique et musicologie

Présentée et soutenue par :

**Frédéric GAUSSIN**

le : 3 février 2022

**Une mission d'Etat :  
Les tournées au Japon de Lazare-Lévy,  
pianiste, professeur au Conservatoire national de musique,  
ambassadeur culturel de la IV<sup>e</sup> République  
(1950-1954)**

**Volume II : Annexes, sources, bibliographie**

**Sous la direction de :**

M. Jean-Pierre BARTOLI – Professeur, Sorbonne Université

**Membres du jury :**

M. Gilles DEMONET – Professeur, Sorbonne Université

M. Shigeru FUJITA – Professeur, Tokyo College of Music (Japon)

Mme Laure SCHNAPPER – Professeur agrégée, Ecole des hautes études en sciences sociales

M. Charles TIMBRELL – Professeur émérite, Howard University (Etats-Unis)



# Sommaire

<b>Troisième partie : le legs pédagogique des tournées de Lazare-Lévy</b>	
II. Les <i>Cours d'exécution musicale</i> de Lazare-Lévy	
Traduction de l'édition originale [Tokyo, Ongakunotomosha, 1956]	3
Index des noms cités dans les <i>Cours</i> de Lazare-Lévy	183
Synthèse des tournées au Japon de Lazare-Lévy	
Première tournée (1950)	187
Seconde tournée (1953-1954)	197
Sources	227
Bibliographie	289
Table des illustrations	333
Table des matières	333



Lazare-Lévy  
ラザール・レヴィ  
Kazuko Yasukawa  
Tomojiro Ikenouchi

Cours d'exécution musicale  
ピアノ公開講座

Traduction : Miho Yoshihara, Yuko Nonaka  
Révision : Frédéric Gaussin

Tokyo  
Ongakunotomosha





1956

Lazar Levy  
Cours d'exécution musicale

---

ラザール・レヴィ  
ピアノ公開講座

池内友次郎  
安川加寿子

共訳

•

音楽之友社

*fac-similé de la page de garde de l'édition originale*  
Tokyo, Ongakunotomoshu, 1956

## Préface

Le Maître Lazare-Lévy s'est rendu au Japon à deux reprises, en 1950 et en 1953. Il y a non seulement donné des concerts, mais également dispensé des cours d'exécution musicale ouverts au public auxquels j'eus l'honneur d'assister en tant qu'auditeur. Les notes que j'ai prises pendant ces cours forment la base de cet ouvrage.

Les cours de Lazare-Lévy m'ont profondément impressionné. Je n'avais jamais assisté auparavant à une aussi fascinante leçon de piano. En toute honnêteté, je l'avoue à titre personnel, ses cours m'ont paru plus intéressants que ses concerts. J'ai acquis la conviction que Lazare-Lévy était plus grand pédagogue encore qu'il n'est déjà un grand interprète.

J'ai été particulièrement saisi, moi qui ne suis pas expert en matière pianistique, par l'étendue de sa science, par les indications minutieuses qu'il transmet au sujet de chacun des morceaux que les élèves lui soumettaient au hasard. Mais cela n'a sans doute rien d'étonnant, dans le cas d'un Grand maître tel que lui. J'ai été stupéfait par sa connaissance *absolument colossale* des textes originaux et des différentes éditions d'une même partition. Sa manière de jouer du piano, son opinion sur l'interprétation des morceaux sont assurément connus des spécialistes. Cela étant, on ne saurait décrire suffisamment sa personnalité profonde de musicologue et d'homme extrêmement cultivé.

Ce livre montrera que la profondeur, l'envergure d'un grand pédagogue ou d'un grand interprète ne doivent rien au hasard<sup>1843</sup>.

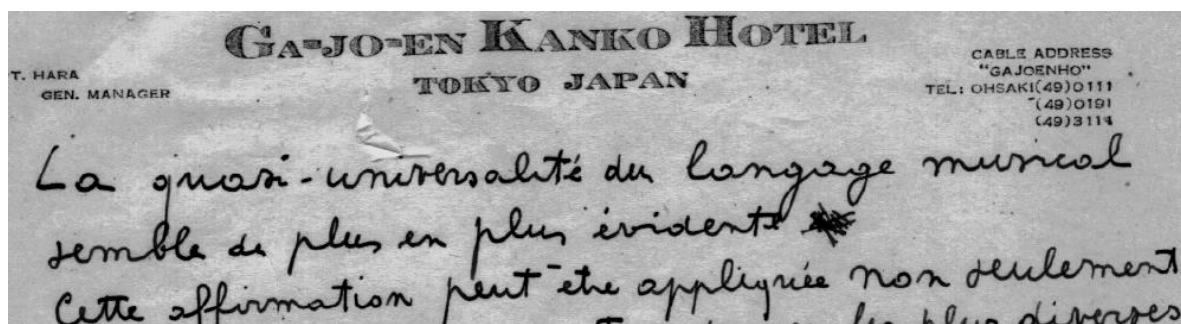
Koichi NOMURA

31 juillet 1956

---

<sup>1843</sup> Littéralement : « ne surgissent pas du néant ».

## « Notes sur la fièvre interprétative »



Page 1 du manuscrit original, Arch. LL

La quasi-universalité du langage musical semble de plus en plus évidente<sup>1844</sup>. Cette affirmation peut être appliquée non seulement aux écoles comme aux tendances les plus diverses mais aussi à la musique de tous les peuples, de toutes les « races » etc.

Si peu familiarisé qu'il puisse être avec la musique occidentale, il n'est pas, je crois, un seul être humain doué de quelque sensibilité qui puisse se méprendre sur le caractère sombre et douloureux de la première partie de la Marche funèbre de Chopin et qui ne ressente la tendre résignation, l'expression angélique consolante de la partie centrale de cette marche. Il ne se méprendra pas davantage sur le caractère d'exubérante gaîté de la célèbre chanson napolitaine *Funiculi, funicula*. Inversement, l'auditeur occidental le plus ignorant de la musique orientale ne se trompera sans doute que bien rarement sur la nature des sentiments<sup>1845</sup> exprimés par cette musique.

Il n'est nullement nécessaire d'être polyglotte pour sentir et comprendre les caractères particuliers de la musique française, allemande, italienne, espagnole ou russe.

Ceci revient à dire que le nom d'« interprète » donné généralement aux exécutants est impropre en bien des cas et incite à leur conférer une importance excessive dont ils usent et abusent volontiers<sup>1846</sup>.

Rares sont parmi les solistes, et sans en excepter les plus célèbres, ceux qui savent résister à ce que l'on pourrait appeler leur démon intérieur, cette force obscure qui les entraîne

<sup>1844</sup> Le brouillon de Lazare-Lévy [B] stipule à cet endroit : « n'est plus à démontrer ».

<sup>1845</sup> [B] : « ... la nature du sentiment ... ».

<sup>1846</sup> [B] : « ... le nom "d'interprète" donné généralement aux exécutants est impropre, du moins en bien des cas, et tend à leur conférer, selon moi, une importance excessive dont ils n'ont que trop usé et abusé ».

à se soucier par trop de leur personnalité et les éloigne dangereusement des textes que le premier devoir d'un musicien est de respecter<sup>1847</sup>.

Je n'ai jamais cessé de m'opposer à cette tendance, de lutter, au risque de m'attirer d'assez vifs reproches, contre cet excès et sans doute ai-je pu blesser certaines vanités pour avoir osé critiquer quelques idoles. Mais rien ne peut me détourner de la voie qui me semble la plus sûre<sup>1848</sup>. L'incomparable Pablo Casals n'a cessé d'affirmer que la première vertu d'un exécutant est l'impersonnalité<sup>1849</sup>.

Ceci ne veut pas dire que la personnalité soit haïssable, mais qu'elle n'a de réelle valeur que si elle est inconsciente<sup>1850</sup>.

Il faut, pour être équitable, reconnaître que les interprètes ne sont pas les seuls responsables. Les critiques et une grande partie du public ne sont pas ennemis des excès auxquels certains d'entre eux se livrent<sup>1851</sup>.

En faisant appel à mes souvenirs de jeunesse, je constate une aggravation du mal que je viens de signaler. Certes on ne jouait pas mieux en 1900 que de nos jours. Je puis même affirmer que les exécutions étaient autrefois moins impeccables qu'actuellement<sup>1852</sup>. Ce qui, il y a cinquante ans, émerveillait un auditoire a cessé de l'étonner, mais je crois, à tort peut-être, que la simplicité, le naturel sont devenus plus rares... et ainsi plus rarement appréciés qu'autrefois.

La « fièvre interprétative » est une maladie relativement récente. Elle était bénigne avant la diffusion d'éditions trop abondamment commentées dont certaines sont utiles, sans doute, mais dont d'autres semblent avoir pour objet de proposer ou d'imposer sans modestie les propres conceptions du réviseur<sup>1853</sup>.

C'est Victor Hugo je crois, qui, exaspéré par la façon dont certain compositeur mettait ses poésies en musique, s'écriait : « Défense de déposer de la musique au bas de ces vers ». On

---

<sup>1847</sup> [B] : « ... Rares sont parmi les solistes et sans en excepter les très grands ceux qui ont su résister à ce que l'on pourrait appeler leur démon intérieur, cette force obscure qui les pousse à se soucier ~~plus~~ par trop de leur personnalité et les éloigne dangereusement des textes que leur premier devoir doit être de respecter ».

<sup>1848</sup> [B] : « ... Je n'ai jamais cessé de m'opposer à cette tendance, de lutter de toutes mes forces contre ces excès. Je n'oserais affirmer que ce fut toujours victorieusement et sans doute ai-je pu blesser certaines vanités. Mais rien ne me détournera de la voie dans laquelle je me suis engagé – la considérant comme la plus sûre ».

<sup>1849</sup> Cette phrase est absente dans [B].

<sup>1850</sup> Même remarque.

<sup>1851</sup> [B] : « Il faut reconnaître, pour être équitable, que la culpabilité des "interprètes" est souvent partagée par certains critiques musicaux plus ou moins qualifiés pour s'ériger en juges et dont le goût artistique n'est pas forcément infaillible, et moins forcément encore impartial. Il faut reconnaître aussi que le public n'est pas ennemi des prouesses techniques et que les excès du sentiment trouvent en lui de sympathiques complaisances ».

<sup>1852</sup> [B] : « Je puis même affirmer que les exécutions étaient alors moins impeccables du point de vue de la précision, car les progrès réalisés en matière de pédagogie depuis cette époque sont immenses ».

<sup>1853</sup> [B] : « Ce que j'appellerai faute de mieux la *fièvre interprétative* est une maladie relativement récente. Elle était bénigne et laissait peu de traces avant l'apparition et la diffusion d'éditions trop abondamment commentées dont certaines sont utiles, sans doute, mais dont d'autres semblent avoir pour objet de proposer, sans modestie, les propres conceptions du réviseur ».

imagine aisément Chopin ou Schumann, s'écriant en lisant les indigestes commentaires de leurs réviseurs, « Défense de déposer de la prose au bas de ces notes ». On m'objectera avec raison que l'on n'entend pas les commentaires des réviseurs pendant l'exécution des œuvres révisées<sup>1854</sup>.

Je ne mets pas en doute la culture, l'intelligence de certains réviseurs. Leur édition puisée aux meilleures sources, leur expérience aussi peuvent aider les exécutants jeunes ou vieux<sup>1855</sup>.

Je leur reproche seulement de ne pas s'oublier, d'étaler avec trop de complaisance les trésors de leur érudition, les charmes d'une éloquence parfois douteuse et la richesse quelque peu ampoulée de leur vocabulaire<sup>1856</sup>.

Il n'est pas rare de rencontrer chez nombre de solistes une connaissance fort étendue des conditions d'ordre poétique, des tendances psychologiques, du « climat » (pour employer un mot en honneur aujourd'hui) dans lesquels Chopin composa tel ou tel chef-d'œuvre.

Mais leurs exécutions révèlent trop souvent qu'ils ignorent ou méprisent la pure, la merveilleuse musicalité de leur auteur<sup>1857</sup>. Ils ne semblent guère se douter que Bach et Mozart étaient ses maîtres et que l'immortel *Clavecin bien tempéré* l'influença de manière plus décisive que la peinture d'Eugène Delacroix, les vers d'Alfred de Musset ou ses amours avec George Sand.

J'imagine ce qu'éprouverait Chopin, si discret, si pudique, si parfait même en ses élans les plus fougueux, en entendant les déformations, les non-sens rythmiques, le phrasé prétentieux, ampoulé de certains de ceux qui se disent ou se croient ses « fidèles interprètes »<sup>1858</sup>.

Mais, comme presque toujours, il est plus facile de signaler le mal que d'en indiquer le remède<sup>1859</sup>. La critique est plus aisée que la louange et nul n'échappe à la critique.

---

<sup>1854</sup> Cette phrase est absente dans [B].

<sup>1855</sup> [B] : « Croyez bien que je ne mets pas en doute la culture, l'intelligence de la plupart des réviseurs. Leur érudition puisée aux meilleures sources peut aider les jeunes exécutants et même en bien des cas les vieux ».

<sup>1856</sup> [B] : « Je leur reproche seulement, mais ce reproche est d'importance, de manquer de modestie, de ne pas s'oublier, d'étaler avec complaisance les trésors de leur érudition, les charmes d'une éloquence parfois douteuse et la richesse souvent encombrante de leur vocabulaire ».

<sup>1857</sup> [B] : « ... trop souvent ils méprisent ou ignorent la pure, la merveilleuse *musicalité* de l'auteur ... ».

<sup>1858</sup> [B] : « ... en entendant les monstrueuses déformations, les non-sens rythmiques, le phrasé prétentieux, ampoulé de certains de ceux dont on dit qu'ils sont ses fidèles interprètes ».

<sup>1859</sup> [B] : « Mais comme presque toujours, hélas !, il est moins difficile de signaler le mal que d'en indiquer le remède ».

Le personnage dangereux, c'est l'intermédiaire. L'intermédiaire-exécutant, ou, si vous préférez « l'interprète », peut exercer une heureuse influence s'il est réellement musicien et respectueux de l'œuvre qu'il exécute. S'il ne l'est pas, son influence peut être néfaste<sup>1860</sup>.

L'interprète-réviseur est beaucoup plus nocif, car si l'exécution comme la parole s'envole, l'écrit reste et les caractères d'imprimerie jouissent d'un redoutable prestige. Il confère aux textes un caractère d'authenticité<sup>1861</sup>.

Voici quelques exemples de libertés prises par quelques célèbres pianistes que je ne veux pas nommer<sup>1862</sup> :

CHOPIN, <i>Nocturne</i> en fa # majeur (coda)	[...] <sup>1863</sup>
<i>Mazurka</i> en fa # mineur (coda)	[...] <sup>1864</sup>
	[...] <sup>1865</sup>

Et par des réviseurs que je ne nommerai pas davantage :

BEETHOVEN, <i>Sonate</i> op. 53 (Germer) ; op 90	[...] <sup>1866</sup>
--	-----------------------

Il est donc indispensable de choisir avec le plus grand soin les éditions servant à l'enseignement. Il appartient aux professeurs de se montrer prudent<sup>1867</sup>. Séparer complètement ce qui est du domaine musical de ce qu'il est convenu d'appeler la technique me paraît être une dangereuse erreur.

Sans nier l'utilité des exercices, il convient de ne pas en abuser surtout lorsqu'ils sont privés de toute substance musicale. Je ne me hasarderai pas à juger hâtivement les méthodes

---

<sup>1860</sup> [B] : « S'il ne l'est pas, son influence peut être funeste et je suis obligé de dire qu'il en est souvent ainsi ».

<sup>1861</sup> [B] : « L'interprète-réviseur est infiniment plus nocif. De même que la parole, une exécution s'envole : elle est éphémère. Mais l'écrit demeure, et les caractères d'imprimerie ont un redoutable prestige. Ils confèrent au texte un caractère d'authenticité ».

<sup>1862</sup> Cette annonce est précédée dans [B] du passage suivant : « Si l'on compare la plupart des éditions originales, on constate avec quelle désinvolture, avec quel irrespect certains réviseurs ont chargé et surchargé les textes d'indications de leur cru qui vont parfois jusqu'à dénaturer les intentions les plus évidentes de l'auteur. En voici quelques exemples : ... ».

<sup>1863</sup> [B] stipule ici « Godowsky ».

<sup>1864</sup> [B] : « Sauer ».

<sup>1865</sup> [B] ajoute : « *Etude en si min.* Chopin, partie centrale ». « Moszkowski » apparaît rayé dans l'original.

<sup>1866</sup> [B] : « Op. 53, Beethoven Editions Germer ; Littolff, Op. 90 ». Il est regrettable que Kazuko Yasukawa et Tomojiro Ikenouchi, pourtant qualifiés pour cette tâche, n'aient pas jugé utile de transcrire ici les « libertés » vraisemblablement prises par Godowsky, Sauer et Moszkowski, que Lazare-Lévy dénonça donc du clavier à ce stade, quoique sans les nommer.

<sup>1867</sup> [B] ajoute ici : « J'en ai assez dit, je crois, pour n'avoir pas besoin d'en recommander ni d'en condamner d'autres. Aux professeurs de se montrer prudents et de découvrir dans quelle mesure le réviseur a pu altérer le texte original – tâche délicate et malaisée mais, à mon avis, indispensable ». [B] s'achève sur ces mots.

employées pour l'enseignement pianistique de l'enfance, n'ayant eu que trop rarement l'occasion de faire travailler les débutants. En ce domaine comme en tant d'autres, il est nécessaire de se convaincre que la perfection n'étant pas de ce monde, nul ne peut prétendre y atteindre.

Mais il est possible de s'en approcher, si l'on veut bien se dégager de préjugés tenaces et rompre résolument avec la routine qui n'est souvent que paresse d'esprit.

Mon cher et vieil ami Emile Bosquet, un admirable pianiste belge que sa modestie empêcha d'être universellement connu, déclare fort justement que le principal obstacle au progrès d'un enseignement rationnel est que depuis des générations, trop de professeurs donnent invariablement et sans contrôle les conseils qu'ils ont eux-mêmes reçus.

C'est un peu comme si un médecin, une fois ses examens terminés, n'avait aucun souci de l'évolution de la science médicale.

En matière d'enseignement, l'expérience ne s'acquiert que lentement. C'est par l'observation constante que le pédagogue peut lui-même progresser et je n'hésite pas à affirmer que les élèves (et presque toujours les mieux doués) peuvent lui apprendre bien des choses.

Un progrès technique est de peu de valeur s'il n'est étroitement lié au progrès musical. Toute œuvre musicale devrait être source de progrès technique. Schumann conseille de considérer comme de véritables études tel ou tel prélude du *Clavecin bien tempéré*. Busoni va plus loin dans sa merveilleuse édition des chefs-d'œuvre de Bach. Il le prend comme base d'un enseignement pianistique complet.

Je vous ai parlé d'Emile Bosquet. Bien qu'il n'ait été mon professeur au sens que l'on donne habituellement à ce mot, je le considère comme l'un de mes maîtres, en raison des précieux conseils qu'il m'a donnés.

J'en dirai autant de Blanchet que j'ai connu beaucoup plus tard. Nul mieux que lui n'a posé et résolu les problèmes de la technique du piano sous une forme musicale. Sa science était sans limites et ainsi que peuvent en témoigner Chieko Hara et Kazu Yasukawa, cette science était en relation étroite avec ses dons de compositeur. Blanchet usait de formules saisissantes telles que celles-ci :

*Un ingénieur comprend mieux les lois mécaniques qui régissent l'exécution pianistique qu'un professeur de piano*

*Il ne faut pas croire à l'efficacité de l'ordre numérique des doigts*

*Un pianiste doit avoir dix doigts plutôt que deux mains*

Et enfin, cette boutade qui n'est pas sans intérêt :

*Le quatrième doigt est un cadavre et c'est le troisième qui le porte*

Pour terminer, j'aimerais vous exposer aussi brièvement que possible les principes qui me semblent devoir être à la base d'un enseignement vraiment logique. Passé le stade du débutant, je puis, avec certitude, affirmer que deux principes sont essentiels. Je ne crains pas d'être contredit.

1) Il faut pouvoir utiliser n'importe quel doigt sur n'importe quelle touche

2) Il faut adapter le plus étroitement possible la main au clavier au moyen de doigtés appropriés

Je prévois l'objection parfaitement légitime qu'on ne manquera pas de faire, à savoir que ces deux principes sont contradictoires et, de ce fait, semblent devoir s'exclure. Mon auditoire étant en grande partie composé de professionnels, je vais par quelques exemples m'efforcer de démontrer que la coexistence de ces principes est non seulement possible, mais que c'est en ayant recours tantôt à l'un, tantôt à l'autre, que les plus grands progrès peuvent être réalisés et que l'un et l'autre sont de nature, selon les cas, à assurer le maximum d'aisance et la plus grande liberté d'expression [...].

On n'a jamais fini d'apprendre et c'est fort heureux. L'illustre pianiste Francis Planté qui, à l'âge de 90 ans, jouait encore merveilleusement, se plaisait à dire qu'il se sentirait élève jusqu'à sa mort. Il convient donc de se montrer toujours modeste. C'est la condition même du progrès.

LAZARE-LEVY

Tokyo, 23 octobre 1950



# GA-JO-EN KANKO HOTEL

T. HARA  
GEN. MANAGER

TOKYO JAPAN

CABLE ADDRESS  
"GAJOENHO"  
TEL: OHSAKI(49)0111  
(49)0191  
(49)3111

L'interprète - réviser est beaucoup plus nocif. car à l'exécution comme la parole, l'ensemble l'écrit reste et les caractères d'imprimerie jouissent d'un redoutable prestige ils confèrent aux textes un caractère d'authenticité X Sforza

Voici quelques exemples de libertés prises par quelques célèbres pianistes que je ne veux pas nommer :

Nocturne en fa # maj Chopin (Coda)

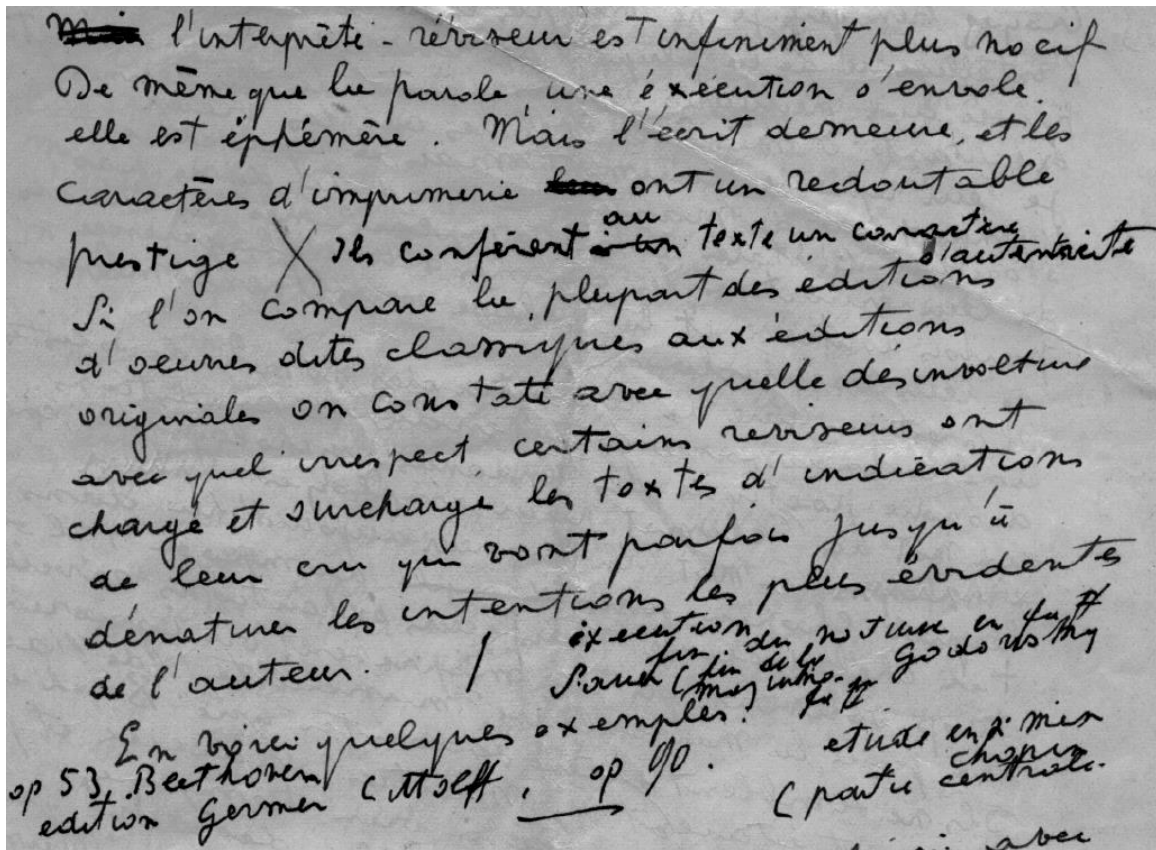
Mazurka en fa # min " (Coda)

et par des rétrocessus que je ne nommerai pas davantage

op 53 (Germes) op 90 ~~Mozart~~

Beethoven

... ble de finir avec le



Page 6 du manuscrit original, puis passage correspondant dans la dernière page de l'exemplaire [B]

1950

23 octobre. Tokyo, université des Arts

LISZT. *Études d'après Paganini* n° 1, 2, 3  
 BEETHOVEN. *Concerto* n° 4 op. 58  
 CHOPIN. *Sonate* n° 2 en si b mineur  
 BACH. *Suite française* n° 6  
 BACH. *Fantaisie chromatique et fugue*  
 SCHUMANN. *Kreisleriana* op. 16

Hiroko KASHU  
 Keiko NISHIMIYA  
 Junko IKEMOTO  
 Shigetaka ARISHIMA  
 Ruriko KATO  
 Yoko NARA

24 octobre. Tokyo, université des Arts

MOZART. *Sonate en ré majeur* K. 576  
 SCHUMANN. *Papillons* op. 2

Yaeko YAMANE  
 Junko FUKUDA

CHOPIN. *Fantaisie* op. 49  
BEETHOVEN. *Variations Eroïca* op. 35  
CHOPIN. *Sonate* n° 2 en si b mineur  
SCHUMANN. *Fantasiestücke* op. 12

Akiko OKADA  
Syoko ITO  
Mamoru YANAGAWA  
Yoshie NAITO

25 octobre. Tokyo, université des Arts

BACH. *Clavecin bien tempéré*, Prélude et fugue n° 3  
BACH. *Suite française* n° 5  
MOZART. *Sonate* en ré majeur K.576  
SCHUMANN. *Fantaisie* op. 17  
BEETHOVEN. *Sonate* op. 81a  
CHOPIN. *Ballade* n° 4 op. 52  
BRAHMS. *Variations sur un thème de Haendel* op. 24

Junko HARADA  
Kazuko SEKIHARA  
Taiko UKON  
Futaba INOUE  
Toyoaki MATSUURA  
Toyoaki MATSUURA  
Kazuko ISHIHAMA

Beethoven — Concerto No. 4 Op. 58

(西宮桂子)

—西宮弾く—

八分音符のスタカットの部分にもペダルをつけて、……全体として、もつと自由にもつと詩のように弾いてください。 1)

1. **Allegro moderato**

—西宮弾く—

—Levy氏弾く—

左手の三連音符はただ和音の響きを出すように……。右手は、このようにピアノの高音部にメロディがあるとき、固い音でなく、流れるようにうたつて……。 2)

2.

—西宮弾く—

このPPからは、六小節に亘つて、次の *Poco cresc.* と書いてあるところまで、ずっとPPをつづけて音を抑えて弾くように……。 3)

---

*fac-similé de la p. 4 de l'édition originale*  
Tokyo, Ongakunotomosha, 1956  
LISZT. *Etudes d'après Paganini n° 1, 2, 3*  
Hiroko KASHU

C'était très bien. Il n'y a rien à dire. Cette personne a, si j'ose dire, « fidèlement exécuté » l'erreur que contient cette édition. Il faudra faire bien attention à ce genre de choses.

★  
★ ★

BEETHOVEN. Concerto n° 4 op. 58  
Keiko NISHIMIYA

Nishimiya joue

Un peu de pédale sur les croches *staccato*. Manifestez davantage de poésie et de liberté, de manière générale (1)

1. **Allegro moderato**

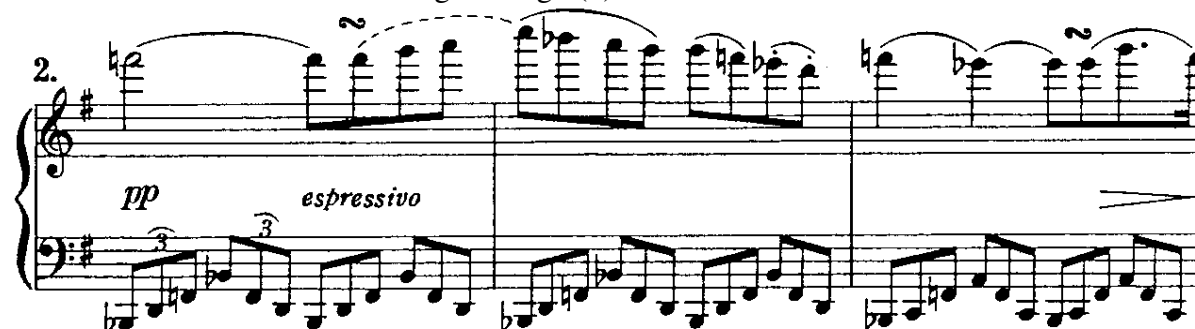


Nishimiya joue

Lazare-Lévy joue

Concernant les triolets de la main gauche, essayez simplement de donner la sensation de l'accord. N'articulez pas note à note. A la main droite, soyez chantant et fluide lorsque la mélodie est notée ainsi dans le registre aigu (2)

2.



Nishimiya joue

A partir de ce *pp*, continuez dans la nuance en limitant le volume sonore jusqu'au *poco cresc.* suivant (3)

3.



Nishimiya joue

Certaines éditions omettent parfois de faire figurer ce *p*, mais il est absolument nécessaire (4)

4.

*p*

\*

Nishimiya joue

Ne perdez pas le *tempo*, d'ici (E) jusqu'au *tutti* (5)

5.

*dolce e con espressione*

*cresc.*

*pp*

*cresc.*

*ff*

TUTTI

*ff*

Nishimiya joue

Lazare-Lévy joue

Conservez le même *tempo*. Ne ralentissez pas, n'accélérez pas (6)

6. *SOLO tr.* **K**

*cadenza* *p dolce*

*Nishimiya joue*

Au début du deuxième mouvement, il vous faut contraster suffisamment avec la partie orchestrale, qui est rythmique, mais ne soyez pas trop expressif. Quand une mélodie est jolie, jouez naturellement, en contrôlant le son, en prenant garde au développement de l'harmonie, et *pianissimo* dans l'ensemble. C'est mieux comme cela (7)

7.

*molto cantabile*



CHOPIN. *Sonate n° 2 en si b mineur*  
Junko IKEMOTO

*Ikeda joue*

Le ralenti se fait ici naturellement. Il vaut mieux ne pas accélérer plus que cela (1)

1. *sostenuto*

*p*

*Ikeda joue*

N'utilisez pas que le 5<sup>e</sup> doigt pour lier ces octaves à la main gauche. Il est préférable d'utiliser également du 4<sup>e</sup> et du 3<sup>e</sup> (2)

2.

*Ikeda joue*

Ne vous précipitez pas... Marquez les accents davantage (3)

*a tempo*

3.

*Ikeda joue*

Sans pédale ..... C'est trop gai. Soyez fluide, sans *rubato* (4)

4.

*espressivo*

*mf*

*Ikeda joue*



En abusant du *rubato*, on gâche l'effet que produit une mélodie déjà belle et douce en elle-même<sup>1868</sup> (5)

5.

*Ikeda joue*

Il vaut mieux prendre le début de ce *finale* sans pédale (6)

6. **Presto sotto voce e legato**



BACH. *Suite française* n° 6  
Shigetaka ARISHIMA

*Arishima joue*

Jouez cette *Sarabande* avec plus de lenteur et d'ampleur. S'agissant de Bach, les enregistrements de M<sup>me</sup> Landowska me paraissent être la meilleure référence (1)

1. **Andante sostenuto**  
*tr.*  
*p dolce*

*Arishima joue*

Personne ne détient la vérité, dans Bach, en matière d'ornementation...

★

<sup>1868</sup> [Littéralement : « Quand une mélodie est jolie et douce l'ambiance s'estompe si on insiste *rubato* »]

BACH. *Fantaisie chromatique et fugue*  
Ruriko KATO

*Kato joue*

Très bien..... Le piano moderne ne produisant pas la même sonorité que les instruments de l'époque de Bach, penchez-vous sur la manière dont on peut employer la pédale dans un morceau comme celui-ci. N'hésitez pas à l'utiliser dans cette partie, par exemple (1)

1.

*Kato joue*

Ce dernier *fa* double-dièse doit être remplacé par *fa* dièse (2)

2.

*Kato joue*

Dans cette édition de la fugue, la réponse commence sur la tonique *ré* [2<sup>e</sup> mesure dans l'exemple]. C'est théoriquement correct puisque la partie principale débute sur la dominante, mais ce n'est pas un traitement « musical » de la question. Il serait plus judicieux d'exposer la réponse au départ du *mi*, comme le préconise l'édition d'Hans von Bülow. Je trouve que ce *mi* double croche casse le rythme (3)

3.

*Kato joue*

Contrairement à tout à l'heure (dans la fugue), il n'est pas incorrect de voir ce rythme figurer ici. Les altérations que propose votre édition sont erronées. Il faut jouer *do* naturel et *si* bémol (4)

Lazare-Lévy joue

4.

*tr.* *cresc.* *f*

★  
★ ★

SCHUMANN. *Kreisleriana* op. 16  
Yoko NARA

I

Nara joue

Ne soyez ni sentimental, ni trop expressif..... Un peu plus fluide  
Lazare-Lévy joue (1)

1. **Agitatissimo**

*f*

II

Nara joue

La main droite et la main gauche doivent jouer au même rythme..... Les deux mains bien ensemble (2)

**Con molto espressione non troppo presto**

2.

*p* *f* *p* *f* *p*

Nara joue

N'employez pas tant la pédale au début de l'*Intermezzo I*. Soyez le plus bref possible (3)

**Intermezzo I.**  
**Molto vivace**

3.

*f*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*Nara joue*

N'utilisez pas la pédale, quand vous répétez ce passage (4)

4.

*Nara joue*

Pour lier les octaves à la main gauche n'utilisez pas que le 5<sup>e</sup> doigt. Utilisez du 4<sup>e</sup> ou du 3<sup>e</sup> au besoin. Jouez le plus *legato* possible (5)

**Intermezzo II.**  
Etwas bewegter. ♩ = 112.  
*poco più mosso*

5.

*p*

3 5 4

*Nara joue*

Au *Tempo primo*, rendez distinctement compte du mouvement de chaque voix, rendez-le sensible sans briser la ligne mélodique (6)

6. Tempo I.

III

*Nara joue*

[*Etwas Langsamer*]. Comme une méditation..... Réfléchissez, concentrez-vous davantage.  
Ne jouez pas trop vite

*Lazare-Lévy joue (7)*

7. *Etwas langsamer*  
*Un poco più lento*

IV

*Nara joue*

Prenez une respiration après le 3<sup>e</sup> temps de chaque mesure, que les phrase soient nettes

*Lazare-Lévy joue (8)*

8.

V

Observez le rythme exact dès le *pp*, sans pédale (9)

9. **Sehr lebhaft**  
**Vivace assai**

Nara joue  
Lazare-Lévy joue

10.

Ici, à la main droite, corrigez votre doigté en 3, 5, 4. Sur les touches noires, n'employez pas le 5<sup>e</sup> qui est plus court que les autres doigts. Pour avoir un son plus net et mieux timbré, il vaut mieux d'abord utiliser le 5<sup>e</sup> sur la touche blanche puis appuyer le 4<sup>e</sup>, qui est plus long, sur le si bémol. C'est également plus naturel pour la position de la main [ouverte en raison du si bémol intermédiaire pris par le pouce, qui vaut pour la durée d'une noire] (10)

## VI

Nara joue

Prenez ce si bémol de la main gauche avec le pouce de la main droite (11)

11. **Sehr langsam**  $\text{♩} = 108$   
**Lento assai**  
① (Durchaus leise zu halten)

## VII

Nara joue

Dès la première double croche, groupez distinctement les notes par quatre (12)

12. **Sehr rasch**  
**Molto presto**

*Nara joue*

*Lazare-Lévy joue*

Faites entendre le *sol* clairement, comme le *fa* dièse qui suit (13)

13. **2.**

VIII

*Nara joue*

Plus joyeux. Plus vivant (14)

14. **Schnell und spielen**  
**Vivace e scherzando**

*Nara joue*

Prenez toutes ces noires pointées de la main droite avec le pouce (15)

15.

*Nara joue*

Prenez ces *si* bémol de la main gauche une octave en-dessous. Schumann les a notés ainsi parce que la tessiture des pianos de son temps ne descendait pas en-deçà du *mi* grave, mais il est logique de les jouer plus bas : ils découlent naturellement de l'octave de *do* qui précède (16)

16.

(8...)

★  
★ ★

MOZART. *Sonate* en ré majeur K. 576  
Yaeko YAMANE

Yamane joue et termine le morceau  
Lazare-Lévy joue

Jouez ici plus lentement, plus calmement, comme je vous l'ai montré. Vous étiez un peu pressée. Plus calmement, plus tranquillement... A part cela il n'a rien à dire. C'était bien (1)

1.

*dolce*  
*p*

★  
★ ★

SCHUMANN. *Papillons* op. 2  
Junko FUKUDA

Fukuda joue  
Lazare-Lévy joue

Il faut être fidèle au rythme, certes, mais on peut être ici plus libre et plus expressif. On peut jouer ce début à la manière d'une arabesque. Encore une fois (1)

**Introducimento**  
**Moderato**

1.

*mf*



Fukuda joue  
Lazare-Lévy joue

Sans pédale. Faites alterner vos mains sans discontinuité sonore (2)

2.

*mf* *ten.*

Fukuda joue  
Lazare-Lévy joue

Ce morceau n'est pas *staccato*. Jouez *non legato*, mais plus lourdement. Il vaut mieux mettre le 4<sup>e</sup> sur les touches noires, si vous le pouvez. Pour produire le poids, ne recourez pas uniquement aux poignets. Servez-vous des bras comme si vous portiez *chaque note* avec eux (3)

3.

*f* *sf*

Fukuda joue  
Très bien.

Fukuda joue  
Lazare-Lévy joue

Respectez l'indication *Presto* portée au début du 4<sup>e</sup> morceau. Prenez un mouvement plus rapide (4)

4. **Presto**

*p* *sf*

*Fukuda joue*  
*Lazare-Lévy joue*

Faites en sorte que la mélodie s'entende suffisamment, dans ce cinquième épisode. Concentrez-vous sur toutes les parties de la main gauche et de la main droite. Chantez, que la mélodie intérieure continue de vivre comme celle du registre supérieur. Chantez... Ne sacrifiez pas la mélodie intérieure..... Conservez le même *tempo* (5)

Musical score for exercise 5, featuring a treble and bass clef with various melodic and harmonic lines. The piece is in a minor key and includes slurs and dynamic markings.

*Fukuda joue*

Renouvelez la pédale à chaque mesure, avec l'harmonie. Ce sont des accords différents, qui se succèdent les uns aux autres (6)

Musical score for exercise 6, featuring a treble and bass clef with a *mf leggiero* marking and a *Ped* marking. The piece includes slurs and dynamic markings.

*Fukuda joue*

Faites attention, votre main gauche ne saisit pas complètement l'accord. Utilisez la pédale à cet endroit (7)

Musical score for exercise 7, featuring a treble and bass clef with a *p* marking and a *Ped* marking. The piece includes slurs and dynamic markings.

*Fukuda joue*

Il est écrit *rit.* mais n'abusez pas ici du *ritenuto*. Cédez juste un peu avant d'entrer *a tempo*. Ne vous précipitez pas, essayez de bien faire entendre la croche... Plus gaiement, plus joyeux (8)

Musical score for exercise 8, featuring a treble and bass clef with a *(rit.)* marking and a *Ped* marking. The piece includes slurs and dynamic markings.

Lazare-Lévy joue

Fukuda joue

Un peu plus joyeux... Comme une danse (9)

Lazare-Lévy joue

9.



Fukuda joue

Lazare-Lévy joue

Il arrive quelquefois chez Schumann que l'on ne puisse suivre ni le rythme ni le tempo. C'est le cas ici. Vous pouvez être plus expressif et plus libre (10)

10.



Fukuda joue

Lazare-Lévy joue

Donnez une ambiance de fête à cette première partie du *finale*. Jouez distinctement, à la manière d'une trompette..... A la mesure suivante Schumann introduit une chanson (à 2/4) dont il n'est pas l'auteur, issue du folklore allemand : la « Danse du grand-père ». Imitiez la démarche de quelqu'un dont le pas serait mal assuré (11)

11.



Fukuda joue

Lazare-Lévy joue

Le thème suivant, cité dès le début du morceau, apparaît de nouveau dans *Carnaval* (12)<sup>1869</sup>

12.



Fukuda joue

Lazare-Lévy joue

Marquez seulement la partie supérieure : jouez l'accompagnement *pianissimo*, comme si l'on entendait deux instruments distincts. Le *ré* doit s'entendre jusqu'à la fin..... Ne vous précipitez pas. Respectez les rythmes, jouez au *tempo* (13)

13.

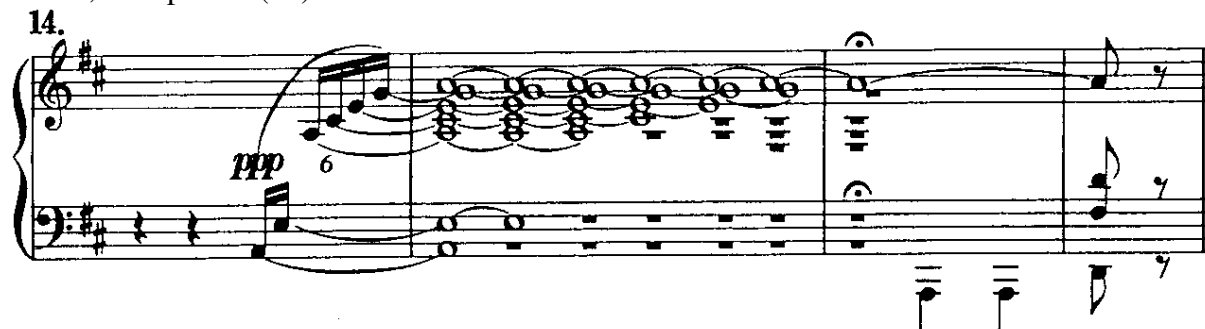


Fukuda joue

Lazare-Lévy joue

Prenez l'arpège dans un mouvement souple de la main. Maintenez le 5<sup>e</sup> doigt appuyé et relevez progressivement les autres notes, comme c'est écrit, *a tempo*. La mélodie se dégage ainsi d'elle-même, sans pédale (14)

14.



★  
★ ★

CHOPIN. *Fantaisie* op. 49  
Akiko OKADA

Okada joue

<sup>1869</sup> [Dans le sixième morceau, *Florestan* : Schumann inscrit le mot *Papillons* sous ce motif de notes]

Ces deux premières mesures sont souvent jouées trop lentement. Certaines éditions portent l'indication *Grave*, qui n'est pas de la main de Chopin. On dit qu'il pensait ici à une marche (1)  
*Lazare-Lévy joue*

Il vaut mieux mettre la pédale *una corda* au moment où l'indication *crescendo* apparaît, et la garder enfoncée jusqu'à l'apparition du rythme à 2/2. Le morceau commence véritablement après. Vous pouvez donc considérer cette partie introductive comme une ouverture, avant le lever de rideau (1)

*Okada joue*

Plus dynamique, à la polonaise (1)

1. **Tempo di marcia**

Musical score for the first system, marked "Tempo di marcia". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some slurs and accents.

*Okada joue*

Ne donnez pas son exacte mesure à cette double croche. Serrez le rythme, mais à peine. Trouvez un compromis entre double et triple croche. On trouve un exemple comme celui-là dans la « Marche funèbre » de Beethoven (2)

*Lazare-Lévy joue*

Dans le répertoire symphonique, l'ouverture des *Maîtres chanteurs* de Wagner offre un cas de figure similaire. Ici, Toscanini jouait quasiment une triple croche (2)<sup>1870</sup>

Musical score for the second system, marked "2.". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some slurs and accents.

*Okada joue*

*Lazare-Lévy joue*

Ne comptez pas sur la pédale, mais sur vos doigtés, pour lier les octaves à la main gauche. N'employez pas que le 5<sup>e</sup> doigt : usez aussi du 4<sup>e</sup> (2)

*Okada joue*

*Lazare-Lévy joue*

Observez le point d'orgue : prolongez la longueur de la pause. Reprenez ensuite, tranquillement (3)

<sup>1870</sup> [Arturo Toscanini (1867-1957) est en vie au moment où Lazare-Lévy s'exprime à Tokyo : l'emploi de l'imparfait suggère sans doute un souvenir de Bayreuth (1931)]

3. Poco a poco doppio movimento

Okada joue

Chopin écrivait souvent des passages monophoniques. En voici un exemple. Je vous propose de travailler ici de la manière suivante, pour renforcer vos doigts. Cette méthode s'avère également efficace dans le cas de l'*Etude* op. 10 n° 1 (4)

4.

Lazare-Lévy joue

Okada joue

Lazare-Lévy joue

Lorsque la mélodie est écrite en syncope, la main gauche doit bien imprimer le mouvement, sans quoi on perd le rythme (5)

5.

Okada joue

Lazare-Lévy joue

Employez les doigtés que je vous ai indiqués tout à l'heure pour réaliser le *legato* des octaves sans le recours de la pédale. L'*Etude* op. 25 n° 10 de Chopin serait une base de travail profitable pour vous entraîner. Prenez les octaves avec le 5<sup>e</sup> doigt dans les passages *staccato* (6)

Lazare-Lévy joue

Pour jouer *legato* cette descente chromatique en octaves, gardez le poignet souple et réalisez un léger mouvement d'oscillation de la main, de bas en haut. Observez le doigté. Imaginez, quand vous enfoncez les touches noires, que votre pied grimpe juste un instant sur le trottoir (6)

6.

*f*

*Okada joue*

Distinguez clairement la mélodie des accords. Réduisez le volume sonore des notes accessoires (7)

*Lazare-Lévy joue*

7.

*p*

*Okada joue*

Faites attention aux notes constitutives de l'accord. D'abord *si*, puis *do*, main gauche. C'est une erreur que l'on commet souvent en Europe également (8)

8.

*p*

*Okada joue*

*Lazare-Lévy joue*

Il faut mieux prendre le *la* bémol final avec la main droite. Il sort mieux ainsi (9)

9.

*Okada joue*

Faites attention à la façon dont vous mettez la pédale (10)

*Lazare-Lévy joue*

Employez des pédales brèves. Ne brouillez pas l'harmonie, qui s'altère rapidement, avec une pédale inadéquante. Ecoutez-vous. Soyez plus attentif à ce que vous êtes en train d'exécuter (10)

10.

*Okada joue*

*Lazare-Lévy joue*

Ici, pas besoin de *crescendo*. Chopin ne l'exige absolument pas. Cet épisode fait figure de pause, au sein du morceau. Jouez-le le plus sereinement possible, comme une prière. Exécutez-le simplement, sans vous poser de question. Le fait que vous observiez des nuances là où elles ne sont pas requises prouve que vous n'avez pas examiné la partition avec suffisamment d'attention et que vous subissez l'influence de diverses interprétations. Il ne devrait pas se trouver d'intermédiaire entre une partition et son exécutant. Jouez plus tranquillement, ici (11)

*Okada joue*

Plus tranquillement...

*Okada joue*

C'est bien comme cela. C'est plus beau, et plus dégagé (11)

11. **Lento sostenuto**

*dolce*

*Okada joue*



Arpégez l'accord comme Chopin le demande (12)

12.

(radolcendo) (1)



BEETHOVEN. *Variations Eroïca* op. 35  
Syoko ITO

*Ito joue*

Ce n'est pas le thème principal de ces variations qui est exposé ici, mais sa préfiguration à la basse. Le bref thème proprement dit n'apparaît qu'après une longue exposition (1)

*Lazare-Lévy joue*

Pas de sentimentalité, ici. Conservez le même *tempo* aux deux mains (1)

*Ito joue*

Sans expression..... Plus de main gauche (1)

Introducimento col Basso del Tema

**Allegretto vivace**

1.

*Ito joue*

Ne vous arrêtez pas après la 3<sup>e</sup> variation. Enchaînez-la à la variation suivante (2)

2.

Var. IV

*Ito joue*

Il vaut mieux ne pas observer de *rallentando* à la fin de la 7<sup>e</sup> variation (3)

3. *p* *sf* *sf*

*Ito joue*

Ne ralentissez pas dans la 10<sup>e</sup> variation (4)

4. *p* *cresc.* *ff* *p* *decresc.* *pp*

*Ito joue*

Plus lentement. Le *tempo* change à la 14<sup>e</sup> variation (5)

*Ito joue*

Plus doucement...

Lazare-Lévy joue

Il n'est pas utile d'exagérer la nuance *pianissimo* (5)

**Var. XIV**

5. **Minore.**  
**Più sostenuto** *p*

*Ito joue*

Attention ici au choix des doigtés : pouce sur la touche blanche, 2 sur la touche noire (6)

6. *p* *sf* *cresc.* *rit.* *sf*  
*espress.*

*Ito joue*

Beethoven pense à l'orchestre en composant au piano. Ecoutez les valeurs à la main gauche, jouez-la *pizzicato*, à la manière des violons (7)

Musical score for exercise 7, showing piano accompaniment. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves. The right staff has a melody with a *p* dynamic marking and a *cresc.* marking. The left staff has a bass line with a *p* dynamic marking and a *pizz.* instruction. The piece ends with a double bar line.

Ito joue

Lazare-Lévy joue

Ce n'est pas la peine de tomber dans l'excès, mais jouez quand même ce trait lentement (8)

Musical score for exercise 8, showing piano accompaniment. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves. The right staff has a melody with a *p* dynamic marking, a *cresc. e rit.* marking, and an *Adagio* tempo marking. The left staff has a bass line with a *p* dynamic marking. The piece ends with a double bar line and an *attacca.* instruction.

Ito joue

(Au milieu de la 15<sup>e</sup> variation, Lazare-Lévy marque la mesure en frappant des mains)

Ne vous précipitez pas (9)

Lazare-Lévy joue

Dans ce passage il faut absolument rester fidèle au *tempo*. Ce même passage est repris deux fois plus vite un peu plus loin (9)

Musical score for exercise 9, showing piano accompaniment. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves. The right staff has a melody with a *fp* dynamic marking, a *poco. cresc.* marking, and a *p* dynamic marking. The left staff has a bass line with a *p* dynamic marking. The piece ends with a double bar line.

Ito joue

Comme on utilise la pédale tout au long de ces quelques mesures, vous pouvez prendre les tierces intermédiaires avec la main gauche, de manière à mieux souligner encore la mélodie à la main droite. Gardez le même mouvement pour ne pas casser le rythme (10)

Lazare-Lévy joue

10.

*p* *m.g.* *m.g.* *cresc.* *sf*

*Ito joue*

*Lazare-Lévy se tourne vers Ito et joue*

Prenez ce *mi* bémol, la première double croche, avec le pouce. Enfoncez la pédale comme si cette note était une blanche. La pédale est très importante ici (11)

11.

*ff* *sf* 1 *sf*

*Ito joue*

Observez le point d'orgue. Arrêtez-vous totalement, sans crainte. Le silence est très important pour Beethoven, qui y attache beaucoup plus d'importance que les autres. Busoni disait que le silence était porteur de sens, chez Beethoven, qu'il avait une signification, et que tel n'était pas le cas chez Brahms (12)

12. **Adagio**

*p*

*Ito joue*

Il faut ici que la mélodie de la main droite soit tout à fait indépendante de la voix intermédiaire prise par le pouce. Faites attention à ne pas jouer ce *si* bémol trop fort. On ne peut se passer de la pédale (13)

*Lazare-Lévy joue*

13. **Andante con moto** (♩=58)

*p*

*Ito joue*

Beethoven altère ici ses éléments thématiques, comme il le fait également dans la *Symphonie* « Héroïque ». Marquez la basse davantage (14)

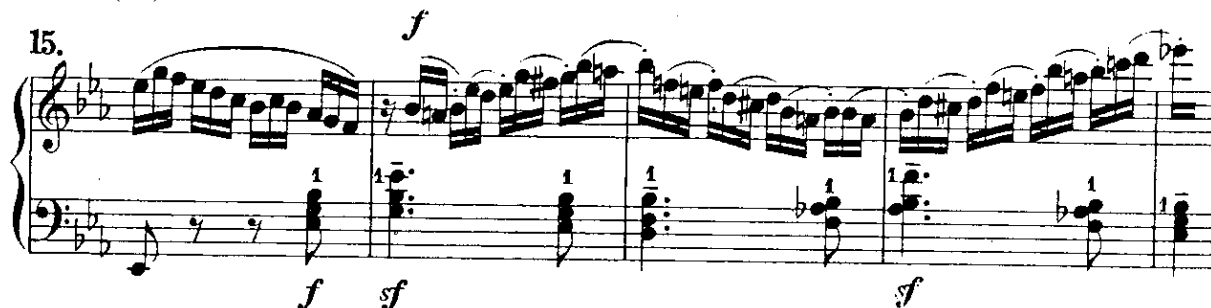
*Lazare-Lévy joue*



Musical score for measure 14, showing piano and bass clefs with various notes and rests.

*Ito joue*

Je trouve nécessaire de se servir ici de la pédale pour dégager le thème. Renouvelez-là à chaque mesure (15)



Musical score for measure 15, showing piano and bass clefs with dynamic markings (*f*, *sf*) and fingerings (1).

*Lazare-Lévy joue*

Faites sonner la main gauche comme une section de cuivres

*Ito joue*

Certaines éditions indiquent parfois *mi* bémol – à tort – dans cette mesure. Il faut jouer un *mi* naturel (16)

*Lazare-Lévy joue*



Musical score for measure 16, showing piano and bass clefs with dynamic markings (*p*, *cresc.*) and fingerings (1).

*Ito joue*

Le doigté de la main droite doit être toujours le même : 4, 3, 2, 1 ; 4, 3, 2, 1. Il faut grouper les notes par quatre, sans quoi on obligerait les doigts à effectuer de trop grands déplacements, avec un doigté différent. Dans une situation pareille, efforcez-vous d'adapter vos mains au clavier. Faites en sorte que cette disposition n'entrave pas l'expression (17)

*Lazare-Lévy joue*

Un instrumentiste à corde prendrait chacun de ces groupes dans un même coup d'archet. Imaginez que vous êtes violoniste dans un orchestre symphonique (17)

17. *f sempre più forte* *ff*

*Ito joue*

L'édition Schirmer de ces variations omet le *mi* bémol à l'accord de la main droite. Rajoutez-le (18)

18. Var. IV *p* *poco. cresc.*



CHOPIN. *Sonate* n° 2 en si b mineur  
Mamoru YANAGAWA

(*Yanagawa joue intégralement la sonate. Lazare-Lévy l'écoute en silence, sans l'interrompre, puis l'applaudit une fois l'exécution terminée*)

Je n'ai entendu personne jouer cette *Sonate* aussi bien que vous, dans un passé récent. C'était si excellent que je n'ai rien à vous dire. Vous avez seulement chargé les dernières mesures de sentiments, et il faut y prendre garde. Je trouve préférable de les prendre *a tempo* (1)

1. *ff* CANTO

(*Yanagawa a souhaité jouer encore le Prélude et fugue en mi mineur du premier livre du Clavier bien tempéré. Quand il s'est perdu et arrêté, Lazare-Lévy s'est levé pour lui montrer le passage en le jouant au clavier*)



SCHUMANN. *Fantasiestücke* op. 12  
Yoshie NAITO

*Naito joue*

Respectez dès le début les indications de la partition. Jouez plus intimement, sans exagérer trop les nuances. Contentez-vous d'un léger *crescendo* (1)

*Lazare-Lévy joue*

Il faut faire très attention. *Des Abend* n'est pas écrit à 3/8 mais à 2/8. Tâchez de faire chanter la main droite à 2/8 (1)

*Naito joue*

(*Lazare-Lévy prend la main de Naito et l'arrête*) Pas trop fort. *Pianissimo*... (1)

*Lazare-Lévy joue*

Le plus calmement possible ; *pianissimo* (1)

Des Abend  
Sehr innig zu spielen

1.

The first system of the musical score for 'Des Abend' is shown. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The time signature is 2/8. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the left hand. A large slur covers the entire system, indicating a single breath or phrase.

*Naito joue*

*Lazare-Lévy joue*

Quand la main gauche porte des traits mélodiques, abstenez-vous d'utiliser la pédale. Faites très attention à l'emploi de la pédale dans le registre grave du piano (2)

2.

The second system of the musical score is shown. It consists of two staves: a bass clef staff for the left hand and a treble clef staff for the right hand. The time signature is 2/8. The key signature has three flats. The left hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the right hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the left hand. A large slur covers the entire system, indicating a single breath or phrase.

*Naito joue*

*Lazare-Lévy joue*

Il vaut mieux aller ici jusqu'à la double barre sans observer de *rallentando*, en gardant l'élan de ce qui précède (3)

3.

*Naito joue*

*Lazare-Lévy joue*

Le début plus vivant, sans pédale (4)

4. **Grillen**  
**Mit humoreske**

*Naito joue*

*Lazare-Lévy joue*

Pour tenir le *fa*, faites tomber l'auriculaire de haut – droit, tendu, debout. Dressez-le au maximum pour prendre le *la* bémol avec le pouce et le *do* avec l'index (5)

5. 6.

*Naito joue*

Très bien. Ne soulignez pas tant la modulation mineur / majeur (6)<sup>1871</sup>

*Naito joue*

Les deux mains doivent se fondre en une seule dans la partie d'accompagnement, pour ne pas gêner la déclamation de la mélodie (7)

*Lazare-Lévy joue*

Chantez le plus doucement possible, comme je vous l'ai montré (7)

*Naito joue*

<sup>1871</sup> [Littéralement : « A l'endroit où le mode mineur change en celui de majeur, faites pour que ce ne soit pas trop ostensible »]



..... Très bien.

7. **Etwas langsammer**

Musical score for exercise 7, 'Etwas langsammer'. The piece is in a minor key and features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a long slur, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

*Naito joue*

Ici, sans pédale. Enfoncez-la seulement lorsque le *ré* bémol apparaît (8)

Musical score for exercise 8. It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a long slur, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems.

Musical score for exercise 8, continuing from the previous system. It includes a *Peda* (pedal) marking, an asterisk (\*), and a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

*Naito joue*

Ne faites pas trop sentir la qualité de votre mécanisme. Jouer ce passage de façon expressive vaut bien mieux (9)

*Lazare-Lévy joue*

Musical score for exercise 9. It features piano (*pp*) and forte (*f*) dynamics. The right hand has a melodic line with a long slur, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems.

*Naito joue*

Mettez le pouce sur ce *la* bémol qui dure, parce qu'il faut le marquer le plus possible (10)

*Lazare-Lévy joue*

Naito joue  
Schnell, et staccato, sans aucune pédale (11)  
**Schnell**

Naito joue  
Lazare-Lévy joue  
Ici aussi, mieux vaut jouer sans pédale (12)

Naito joue  
Lazare-Lévy joue

Ne vous servez pas du pouce lorsqu'une nuance très douce, lorsqu'un *pianissimo* est requis comme c'est le cas ici. Le 2<sup>e</sup> et le 5<sup>e</sup> doigt permettent de mieux dégager l'harmonie (13)

Naito joue  
Lazare-Lévy joue

Groupez les doubles croches par quatre (14)  
Naito joue

Plus nettement. Il n'est pas utile de rechercher à ce point l'égalité, d'essayer de jouer les doubles croches avec autant de régularité. Distinguez-les en groupes, de la façon la plus nette possible (14)

14. **Tranmes Wirren**

*Naito joue*

*Lazare-Lévy joue*

Ce passage est très difficile. Ne passez pas la main gauche au-dessus de la main droite, mais arrangez-le : il vaut mieux prendre une sixte dans la main droite. Les manœuvres difficiles sont toujours inutiles (15)

15.

*Naito joue*

*Lazare-Lévy joue*

Ne perdez pas le *tempo*. Jouez simplement... Comme un rêve (16)

16.

*Naito joue*

Prenez les sixtes de la main droite avec 5<sup>e</sup> et le 2<sup>e</sup>, doigts tendus, sans utiliser le pouce, comme tout à l'heure (17)

17.

*Naito joue*

Soyez plus joyeux, pour *Ende vom Lied...*

Lazare-Lévy joue

Naito joue

Lazare-Lévy joue

Insistez sur les *sol*. Le *sfz* vous y invite. Tenez-les. Faites-les retentir nettement. Qu'ils soient tout à fait purs (18)

18. *ritard.*

*f sf sf ff*

Naito joue

Pas trop vite..... Cela va bien au-delà de la simple question du *mouvement*... (19)

Naito joue

Ressentez ce que vous jouez davantage. La tendresse n'est jamais absente de la musique de Schumann. Phrasez distinctement les croches par deux (19)

Lazare-Lévy joue

19.

*p f p f pp*

Naito joue

Lazare-Lévy joue

Ne pressez pas les croches. Soyez fidèle aux rythmes comme au *tempo* général (20)

20. *Tempo I.*

*f sf*

Naito joue

Lazare-Lévy joue

Ici le *ritardando* est impératif (21)

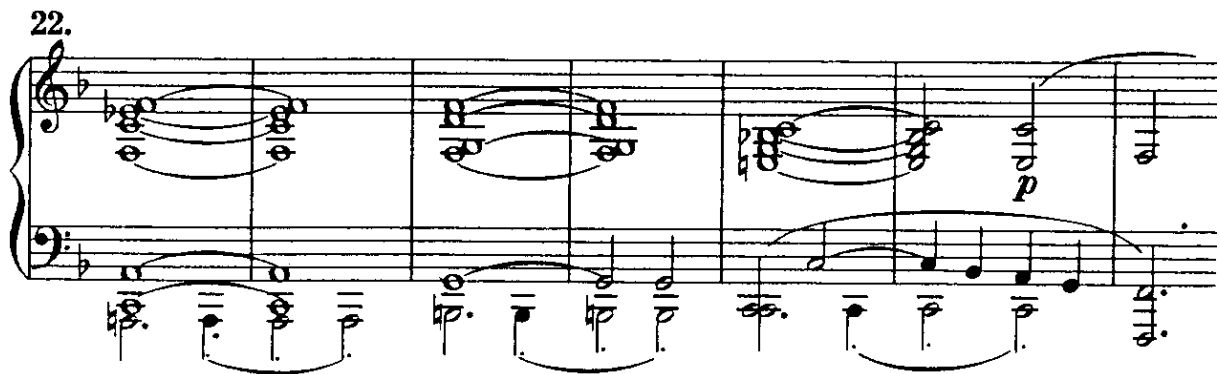
21.

*sf*

*Naito joue*

Soyez attentif au thème. Ce passage ne vous rappelle-t-il rien ? Ne jouez pas ici sans arrières-pensées (22)

22.



*Naito joue*

Puisque la mélodie du début est ici traitée en imitation, prenez le *do* de la main droite avec la main gauche (3<sup>e</sup> mesure), de façon à dégager la ligne de chant (23)

*Naito joue*

Quand vous voulez réaliser un joli *pianissimo*, tâchez de ne pas vous servir du pouce, plus lourd. Utilisez plutôt l'index, et jouez l'accord avec un mouvement décontracté de l'arrière vers l'avant, en tirant les notes vers vous, comme si vous vouliez essayer le clavier avec la main. Le toucher est plus doux. Enfoncez ici la pédale *un corda* (23)

23.



Souvenez-vous de ceci : les expressions exagérées, les mouvements inutiles du corps n'ont rien d'admirable, pendant l'exécution.



BACH. *Clavecin bien tempéré*, Prélude et fugue n° 3  
Junko HARADA

Harada joue

Lazare-Lévy joue

Jouez le *sol* dièse de la main droite avec le 2<sup>e</sup> doigt et non avec le pouce, pour plus de légèreté. Si votre main le permet, il vaut mieux utiliser le 2<sup>e</sup> doigt pour exécuter l'intervalle de septième.

Il est préférable de ne pas adopter ici un mouvement trop rapide (1)

Harada joue

Il existe de nombreuses éditions différentes du *Clavier bien tempéré*. L'édition Steingraber<sup>1872</sup> me paraît être la meilleure, en ce qu'elle est la plus fidèle au texte original.

Lazare-Lévy joue

Une mesure apocryphe a par exemple été rajoutée au *Prélude en do* majeur du premier tome, dans l'édition de Czerny.

Il ne faut pas jouer la mesure dont la basse est un *sol* (2)



<sup>1872</sup> *Le Clavier bien tempéré*, édition critique révisée, doigtée et commentée par Hans BISCHOFF, Leipzig, Editions Steingraber n° 1638 & 1639, 1883-1884.

BACH. *Suite française n° 5*  
Kazuko SEKIHARA

*Sekihara joue*

*Lazare-Lévy joue*

Accentuez davantage ce premier *la*, pour marquer le premier temps de la première mesure. Le *sol* n'est pas la note qui compte ici (1)

*Sekihara joue*

Pas comme cela. Portez bien l'accent sur le *la* (1)

*Lazare-Lévy joue*

Le 7<sup>e</sup> *Nocturne* de Fauré présente une figure similaire. Faites attention aux appuis de la première mesure

1. **Loure - Moderato**



MOZART. *Sonate en ré majeur K.576*  
Taiko UKON

*Ukon joue*

*Lazare-Lévy joue*

Vous ne risquez pas de créer de cacophonie en employant la pédale dans ce passage, mais celle-ci affaiblit notablement l'impression causée par la mélodie. Je pense qu'il vaut mieux s'en passer (1). Le début de l'*Appassionata* de Beethoven offre le même exemple.

Lazare-Lévy joue

Même observation ici. C'est plus efficace sans pédale. L'effet est meilleur

1. **Allegro**  
*f*

2. *tr.* *tr.*  
*mf*

Ukon joue

Lazare-Lévy joue

Il est difficile de jouer les 5 notes du *grupetto* de ce passage [*do ré do si do*]. Puisque le *tempo* est vif, vous pouvez attaquer le *tr.* chaque fois par la note supérieure [*ré ; fa*] pour faciliter l'exécution. Il était plus aisé d'exécuter le trait comme il est écrit à l'époque de Mozart : les touches du clavier étaient alors beaucoup plus légères (2)

Ukon joue

Il est difficile d'expliquer ce passage. Ne débitez pas les notes par groupes à la même vitesse. Ces doubles croches portent une intention musicale. Envisagez-les de la première à la dernière note, d'un seul trait, d'un même souffle.... Jouez sans pédale (3)

Lazare-Lévy joue

3. *cresc.*

Ukon joue

Chantez ce passage avec davantage d'expression... *Più espressivo*. Donnez plus de liberté au phrasé. Chopin n'est pas l'inventeur du *rubato* ! (4)

Lazare-Lévy joue

Ukon joue

Avec plus de souplesse et de liberté (4)



4. *Andante*

*Ukon joue*  
*Lazare-Lévy joue*  
 Jouez en pensant aux timbres de l'orchestre (5)

5.

*Ukon joue*  
*Lazare-Lévy joue*  
 Le doigté de ce passage n'est pas évident. Jouez le dernier ré de la main droite en glissant le pouce, à partir du do dièse (6)

6.

*Ukon joue*  
*Lazare-Lévy joue*  
 La mélodie apparaît à trois reprises, mais elle est chaque fois traitée de façon différente. Faites ressentir davantage les changements de l'harmonie (7)

7. (A) (B)

(C)

*Ukon joue*

Vos notes pointées ont l'air d'être endormies. Jouez-les avec plus de vivacité et de légèreté (8)

8. Allegretto

*p*

*Ukon joue*

Vous êtes trop jeune encore. Vous jouerez ce trait des deux mains passés vos 45 ans... (9)

*Lazare-Lévy joue*

Travaillez-le de cette façon..... Avec le doigté suivant : 5, 3, 2, 1, 5, 3, 2, 3, 5, 1, 2, 3... (9)  
Jouez sans pédale, courageusement... (9)

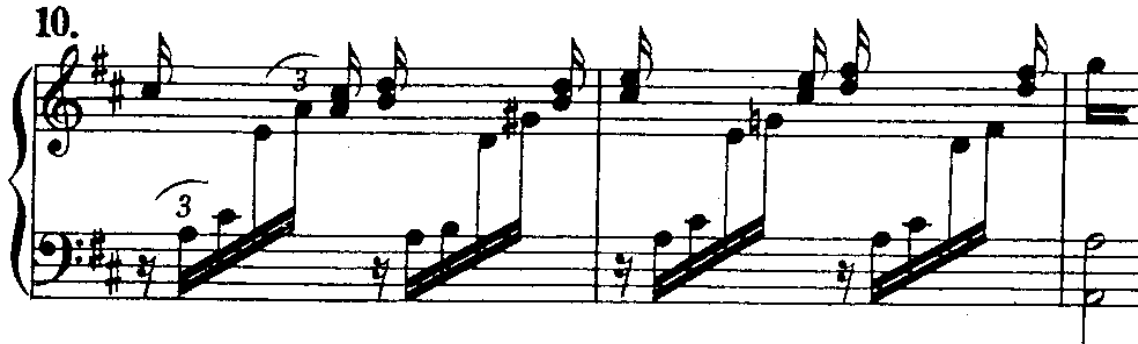
9.

*f*

Ukon joue  
Lazare-Lévy joue

Ne dissociiez pas les mains. Fondez-les, unifiez le jeu de manière à ce qu'on ne distingue plus l'une de l'autre dans l'exécution finale (10)

10.



En règle générale, prenez-garde à ne pas abuser de la pédale dans cette œuvre



SCHUMANN. *Fantaisie* op. 17  
Futaba INOUE

Inoue joue  
Lazare-Lévy joue

Prenez le premier *sol* (*sfz*) avec le pouce de la main droite, au fond du clavier (1)  
..... La *Fantaisie* est une œuvre pleine de passion.

1. *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*

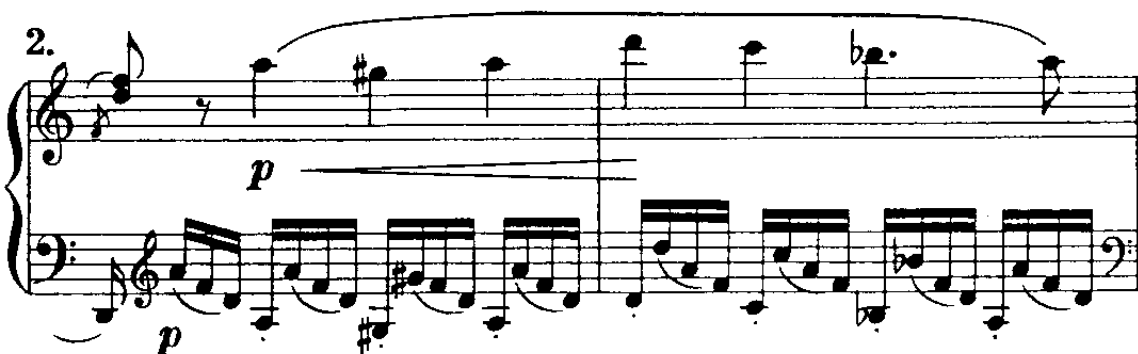


Inoue joue  
Lazare-Lévy joue

Pas trop calmement... Plus passionnément. Vous jouez trop sereinement (2)

Il faut attaquer totalement, *passionnément*, du début jusqu'ici (2)

2.



*Inoue joue*

Pas de *ritenuto*. Gardez le même tempo (3)

3.

pp

*Inoue joue*

Faites sonner ce *mi* bémol intérieur – et que les autres notes soient élégantes... La première partie de ce mouvement va jusqu'ici (4)

4. *rit.*

f

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Jouez toutes ces notes avec le pouce, à chaque main. Substituez le 5<sup>e</sup> au pouce sur le *ré* grave à la main gauche, qui prend ainsi le *do* dièse en maintenant la basse enfoncée (5)

*Inoue joue*

Renouvelez la pédale. Le *fa* dièse de la main gauche est joué par la main droite avec le *ré* [les doigts tendus, le pouce à l'intérieur de la main] (5)

*Lazare-Lévy joue*

5. **Im Tempo**

*Inoue joue*

Faites entendre plus clairement chacune des notes de la main droite. L'harmonie n'en sera que mieux soulignée (6)

6.

*Inoue joue*

Sans pédale... La main gauche *legato*. Accusez bien les contrastes dynamiques entre *p* et *f*. La pédale donne une impression de brouhaha (7)<sup>1873</sup>

*Lazare-Lévy joue*

7.

<sup>1873</sup> [Littéralement : « multiplie du bruit », dans le texte original]

*Inoue joue*

Pouce sur les deux touches noires, *la* bémol et *si* bémol, simultanément (8)

*Inoue joue*

Envisagez ce passage (A) comme le récit d'une légende, selon le mot de Schumann. Dites-le comme l'on dirait un vieux conte. Ne jouez pas trop *espressivo*...

Pour les octaves de la main droite (B), jouez le *mi* grave avec la main gauche, et la note supérieure avec le 3<sup>e</sup> doigt de la main droite, sans ôter les pouces du clavier. Le *legato* est ainsi assuré..... Vous pouvez utiliser la pédale (9)

*Lazare-Lévy joue*

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Allégez ici la main gauche (A), qu'elle ne soit pas trop lourde (10)

*Inoue joue*

Pas de pédale dans la partie chromatique (B). Faites sortir clairement le *do* final (10)

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Il vaut mieux jouer la mélodie de ce passage (C) sans pédale. Si vous avez une petite main vous pouvez utiliser la pédale uniquement pour prolonger les accords (10)

10.

(A)

*mf*

(B) *ritardando*

*ff* *p*

(C)

*Inoue joue*

Jouez le *sol* grave le plus doucement possible (11)

*Lazare-Lévy joue*

11.

*ritardando*

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Je fais cette remarque à tous mes élèves : cultivez l'art du *legato*. Travaillez de façon à pouvoir jouer *legato* au maximum sans le recours de la pédale.

(*Lazare-Lévy joue le début du Nocturne en do mineur de Chopin*)

Dans ce genre d'œuvre on ne peut faire autrement que de l'employer [à cause des écarts], mais tâchez de vous servir de la pédale le moins possible, dans cette pièce de Schumann...

*Inoue joue*

Chantez... Phrasez agréablement... Que l'accompagnement ne vienne pas gêner le déploiement de la mélodie (12)

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Pas trop vite... Ici la pédale n'est absolument pas nécessaire (13)

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

J'ai dit l'autre jour, pendant ma conférence, que j'apprenais souvent des élèves<sup>1874</sup>. Voici ce que j'ai appris ici d'un des miens, Pierre Maillard, qui est aujourd'hui un grand pianiste :

<sup>1874</sup> [La conférence du 23 octobre 1950]



On joue le *la* bémol de la main gauche avec la main droite, et inversement... Les octaves descendantes qui suivent sont difficiles à jouer. On peut employer le doigté suivant, compte-tenu de l'accentuation : pouces sur chaque note... Ne craignez pas les fausses notes... (14)

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Jouez le *sol* suivant – la petite note – avec la main gauche... Puisqu'il prépare l'harmonie suivante de *do* mineur, qui commence à partir de là, ne le jouez pas très fort. Le plus doucement possible (14)

*Inoue joue*

N'utilisez pas trop la pédale par la suite (14)

*Lazare-Lévy joue*

*Inoue joue*

Ne rendez pas ce passage avec passion, mais le plus calmement possible, contrairement à l'exposition du début (15)

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Ne jouez pas de haut, n'articulez pas la main gauche : l'accompagnement est trop sonore. Essayez de jouer au plus près des touches, sans lever les doigts (15)

15. (*a tempo*)

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Ne ralentissez pas intentionnellement dans le passage noté *adagio*. Restez dans le prolongement de ce qui précède, poursuivez le dessin mélodique, que Schumann écrit ensuite en valeurs deux fois plus longues – c'est-à-dire en noires. Le ralentissement se fait donc de lui-même par le seul choix de la notation. Vous ne tiendrez pas jusqu'au bout si vous ralentissez dès à présent

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

On peut considérer que « quelque chose » prend fin avant ces croches. Envisagez ce passage comme un entracte menant au prochain épisode. Donnez-lui moins d'importance, dans la structure générale (16 A)

*Inoue joue*

Calmement, le plus agréablement du monde (16)

16. (A)

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Les doubles croches sont plus brèves ; le plus doucement possible (17)

17.

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Arrangez cela en prenant l'octave du si bémol croche pointée à la main gauche. Poursuivez ainsi en octaves jusqu'au si bémol *sfz*, en confortant l'indication dynamique du texte (18)

18.

*Inoue joue*

Ne rejouez pas ce ré bémol de la main gauche. Il est lié à une blanche pointée (19)

19.

*Inoue joue*  
*Lazare-Lévy joue*

La nuance n'est pas uniforme. Ne vous contentez pas de jouer seulement *forte* partout (20)  
Cette remarque vaut de manière générale, au piano. Dans l'orchestre, la question ne se pose pas en ces termes. Même pendant un *f*, on distingue encore le timbre de la flûte de celui des violons, par exemple.

Au piano, vous ne disposez pas des ressources de plusieurs timbres : vous devez varier les intensités, sans quoi on ne distingue plus l'agencement des différentes sections



*Inoue joue*  
*Lazare-Lévy joue*

Prenez la note du milieu avec le 2<sup>e</sup> doigt et non avec le pouce, sinon celui-ci bouge sans arrêt, latéralement – ce qui n'a rien de commode. Avec l'index, vos déplacements seront plus effectifs, dans la vitesse. La main est mieux placée. Servez-vous des bras (21)



*Inoue joue*  
C'est trop fort. *Pianissimo...* (22)  
*Lazare-Lévy joue*

Jouez les quatre premières mesures plus simplement, comme une introduction. Le morceau ne commence véritablement qu'au moment où la mélodie fait son apparition. Faites donc sonner l'harmonie de manière agréable, pour l'oreille (22)

*Inoue joue*

Plus sereinement, le *pp*... (22)

**22. Lento**

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Ce rythme n'est pas celui d'une valse... Prenez-y garde (23)

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Gieseking prenait ces quintes graves d'une façon particulière. Vous pouvez, comme lui, jouer la seconde quinte *do-sol* avec la main droite, puis reprendre le *do* de l'arpège avec la main gauche. Votre contrôle de la sonorité s'en trouve accru. Il est ainsi plus facile de respecter la nuance : *pp* suivi du *decrescendo* (A). Il est toujours plus efficace de faire usage de ses bras plutôt que de ses doigts pour obtenir un jeu *pp* (23)

**23. Etwas-bewegter**

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Ce passage sonne beaucoup mieux si vous omettez les tierces dans les accords de trois notes, à la main gauche. Jouez seulement les quintes *do-sol*, le *mi* se fait de toute façon entendre (24)

24.

*Inoue joue*

Jouez ce passage le plus *legato* possible (A). Ne quittez pas le clavier, restez au fond, ne soulevez pas les doigts des touches, sans quoi les triples croches seraient trop dures... (25)

*Lazare-Lévy joue*

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Si bémol et non *la*, dernier accord de la main droite (B), comme au début du morceau (25)

25. (A) (B)



BEETHOVEN. *Sonate* op. 81a  
Toyoaki MATSUURA

*Matsuura joue*

La durée des silences est insuffisante (1)

1.

A musical score for a piano exercise. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats. The music features a series of chords and melodic lines with slurs. Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo).

*Matsuura joue*

Les rondes qui sont notées ici font naturellement ralentir l'ensemble. N'exagérez tout de même pas trop la décélération en réduisant le *tempo* (2)

A musical score for a piano exercise, labeled '2.'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats. The music features a series of chords and melodic lines with slurs. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

*Matsuura joue*

[se tournant vers l'assistance] Puisque ce Monsieur a rendu ce passage de façon magnifique, je me permets d'insister auprès de vous tous. Je tiendrai d'autant à ce que vous le jouiez chacun sans pédale. Ne craignez pas d'être « un peu sec ». Ce sont des reproches que les critiques formulent souvent, mais ce n'est pas un problème, ne jouez pas en tenant compte de ce qu'ils écrivent. Jouez cela à la manière d'un orchestre (3)

A musical score for a piano exercise, labeled '3.'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats. The music features complex chordal textures and melodic lines with slurs. The texture is dense and orchestral.

*Matsuura joue*

*Lazare-Lévy joue*

Pour les tierces de la main gauche, employez le doigté suivant : 5-1, 4-2, avec le poignet souple, pour ne pas perturber ou déformer la ligne de la main droite. La gauche doit être discrète (4)

A musical score for a piano exercise, labeled '4.'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats. The music features complex chordal textures and melodic lines with slurs. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present. Fingerings are indicated below the bass staff: 1/5, 2/4, 2/4.

Matsuura joue

Idéalement, ce passage devrait être joué par deux personnes. C'est plus difficile seul (5)  
(Lazare-Lévy joue avec M<sup>me</sup> Yasukawa)

Matsuura joue

Lazare-Lévy joue

Les notes de la main gauche doivent être phrasées par deux. Sans pédale (5)

Matsuura joue

C'est très bien, mais rappelez-vous que cette sonate s'intitule « Les Adieux »<sup>1875</sup> ...  
Pas trop gai, donc... Vous jouerez « Le Retour » de la sorte, mais ce passage exige davantage d'expression. A moins que vous ne soyez très heureux de vous séparer ! (rires) (5)

5.

sempre dimin

Detailed description: This is a musical score for exercise 5, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The piece begins with a treble clef staff containing a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The instruction 'sempre dimin' is written above the treble staff. The score ends with a final chord in the treble staff.

Matsuura joue

Cette sonate est écrite à la manière d'un poème symphonique. On l'appelle « Les Adieux », en français, mais ce n'est pas le titre que Beethoven lui a donné lui-même en allemand : *Das Lebewohl*. Le terme « Allegro » était davantage employé en tant qu'adjectif à l'époque de Mozart ou de Haydn. Dans cette sonate de Beethoven, il est employé en tant que nom

Lazare-Lévy joue

Quoiqu'il en soit, « Allegro » ne veut pas dire ici « avec allégresse ou allégrement ». Ce n'est pas une indication de caractère : il se rapporte au mouvement, au *tempo*

Matsuura joue

Ne jouez pas très rapidement...

Lazare-Lévy joue

Avec une profonde tristesse... Respectez le phrasé indiqué

Matsuura joue

Faites mieux sentir le chromatisme descendant de la basse (6)

6.

pp una corda

dim.

Detailed description: This is a musical score for exercise 6, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The piece begins with a treble clef staff containing a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The instruction 'pp una corda' is written below the bass staff. The score ends with a final chord in the treble staff. There are markings '8' and '3' above the treble staff in the final measure, and 'dim.' below the treble staff.

<sup>1875</sup> [Littéralement : « La séparation », dans le texte original]

Matsuura joue

Pour le dernier accord du 1<sup>er</sup> mouvement, un *forte* suffit. Le *fortissimo* est exagéré. Ne soyez pas si brillant... Pas trop fort...

Matsuura joue

Le ré en petite note sur le premier temps (7)

7.

Matsuura joue

Lazare-Lévy joue

Pensez en termes d'orchestre. Comme un orchestre... Orchestral, pas trop de pédale.... (8)

Matsuura joue

N'oubliez pas les *sfz*, mais ces premières notes doivent être plus expressives. Ce passage fait songer au moment de « l'expression de la tristesse », dans *Tristan et Isolde*.

Matsuura joue

Ne pressez pas le mouvement des triples croches. Ne modifiez pas le *tempo*. Jouez en pensant aux 16 violons de l'orchestre (8)

Lazare-Lévy joue

8.

Ne vous pressez pas. Ne serrez pas les triples croches... Faites espérer le retour du mode majeur (9)

9.

Matsuura joue

Lazare-Lévy joue

Jouez les tierces de la main gauche comme si vous agitez un mouchoir, pour citer le mot de Hans von Bülow (10)



*Matsuura joue*  
Ne ralentissez pas... (10)

Musical score for exercise 10. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The treble clef part features a complex, rapid sixteenth-note pattern in the right hand, starting with a forte (*ff*) dynamic and gradually decaying (*dim.*) towards the end of the exercise. The bass clef part provides a steady accompaniment with quarter notes and rests, ending with a piano (*p*) dynamic. The exercise is numbered 10.

*Matsuura joue*  
*Lazare-Lévy joue*  
Détaillez clairement la mélodie aux deux mains (11)

Musical score for exercise 11. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The treble clef part has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef part has a more rhythmic accompaniment. The exercise is numbered 11.

*Matsuura joue*  
Dans ce passage également, les lignes mélodiques doivent se distinguer nettement. Il vous faut parvenir à davantage de précision, comme dans l'accompagnement... C'est très bien (12)

Musical score for exercise 12. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The treble clef part features a melodic line with eighth notes and rests, while the bass clef part has a rhythmic accompaniment. The exercise is numbered 12 and includes a piano (*p*) dynamic marking.

*Matsuura joue*  
*Lazare-Lévy joue*

Jouez comme si vous improvisiez tout du long (13). Clarifiez l'écriture, pour l'auditeur. Respectez les demi-soupirs de la main droite, l'alternance des mouvements (13)

Musical score for exercise 13. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and rests, while the bass clef part has a rhythmic accompaniment. The exercise is numbered 13 and includes a piano (*p*) dynamic marking.

*Matsuura joue*

Il est préférable d'exécuter l'accompagnement de la main droite avec 2-pouce, et non pouce-2... Bien sûr, que ce doigté est faisable ! (*rires*)... Servez-vous des bras (14)

14.



*Matsuura joue*

Il est difficile de vous dire comment jouer ce passage de la plus belle façon (15)

15. **Poco andante**



*Lazare-Lévy joue*

Oubliez un peu l'instrument. Concentrez l'expression, intériorisez davantage (15)

*Matsuura joue*

Exprimez avec tendresse la joie des retrouvailles

*Lazare-Lévy joue*

Manifestez la nostalgie davantage...

*Matsuura joue*

Ne soyez pas léger. C'est une œuvre que l'on est incapable de jouer jeune, qui demande une certaine maturité... ce qui ne signifie pas pour autant que les pianistes plus âgés arrivent tous automatiquement à bien la jouer



CHOPIN. *Ballade* n° 4 op. 52  
Toyoaki MATSUURA

*Matsuura joue*

Eprouvez davantage de sympathie pour ce début, lorsque vous le jouez (1)

*Lazare-Lévy joue*

1.

Matsuura joue

Lazare-Lévy joue

Comme une barcarolle. Plus de liberté dans le phrasé (2)

2. a Tempo

Matsuura joue

Lazare-Lévy joue

Réservez le grandiose, le brillant au *finale*. Dans ce passage il faut encore garder son calme et la maîtrise de son jeu (3)

3.

Matsuura joue

Lazare-Lévy joue

Le contenu musical est extrêmement riche. On ne peut pas faire sentir cette profusion en jouant ces mesures très rapidement. Jouez plus tranquillement, plus lentement... Il ne s'agit pas d'un *Allegro* (4)

Matsuura joue

C'est très difficile (4)

4.

*Matsuura joue*

Prenez le ré de la main droite avec le pouce, et le do dièse suivant à la main gauche, dans un accord de sixte (5)

5. **Smorz.**

*Matsuura joue*

Jouez le moins rapidement possible. Soyez contemplatif  
 Vous êtes tous très jeunes, on ne peut rien contre cela, mais je vous avertis : vous avez tendance à jouer trop vite et cela gâche tout. Je vous donne mon impression. Cela m'arrive aussi...



BRAHMS. *Variations sur un thème de Haendel* op. 24  
 Kazuko ISHIHAMA

*Ishihama joue*

Personne ne saurait vous dire à quel *tempo* il convient absolument de jouer ce thème, mais soyez plus joyeux (1)

1. **Aria**

*Ishihama joue*

La 2<sup>e</sup> variation est écrite à quatre voix. Il vous faut la jouer – et la travailler – *legatissimo*.

**Var. II**

2.

*p animato*

*Ishihama joue*

Dans sa 5<sup>e</sup> variation, Brahms n'indique aucun changement de *tempo* par rapport à la précédente, écrite en octaves. Poursuivez donc sur votre lancée (3)

**Var. V**

3.

*p sostenuto*

*Ishihama joue*

La pédale est forcément nécessaire pour l'ensemble de la 6<sup>e</sup> variation (4)

**Var. VI**

4.

*p sempre misterioso*

*Ishihama joue*

*Lazare-Lévy joue*

Lorsque l'on joue les octaves avec force, de cette façon, on peut utiliser deux doigts sur une touche, simultanément. Restez *legato*. Les octaves qui se suivent (double croches-noires), jouez-les d'un seul coup, enchaînez-les... (5)

### Var. IX

*poco sostenuto*  
3. *f* *f legato* 3 *p* *f* *f*

Ishihama joue

Lazare-Lévy joue

La 12<sup>e</sup> variation se joue *pp* d'un bout à l'autre (6)

### Var. XII

6. *Listesso tempo*  
*soave*  
*pp*

Ishihama joue

Lazare-Lévy joue

Pour les sixtes de la 13<sup>e</sup> variation, gardez toujours le pouce sur la note la plus grave. Changez convenablement les doigtés de la note supérieure : alternez 4, 3, 5... Sinon vous manquez d'assise et de poids. *Largamente ma non più* (7)

### Var. XIII

7. *Largamente, ma non più*  
*f* *espress.* 3 3

Ishihama joue

Dans la 15<sup>e</sup> variation, facilitez l'exécution des groupes de sixtes à la main droite en prenant l'une des notes inférieures avec la main gauche, qui joue ainsi les *ré* en octaves (8)

8. **Var. XV**

Lazare-Lévy joue

Ishihama joue

La 20<sup>e</sup> variation exige davantage de *rubato*. Vous pouvez la jouer plus librement (9)

9. **Var. XX**  
Andante

Lazare-Lévy joue

Ishihama joue

Lazare-Lévy joue

Gardez le *tempo* dans la 22<sup>e</sup> variation. Soyez plus léger...

Ishihama joue

Lazare-Lévy joue

Les variations 23 et 24 doivent être rigoureusement jouées à la même vitesse. Si vous adoptez dès le début un *tempo* trop rapide, vous ne pourrez le maintenir sur la distance. Réduisez donc votre mouvement d'emblée (10)

10. **Var. XXIII**  
Vivace

*Ishihama joue*

*Lazare-Lévy joue*

Lorsque vous jouez les sixtes de la fugue, poussez sur la note la plus basse. Arrangez-vous pour les notes supérieures... (11)

Musical score for exercise 11, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. The piece starts with a forte (f) dynamic. The first measure of the top staff has a slur over two chords with fingering 4-5 and 1-1. The second measure has a slur over two chords with fingering 5-4 and 1-1. The third measure has a long slur over a complex chordal texture. The bottom staff features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and slurs.

*Ishihama joue*

*Lazare-Lévy joue*

Respirez avant l'exposition du motif thématique... Même type de doigté que tout à l'heure (12)

Musical score for exercise 12, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. The piece starts with a forte (f) dynamic. The first measure of the top staff has a slur over two chords with fingering 4-5 and 1-1. The second measure has a slur over two chords with fingering 5-4 and 1-1. The third and fourth measures have slurs over complex chordal textures. The bottom staff features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and slurs.



# 1953

9 octobre. Tokyo, salle Yamaha

CHOPIN. *Scherzo* n° 3 op. 39

LISZT. *Tarentelle*

DEBUSSY. *Estampes*

SCARLATTI. *Sonates* en la, ré majeur, do majeur

BEETHOVEN. *Sonate* op. 110

Kyoko AKI

Sachiko URYU

Nana DATE

Tokuko KITAGO

Atsuko YANAGIHARA

12 octobre. Tokyo, salle Yamaha

SCHUBERT. *Impromptu* op. 142 n° 3

CHOPIN. *Scherzo* n° 3 op. 39

DEBUSSY. *Pour le piano*

FRANCK. *Variations symphoniques*

Taeko ITO

Motoko TAKEUCHI

Sumiko KONO

Futaba INOUE

19 octobre. Osaka, Asahi Kaikan

BEETHOVEN. *Variations Eroïca* op. 35

LISZT. *Sonate* en si mineur

BEETHOVEN. *Sonate* op. 109

SAINT-SAËNS. *Etude en forme de valse*

BEETHOVEN. *Sonate* op. 57

MENDELSSOHN. *Variations sérieuses* op. 54

CHOPIN. *Ballade* n° 3 op. 47

Yoshiko KOYANAGI

Atsuko YANAGIHARA

Utako KITANO

Fusako YOSHIOKA

Keiko TSUCHIKI (TOKI ?)

Mariko MATSUHIRA

Reiko HONNO (MOTOKO ?)

15 décembre. Tokyo, salle Yamaha

CHOPIN. *Polonaise* n° 6 op. 53

SCHUMANN. *Carnaval* op. 9

CHOPIN. *Scherzo* n° 2 op. 31

CHOPIN. *Fantaisie* op. 49

LISZT. *Etude* d'après Paganini n° 6

Yoshinari IWAMOTO

Kyoko MURAKAMI

Toru KOREYASU

Mizue KATO

Kitako IKENOUCI

CHOPIN. *Scherzo n° 3 op. 39.*  
Kyoko AKI

Aki joue

L'indication *risoluto* voulue par Chopin n'apparaît qu'à la troisième ligne du *Scherzo*, mais pas avant. Tenez-en compte. La tonalité de *do dièse mineur* ne s'affirme d'ailleurs qu'à partir de ces trois premières lignes (1). Adoptez le *tempo* définitif à l'entrée des octaves qui suivent, à la main gauche. Elles doivent être régulières et sonner clairement

Lazare-Lévy joue

1)

*f risoluto*

Aki joue

*Meno mosso* ne veut pas dire *lento*. Ne prenez pas les croches qui suivent plus rapidement que les blanches pointées. Conservez le même *tempo* (2)

Lazare-Lévy joue

2)

*Meno mosso*  
*mf sostenuto* *f*

Aki joue

N'écourtez pas les mesures, ni les soupirs. Les derniers accords doivent résonner pendant la durée indiquée. Prenez une petite respiration avant le *Più lento* en mineur (3)

3)

*pp* *sotto voce* *Più lento*

C'était très bien.



LISZT. *Tarentelle*  
Sachiko URYU

*Uryu joue*

Ne ralentissez pas avant d'introduire ce passage... Comme il s'agit d'une chanson napolitaine, jouez-le avec plus de sentiment, plus d'expression (*cantando*) et davantage d'allégresse. Pas d'accent sur le premier *si* bémol (1)

*Lazare-Lévy joue*

1) **Canzona napolitana**

*cantando*




Lorsque le rythme doit être bien marqué comme ici, un jeu très *legato* n'est pas nécessaire. Servez-vous de la pédale. Phraser bien les notes deux à deux, en soulignant la valeur des notes (main droite) (1)

*Uryu joue*

Prenez garde à l'indépendance des mains. La droite ne doit pas être influencée par la gauche, sous peine de déformer ses valeurs rythmiques, bien différenciées. Attention au triolet de croches, qui n'a ni la valeur d'une croche, ni celle de deux doubles. Plus de souplesse dans le jeu (2)

2)

*dolcissimo* *rall.* *rall.*



*Uryu joue*

Phraser les notes par trois. Ne jouez pas le tout mécaniquement, d'un bloc. N'oubliez pas l'accentuation (3)

*Cadenza ad lib.*

3)

*pp leggierissimo*      *etc.*

*Uryu joue*

Les doubles croches isolées de la main gauche ne sont pas si longues, par rapport aux triples qui les suivent. Ecourtez-les (4)

4)

*Uryu joue*

Pour les tierces de la main gauche je vous recommande le doigté de Liszt : 4-2, 4-2 (5)

5)

★  
★ ★

DEBUSSY. *Estampes*  
Nana DATE

**I- Pagodes**

*Date joue*

Le début est un peu trop fort (1)

Lazare-Lévy joue

1) **Modérément animé**  
*m.g.*

*pp* *m.d.*

Date joue

Prenez garde à l'indépendance des mains. Les croches régulières de la main gauche ne doivent pas être perturbées par les figures de la droite. Les mélodies doivent se superposer et se déployer sans s'entraver (2)

2)

*pp*

Date joue

La ligne de la main droite doit sortir plus clairement. Ne soyez pas trop doux (3)

Lazare-Lévy joue

3) **Sans lenteur**

*pp*

Date joue

Veillez à l'exactitude rythmique de la main droite (4)

4) *dans une sonorité plus claire*

*Date joue*

Faites résonner le *ré* grave avec davantage d'autorité. Aucune importance si le mouvement général s'en trouve légèrement ralenti. Il vaut d'ailleurs mieux prendre avec la main droite l'octave de *fa* dièse double croche liée : vous aurez plus de facilité à affirmer la basse à la main gauche, avec le pouce (5)

5)

*Date joue*

Marquez bien le tiret porté sur la première note des trilles (6)

6)

## II- La Soirée dans Grenade

*Date joue*

Cette œuvre est assez difficile. Il faut la jouer du début à la fin dans un rythme de habanera. Quoiqu'il arrive, celui-ci doit être immuable – extrêmement marqué, et reposant à la fois. On peut le faire varier légèrement, en jouant « presque » ou bien quatre doubles croches, ou bien un triolet de croches sur le premier temps (ou sa figure inverse). Quand on observe strictement le *tempo*, le *rubato* ainsi obtenu est parfait.

Renouvelez la pédale pour faire valoir le soupir de la main gauche. Prenez garde de ne pas inclure le *ré* dans la résonance. Enfoncez la pédale après le *do* dièse double croche (1)

1) Musical score for exercise 1). The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand plays a melody of eighth notes, with a dynamic marking of *ppp*. The left hand plays a bass line with a mix of eighth and quarter notes. A dashed line above the first two measures indicates an octave shift. Pedal markings are shown below the bass line: a fermata-like symbol, a star, and another fermata-like symbol.

*Date joue*

On ne doit jamais presser ces doubles croches. L'erreur est fréquente. *Tempo giusto* (2)

2) Musical score for exercise 2). The piece is in G major and 3/4 time. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic marking of *pp*. The left hand plays a bass line with a mix of eighth and quarter notes. The tempo is marked *Tempo giusto*. Pedal markings are shown below the bass line.

*Date joue*

5-2 à la main droite, les doigts tendus, sur l'intervalle de quarte. Le rythme sera mieux affirmé si vous prenez les *mi* doubles croches en octaves avec la main gauche, et non séparément à chaque main. Vous respectez aussi plus facilement la liaison par deux. Les majeurs solides sur les *la* [puis 3-pouce à la main droite dans la 2<sup>e</sup> mesure] vous donnent l'assise et le rebond nécessaires pour arpéger les accords, dans le respect des indications dynamiques voulues par Debussy (3)

3) *Très rythmé*  
*mf en augmentant beaucoup*

This musical exercise is written for piano in G major (one sharp). It consists of two measures. The first measure contains a treble clef staff with a quarter note G5 (finger 5), a quarter note A5 (finger 3), and a quarter note B5 (finger 2), followed by a quarter rest. The bass clef staff has a quarter note G3 (finger 3), a quarter note A3 (finger 3), and a quarter note B3 (finger 3), followed by a quarter rest. The second measure contains a treble clef staff with a quarter note G5 (finger 3), a quarter note A5 (finger 1), and a quarter note B5 (finger 2), followed by a quarter rest. The bass clef staff has a quarter note G3 (finger 3), a quarter note A3 (finger 3), and a quarter note B3 (finger 3), followed by a quarter rest. The dynamic marking *mf* is placed above the first measure, and the instruction *en augmentant beaucoup* is written below the first measure.

*Date joue*

Attention aux harmonies de la main droite. Faites davantage ressortir les tierces des voix intermédiaires (4)

4)

This musical exercise is written for piano in G major. It consists of two measures. The first measure contains a treble clef staff with a half note chord G5-A5-B5 (fingerings 2-3-2) and a half note chord G5-A5-B5 (fingerings 2-3-2). The bass clef staff has a half note chord G3-A3-B3 (fingerings 3-3-3) and a half note chord G3-A3-B3 (fingerings 3-3-3). The second measure contains a treble clef staff with a half note chord G5-A5-B5 (fingerings 2-3-2) and a half note chord G5-A5-B5 (fingerings 2-3-2). The bass clef staff has a half note chord G3-A3-B3 (fingerings 3-3-3) and a half note chord G3-A3-B3 (fingerings 3-3-3). The dynamic marking *mf* is placed above the first measure. Fingerings (4) are indicated in the bass clef staff.

*Date joue*

Main droite : ce doigté est plus commode pour les triolets (5)

5)

This musical exercise is written for piano in G major. It consists of two measures. The first measure contains a treble clef staff with a triplet of quarter notes G5 (finger 2), A5 (finger 1), and B5 (finger 1), followed by a quarter note G5 (finger 2). The bass clef staff has a quarter note G3 (finger 3), a quarter note A3 (finger 3), and a quarter note B3 (finger 3), followed by a quarter note G3 (finger 3). The second measure contains a treble clef staff with a triplet of quarter notes G5 (finger 2), A5 (finger 1), and B5 (finger 1), followed by a quarter note G5 (finger 2). The bass clef staff has a quarter note G3 (finger 3), a quarter note A3 (finger 3), and a quarter note B3 (finger 3), followed by a quarter note G3 (finger 3). The dynamic marking *p* is placed above the first measure, and *più p* is placed above the second measure.

*Date joue*

Si possible, jouez ce passage beaucoup plus calmement. Jouez-le *pp*, comme un nocturne... puisqu'il s'agit d'un nocturne.... (6)



6) *Tempo I (avec plus d'abandon)*

*Date joue*  
Ne ralentissez pas à cet endroit (7)

7)

*Date joue*  
Rentrez calmement dans la mélodie, mais ne ralentissez pas.... Il ne faut pas perturber le rythme de la main droite (8)

*Lazare-Lévy joue*

8)

*Date joue*  
Soyez exact, rythmiquement  
*Lazare-Lévy joue*

9) **Léger et lointain**  
*(la ♩ = ♩ de la mesure précédente)*

*Date joue*

Soyez plus précis dans l'exécution des notes..... Différenciez bien les doubles croches des triolets (9)

*Date joue*

N'oubliez pas d'observer le point d'orgue (10)

10)

*Date joue*

Dans ce passage aussi, différenciez bien le triolet des autres groupes de doubles croches (11)

*Lazare-Lévy joue*

**Léger et lointain**  
 11) *(la ♩ = ♩ de la mesure précédente)*

*Date joue*

Veillez au plus strict maintien du *tempo*, en dépit des accords arpégés. Ce n'est pas évident, mais il faut maintenir l'intégrité des rythmes et assurer le suivi ininterrompu de la ligne mélodique malgré l'alternance et le chevauchement des mains (12)

### Mouv<sup>t</sup> du début

12)

The musical score for exercise 12 is written for piano. It features a treble clef (m.d.) and a bass clef (m.g.). The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has arpeggiated chords. The piece is marked 'pp' and includes a triplet in the right hand.

### Date joue

Jouez le dernier triolet clairement, sans presser. Différenciez-le bien des doubles croches qui le précèdent (13)

13)

The musical score for exercise 13 is written for piano. It features a treble clef (m.d.) and a bass clef (m.g.). The right hand has a melodic line with a triplet, and the left hand has a bass line. The piece is marked 'pp'.

S'agissant de la musique « contemporaine », la marge de manœuvre n'existe pas. Il faut s'en tenir parfaitement à ce qui est écrit. Ravel disait toujours qu'il voulait que son œuvre soit jouée, et non *interprétée*. Bien sûr, cela ne signifie pas qu'il faille se priver des ressources de l'imagination. On peut juger bon de jouer *La Soirée dans Grenade* en se représentant la ville et son atmosphère. Toutefois, l'imagination ne doit jamais outrepasser l'intention de l'auteur. Pour résumer, je dirai que cette pièce est un nocturne dont le rythme est celui de la habanera

### III- Jardins sous la pluie

#### Date joue

Je pense que cette œuvre est extrêmement difficile. Il me paraît bon que vous la considériez d'abord sous son aspect technique, il me paraît bon de la travailler d'abord comme une étude de Czerny. Debussy a inscrit « Net et vif » sur la partition. Mettez cela en valeur. Ce qui compte ici, c'est le doigté que vous devez employer. Je pense qu'il est plus facile de jouer cette touche noire à la main droite – le *fa* dièse du 3<sup>e</sup> temps de la première mesure – avec le 2<sup>e</sup> doigt et non avec le pouce. N'utilisez la pédale que sur le premier temps de la première mesure. Ailleurs, il faut s'en passer (1)

Lazare-Lévy joue

1) Net et Vif

Date joue

Soyez plus précis, contrôlez davantage le mouvement des doigts<sup>1876</sup>

Date joue

Faites davantage ressortir les basses à la main gauche (2)

Lazare-Lévy joue

Date joue

Il faut uniformiser les grappes de notes de la main gauche. Rendez vos triolets plus homogènes, sans non plus faire entendre distinctement chacune des notes qui les composent. Jouez la mélodie de la main droite avec le 4<sup>e</sup> doigt, en attaquant les touches le plus près du bord dans un mouvement d'arrière vers l'avant, *legato*, en respectant le phrasé et les respirations. Ramenez-les vers vous en glissant, comme si vous vouliez essayer le clavier... (3)

Date joue

Renouvelez bien la pédale au moment de la césure *f*. Effacer l'harmonie précédente (4)

<sup>1876</sup> [Littéralement : « Bougez chaque doigt un peu plus précisément », dans le texte original]

4)

Date joue

Marquez la première note de chacun des trilles. Restez modéré, concernant les accents... (5)

5) *Retenu.*

Date joue

Lazare-Lévy joue

Vous avez raison d'accentuer le *sol* dièse, mais il ne faut l'accentuer qu'à la condition de montrer que ce *sol* est un sommet, l'aboutissement de la tension causée par le *cresc.* précédent. Ne l'appuyez donc pas exagérément (6)

6) **Tempo - en animant jusqu'à la fin**

Date joue

Lazare-Lévy joue

Faites ressortir plus clairement les octaves à la main gauche (7)

7)



SCARLATTI. *Sonates*  
Tokuko KITAGO

**I La majeur**

*Kitago joue*

Je n'ai pas grand-chose à vous dire, dans cette œuvre. S'agissant de la technique, je vous conseillerai de jouer les octaves en arrondissant si possible les trois doigts qui sont inutiles. Il vaudrait mieux plier ces doigts du milieu, afin qu'ils ne gênent ni le pouce ni le 5<sup>e</sup>. Emil von Sauer recommandait de recourber les doigts de manière à obtenir quelque chose de plat, comme si les premières phalanges faisaient partie intégrante de la paume de vos mains. Cette figure est peut-être difficile à réaliser pour les femmes, dont les mains sont généralement plus petites, mais les hommes doivent parfaitement pouvoir la mettre en pratique. C'est une façon de travailler que je ne trouve pas mauvaise.

Pour les octaves *staccato*, servez-vous uniquement du 5<sup>e</sup>, même sur les touches noires (1)

1) **Allegrissimo**

**II Ré majeur**

*Kitago joue*

Il n'y a rien à dire... C'est très bien. Dans quelques années, les étrangers viendront au Japon pour apprendre à jouer du piano (*Applaudissements du public*)

**III Do majeur**

*Kitago joue*

Soyez plus précis. Marquez mieux la première note des trilles (2)

2) **Allegro molto**

*Kitago joue*

*Lazare-Lévy joue*

Pour exécuter les tierces *staccato*, mieux vaut prendre le *fa* dièse avec l'index et non avec le pouce, en passant justement le pouce à l'intérieur de la main (3)



BEETHOVEN. *Sonate* op. 110  
Atsuko YANAGIHARA

*Yanagihara joue*

Comme dans le cas de la plupart des compositions pour piano de Beethoven, qui ne sont pas écrites de façon pianistique, il vaut mieux oublier l'instrument et concevoir l'exécution d'un point de vue orchestral (1)

*Lazare-Lévy joue*

1) Moderato cantabile, molto espressivo.



*Yanagihara joue*

Le thème doit être plus doux. Terminer le trille exactement comme vous le terminerez plus tard dans la mesure en *mi* majeur. Casella le recommande et je l'approuve (2)

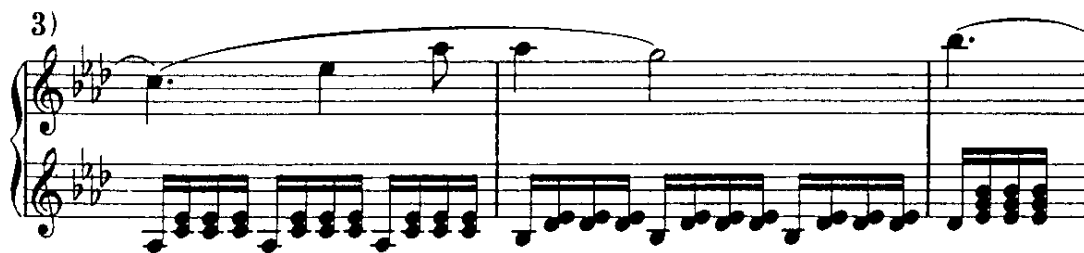
*Lazare-Lévy joue*

*Yanagihara joue*

L'accompagnement est un peu trop fort

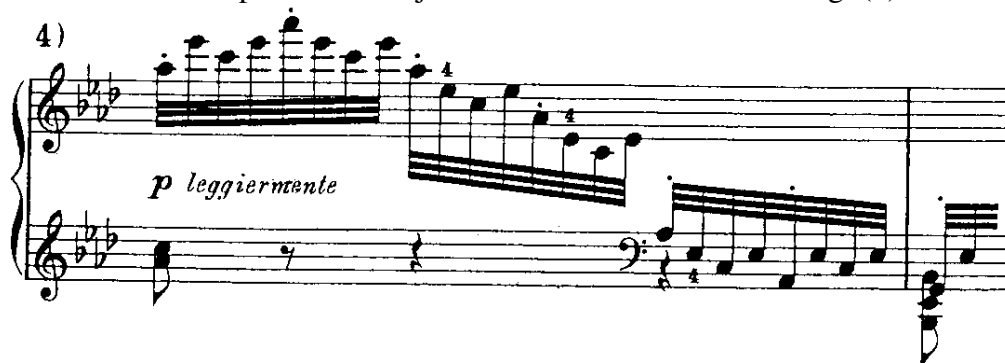
*Lazare-Lévy joue*

Mieux vaut jouer sans faire quitter les doigts des touches. Lorsque celles-ci se relèvent, prenez garde à ce que ceux-là ne s'en décollent pas et perdent ainsi le contact avec le clavier (3)



Yanagihara joue

Il est sans doute plus facile de jouer ce *mi* bémol avec le 4<sup>e</sup> doigt (4)



Yanagihara joue

Lazare-Lévy joue

Une respiration, juste avant les doubles croches (5)



Yanagihara joue

J'aimerais que le commencement des trilles soit mieux souligné, mais que l'ensemble ne reste pas trop fort (6)



Faites ressortir la ligne mélodique chromatique descendante, main gauche, *fa mi ré do si la...* (7)

Yanagihara joue

Faites attention à ne pas trop utiliser la pédale. On doit distinguer les deux mains, qui doivent rester indépendantes. Phraser correctement la droite : attention aux liaisons (7)

Lazare-Lévy joue

Yanagihara joue



Lazare-Lévy joue

Dans les accords de la main gauche, la mélodie du dessous doit rester prononcée : *mi mi, ré ré, do do, si si, la, sol sol ...* (7)



Yanagihara joue

Lazare-Lévy joue

La main droite pas trop vite, et sans pédale (8)



L'accord de *mi* bémol réintroduit le thème, qui module immédiatement en *fa* mineur à la mesure suivante avec l'apparition du *ré* bémol. Il n'y a pas ici de demi-cadence avec réexposition, comme habituellement dans la forme sonate. Casella observe également ce phénomène... Par conséquent, je pense qu'il vaut mieux jouer la mesure qui contient ce *ré* bémol comme « indépendamment » de la précédente : marquez cette singularité (9)



Yanagihara joue

Lazare-Lévy joue

On a dans ce passage une mélodie conçue pour la main droite, et une ligne mélodique solide dévolue à la main gauche. Il faut probablement être un peu plus âgé que vous ne l'êtes pour mieux exécuter ce passage, mais vous devez vous exercer à faire sonner votre main gauche comme un violoncelle *solo* (10)

Yanagihara joue

Puisque la première double croche de chaque mesure est séparée graphiquement des autres, séparez-la donc des autres... Vous pouvez même exagérer légèrement (10)

Lazare-Lévy joue

Respirez, chantez... que l'harmonie s'épanouisse au cœur de chaque mesure (10)

Yanagihara joue

Ce passage ne requiert que des pédales brèves : seulement lorsque vous jouez les accords de la main droite (10)

10)

A musical score for exercise 10. The right hand (treble clef) plays a melody with a piano (*p*) dynamic. The left hand (bass clef) plays a complex accompaniment with many sixteenth notes. A large slur covers the right hand, and a smaller slur covers the left hand. Pedal marks are present under the right-hand chords.

Yanagihara joue

Ne jouez pas trop fort la main droite. Imaginez que les notes sont toutes liées (11)

11)

A musical score for exercise 11. The right hand (treble clef) plays a melody with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The left hand (bass clef) plays a simple accompaniment. A large slur covers the right hand, and a smaller slur covers the left hand. Pedal marks are present under the right-hand notes.

Yanagihara joue

Lazare-Lévy joue

Réalisez le *legato* entièrement des doigts, sans utiliser la pédale (12)

12)

A musical score for exercise 12. The right hand (treble clef) plays a melody with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The left hand (bass clef) plays a simple accompaniment. A large slur covers the right hand, and a smaller slur covers the left hand. Pedal marks are present under the right-hand notes.

Yanagihara joue

Lazare-Lévy joue

Prenez une petite respiration juste avant les intervalles (13)

Yanagihara joue

Respectez les valeurs rythmiques (13)

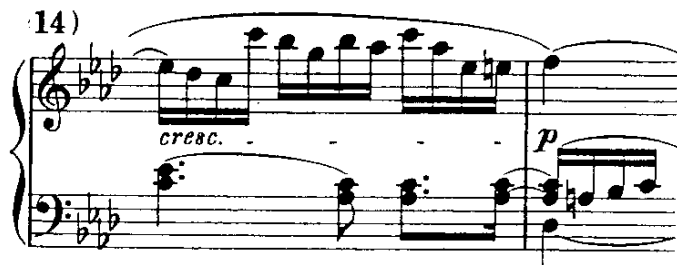
13)

A musical score for exercise 13. The right hand (treble clef) plays a melody with a piano (*p*) dynamic and a decrescendo (*dim.*). The left hand (bass clef) plays a simple accompaniment. A large slur covers the right hand, and a smaller slur covers the left hand. Pedal marks are present under the right-hand notes.

Yanagihara joue

Il faut prêter plus d'attention au thème énoncé à la main gauche. Soulignez-le davantage (14)

14)



Yanagihara joue

Répétez cela... Attention à la liaison de la main droite, qui mène du *do* au *sol* et s'arrête avant le *fa* (15)... Il s'agit plus loin d'une chanson populaire allemande<sup>1877</sup>

15) Molto Allegro.



Yanagihara joue

Faites plus attention au phrasé... Séparez ces deux *do*. Le *ré* et le *sol* sont liés. Le *fa* et le *mi* sont portés : *non legato* mais pas *staccato* (16)

Yanagihara joue

Lazare-Lévy joue

16)



Yanagihara joue

Lazare-Lévy joue

Ne relâchez pas la pédale d'un coup : mieux vaut la relâcher graduellement, au moyen de demi-pédales (17)

<sup>1877</sup> [Ms. 17, en tierces : *Ich bin liederlich*]

17)

*p poco ritard.*

\*

*Yanagihara joue*

Faites attention à ce que l'accompagnement ne soit pas irrégulier... Si la mélodie avait été jouée par un hautbois ou une clarinette, accompagnés au piano ou à l'orchestre, elle aurait été dite avec plus de conscience... (18)

*Lazare-Lévy joue*

Mieux vaut appliquer le *tempo* de l'*Arioso* à partir de la mesure à 12 / 16 (18)

*Yanagihara joue*

*Lazare-Lévy joue*

18) Klagender Gesang.  
*Arioso dolente.*

*p*

\*

*Yanagihara joue*

*Lazare-Lévy joue*

Je pense qu'il vaut mieux pratiquer ici une équivalence métrique entre la double croche de l'*Adagio* et la croche de la fugue, pour que l'ensemble soit organiquement cohérent. Bien sûr, cette équivalence ne peut pas être prise au pied de la lettre, mais je pense qu'il n'est pas mauvais de songer aux doubles croches de l'accompagnement de l'*Adagio* lorsque vous attaquez la fugue. Il faut avoir leur débit présent à l'esprit (19)

19)

Fuga.  
Allegro, ma non troppo.

*dim.* *pp* *p*

\*

*Yanagihara joue*

*Lazare-Lévy joue*

Dans son édition, Bülow présente bien ce trille, mais pour le jouer parfaitement et plus clairement, je pense qu'il vous faudrait jouer plus lentement ce qui le précède (20)

20)

The score for exercise 20 is in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of two staves. The right hand starts with a series of eighth notes, followed by a trill on the G4 note. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*.

Yanagihara joue

Jouer cette fugue sans pédale requiert du courage, mais il le faut. Il faut arriver à la jouer sans aucune aide de la pédale. Vous pourrez utiliser la pédale une fois seulement que vous serez parvenu à maîtriser toute la fugue sans son recours. Il ne faut pas mettre la pédale pour escamoter les détails. C'est difficile, bien entendu, mais il faut essayer

Yanagihara joue

Attention aux silences : soulevez votre main gauche (21)

21)

The score for exercise 21 is in G minor and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics range from *f* to *p*.

Yanagihara joue

Ici, pour le coup, veillez bien aux *tempi* respectifs des croches et des doubles croches. Il vaut mieux jouer le dernier arpège en croche plus calmement, presque à la même vitesse que celui qui suit, en doubles croches (22)

22)

The score for exercise 22 is in G minor and 3/4 time. It begins with a trill on the G4 note. The right hand has a melodic line with a trill, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *sf*, *dimin.*, and *p*. Below the first system, the text "L'istesso tempo di Arioso." is written. The second system includes *cresc.* and *dim.* markings.

Yanagihara joue

Lazare-Lévy joue

Comme Vincent d'Indy l'a écrit dans son cours sur les méthodes de composition, un contraste existe ici entre l'espoir et la déception : tandis que la fugue exprime l'espoir, l'*Arioso* exprime la déception. Le désespoir doit s'accuser encore davantage, lorsque l'*Arioso* apparaît pour la deuxième fois... *Perdendo le forze...* (23)

23) Ermattet klagend.  
*Perdendo le forze, dolente.*

*p dolente*

Yanagihara joue

Votre jeu est trop scolaire dans l'ensemble, s'agissant de l'*Arioso*

Lazare-Lévy joue

Yanagihara joue

Lazare-Lévy joue

Respectez la valeur des accords. Jouez avec légèreté, mais sans ralentir... (24)

24)

*cresc.*

Yanagihara joue

Ici le thème de la fugue est renversé. Notez le mouvement rétrograde (25)

### 25) L'istesso tempo della Fuga.

*Poi a poi di nuovo vivente.  
sempre una corda  
L'inversione della Fuga.*

Yanagihara joue

Lazare-Lévy joue

Vous pouvez tout à fait jouer ce passage en vous servant des deux mains (26)

26)



Utilisez la main gauche pour jouer le *mi* bémol de la main droite, sur la 3<sup>e</sup> note du thème (27)

27)



*Yanagihara joue*  
*Lazare-Lévy joue*

Le thème de la fugue entre ensuite à la main droite, paré d'un autre rythme. Soulignez-le bien, rendez cela audible (28)

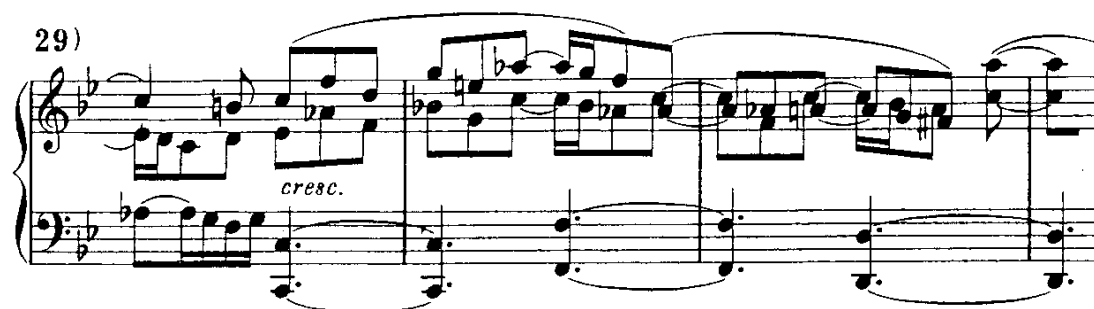
28)



*Yanagihara joue*

Veillez à l'exposition du thème à la main gauche. Énoncez-le distinctement...  
Sans gaité ; plus sereinement (29)

29)



*Yanagihara joue*

Il est écrit « *Plus lentement* », et non pas « *Lentement* » (30)

Lazare-Lévy joue  
Yanagihara joue

Ce mouvement est déjà inférieur à celui de la fugue. Il ne doit pas être réduit davantage (30)

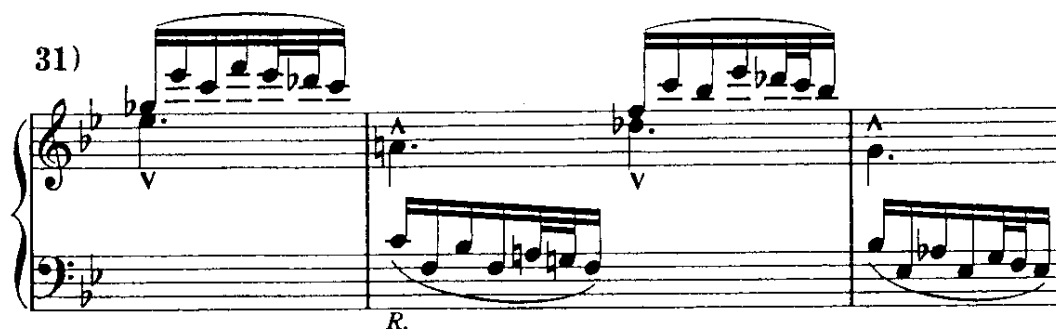
30) **Meno Allegro.**



Yanagihara joue  
Lazare-Lévy joue

La noire pointée ne doit pas être trop courte : jouez-la plus calmement, et de façon plus mélodieuse... Ce passage est très difficile. Ce que j'ai dit au sujet de la musique « contemporaine » sur le respect strict de la partition ne s'applique pas ici. Dans cette page, cela ne s'applique pas : il faut même interpréter ce qui n'est pas écrit, aller au-delà de l'écriture (31)

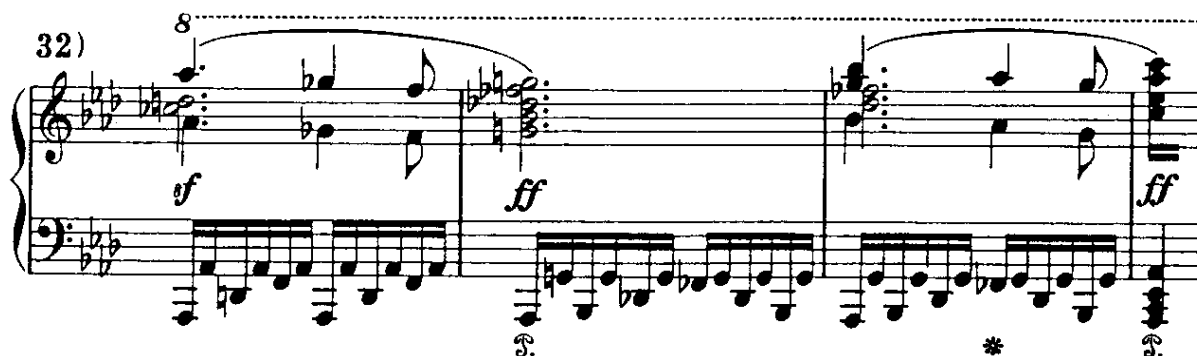
31)



Yanagihara joue  
Lazare-Lévy joue

Beethoven était sourd au moment de la composition de cette œuvre. Il a certes écrit les accords de cette façon, à la main droite, mais transposez le tout à l'octave supérieure... (bien sûr avec les accords)... Le résultat sonore est meilleur dans ce registre (32)

32)





Globalement, maîtriser cette pièce est affaire de maturité plutôt que de technique. Et ce point est le plus important en fin de compte (*Applaudissements*)... J'applaudis de tout cœur le pianiste d'aujourd'hui, ainsi que ses professeurs.



SCHUBERT. *Impromptu* op. 142 n° 3  
Taeko ITO

*Ito joue*

Ne jouez pas le thème de façon pathétique, pas lourdement non plus, mais avec sympathie (1)

*Lazare-Lévy joue*

**Thema**  
1) **Andante** (♩ = 96) 2)

*Ito joue*

La petite note tombe sur le temps de la main gauche (2)

*Ito joue*

*Lazare-Lévy joue*

Sans pédale. Jouez *legato*, seulement des doigts (3)

3)

4) 5)

*Ito joue*

*Lazare-Lévy joue*

Les doigts doivent jouer le rôle de la pédale. Je suppose que vous avez étudié l'harmonie, mais on ne peut utiliser la pédale comme vous le faites en présence de ce genre de chromatisme. Les notes de la main droite ne forment pas un accord consonnant. Par ailleurs votre façon de mettre la pédale ne convient pas : le geste est un peu trop rapide. Enfoncez le pied *immédiatement après* avoir joué la note que vous voulez tenir et non pas simultanément (4)

*Ito joue*

Faites encore attention à votre emploi de la pédale... Il faut décaler le geste du pied par rapport à la note que l'on frappe (5)

*Ito joue*

*Lazare-Lévy joue*

N'utilisez pas la pédale ici, à cause des notes brisées de la main gauche. Vous pourrez l'utiliser juste après dans les aigus. Evitez-la le plus possible dans le registre grave (6)

*Lazare-Lévy joue*

Comme vous l'entendez, la pédale dans les aigus ne produit pas d'effet désagréable (7)... alors que transposer le même passage dans le bas médium avec la pédale est catastrophique

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'Var. 2. 6)' and begins with a forte (f) dynamic. It features a complex texture with chromatic movement in both hands. The second system includes a section marked '7) s' and concludes with a decrescendo (decresc.) and piano (p) dynamic. The notation includes various articulations and phrasing marks.

*Ito joue*

L'écriture de ces accords, à la main gauche, est un peu touffue. Prenez garde à ne pas la rendre lourde. Les trois notes qui les composent n'ont pas la même valeur : ne les jouez pas toutes avec la même intensité sonore. Les notes de dessous doivent être prises *pianissimo*, de façon à faire entendre davantage la note supérieure, jouée par le pouce.

Vous voyez ici que ce genre de choses peut être prétexte à l'étude, pour qui emploie de bonnes méthodes de travail. Vous pouvez, en l'occurrence, travailler l'indépendance du pouce. Le timbre du piano étant uniforme, il faut varier son jeu en intensifiant ou en diminuant le son, sous peine de le rendre inintéressant (8)

8) Var. 3.

Musical score for exercise 8, Variation 3. The piece is in a minor key (three flats). The left hand starts with a piano (*p*) dynamic, playing a series of chords and eighth notes. The right hand begins with a triplet of eighth notes, followed by a *fp* (forte-piano) dynamic marking. The score includes various articulations like accents and slurs.

*Ito joue*

Il vous faut à tout prix adopter un doigté différent pour pouvoir jouer ces octaves *legato*, à la main droite. Jouez le *do* aigu avec le 5<sup>e</sup> doigt, puis substituez-lui le 2<sup>e</sup> pour pouvoir lier le *do* au *fa*. Ce doigté a également ceci d'avantageux, sur le plan musical, qu'il oblige à ne pas se précipiter... (9)

Musical score for exercise 9. The left hand begins with a *pp* (pianissimo) dynamic, playing chords. The right hand has fingerings indicated as 5-2, 5, 4, 5. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the right hand. The score includes slurs and accents.

*Ito joue*

Vous avez raison de mettre la pédale dans ce passage, mais relevez-la bien au milieu des groupes de croches de la main gauche. Si vous la conservez au-delà, c'est une cacophonie (10)

Musical score for exercise 10. The left hand starts with a *f* (forte) dynamic, playing chords. The right hand has slurs and accents. Asterisks (\*) are placed under the first and third chords of the left hand, indicating where the pedal should be lifted. The score includes slurs and accents.

*Ito joue*

*Lazare-Lévy joue*

Il est plus facile de jouer cet accord de la main gauche en mettant le 2<sup>e</sup> doigt (et non le pouce) sur le *ré* bémol. Vous pouvez ainsi prendre le *fa* de l'accord suivant avec le pouce (11)

11)

*Ito joue*

*Lazare-Lévy joue*

L'écriture de ce passage présente des accords similaires : vous pouvez donc utiliser la pédale, mais faites en sorte de ne jamais masquer ou brouiller la ligne mélodique

Que la pédale ne nuise pas, à un moment donné, ne signifie pas que l'on puisse ou que l'on doive l'employer. Tenez, par exemple... (*Lazare-Lévy joue le début de la Sonate « Appassionata » et une partie de la symphonie « Heroïque » de Beethoven*)... Le résultat n'a rien de cacophonique, la pédale ne brouille pas les harmonies, ne dérange pas l'oreille, mais la musique n'en a tout simplement pas besoin. Imaginez ces morceaux joués par l'orchestre : vous entendez clairement et précisément chaque note. Vous distinguez chaque timbre individuellement (12)

12)  
Var. 4.

*Ito joue*

Voici un bon exemple : lorsque la main gauche se charge de l'harmonie, vous pouvez utiliser la pédale. Lorsque le sous-bassement harmonique est dévolu à la main gauche, et que la mélodie est présentée par la droite dans le registre aigu, la pédale est absolument nécessaire (13)

13)

*Ito joue*

*Lazare-Lévy joue*

Faites sentir davantage les modulations de ce passage, notamment celle de *si* bémol majeur. Notez bien le *mi* double bémol, juste avant. De nouveau, prenez garde à la pédale lorsque vous jouez dans le registre grave (14)

14)

*Ito joue*

*Lazare-Lévy joue*

Vous pouvez utiliser la pédale dans le cas de la gamme descendante, mais pas dans celui de la gamme ascendante. Dans tous les cas, vos oreilles doivent être votre guide le plus fiable (15)

15)  
Var. 5.



CHOPIN. *Scherzo n° 3 op. 39*  
Motoko TAKEUCHI

*Takeuchi joue*

Il est plus aisé d'expliquer ce début au piano qu'à l'oral. Jouez cette phrase d'un seul et même élan, jusqu'au bout, d'un trait – cela vaut mieux. Observez la liaison. Imaginez un chef d'orchestre qui n'utiliserait que d'un seul geste de sa baguette. Le rythme est ternaire, mais ces notes sont chaque fois groupées par quatre (1)

1) **Presto con fuoco**

*Lazare-Lévy joue*

*Takeuchi joue*

Ne pensez pas que Chopin soit un fantaisiste. N'oubliez pas que sa musique est aussi rigoureuse que celle de Beethoven. Dans le cas de ces noires et de ces blanches pointées successives, vous devez rigoureusement respecter la longueur des notes, cela ne doit pas être irrégulier sur le plan rythmique. L'indication *risoluto* indique la manière dont il convient de jouer le début de ce scherzo. Ce n'est pas un hasard si le mot n'est inscrit qu'à cet endroit précis. Vous pouvez donc donner un autre caractère à ce qui précède... La première phrase de ce morceau est atonale.

*Lazare-Lévy joue*

La tonalité du scherzo, do dièse mineur, apparaît ici pour la première fois (2)

2)

*Takeuchi joue*

*Lazare-Lévy joue*

Sans pédale du tout, à cet endroit (3)

3)

Utilisez la pédale brièvement dans chaque mesure, juste pour donner du relief aux accords de tête. Liez la partie supérieure. Détachez les notes marquées *staccato*... Veillez aux accents (4)

4)

Takeuchi joue  
Lazare-Lévy joue

Tout le monde joue toujours ce passage trop lentement. Ici *Meno mosso* veut dire « moins vite », en quelque sorte, « un peu lentement », mais pas : « lentement » (5)

5)

**Meno mosso**

Takeuchi joue  
Lazare-Lévy joue

N'enchaînez pas tous ces accords. Le premier est l'aboutissement des accords brisés, notés en croches. Pour celui-ci, comme pour ses homologues, jouez la note la plus basse avec l'index, et non avec le pouce. Respirez ensuite, en faisant valoir le demi-soupir du 2<sup>e</sup> temps à sa juste valeur.

Les trois accords suivants sont liés les uns aux autres..... Respectez les rapports de valeur entre noires et croches (6)

6)

Lazare-Lévy joue

Conservez bien chaque fois l’empreinte de la main dans ce passage<sup>1878</sup>. Votre exécution en sera facilitée, et vous obtiendrez plus de douceur (7)

7)

8 5 4 5 4 5 4 5 4

2 1 2 1 2 1 2 1

1 3 2 5 1 4 2 5 1 3 2 5

etc.

*Takeuchi joue*

Ne pressez pas les blanches pointées. Les notes durent plus longtemps, ce n’est pas la peine de se hâter...

[Avant la clé de *sol*] Dans certaines éditions, ces trois dernières octaves sont écrites pour la main gauche. Dans d’autres, l’octave de *mi* bémol est présentée à la main droite. Je pense que cette version est la meilleure. Dans ce cas, tâchez de lier les notes au maximum (8)

*Takeuchi joue*

*Lazare-Lévy joue*

Il ne faut pas se raidir, lorsque l’on veut jouer doucement ou *pianissimo*. Jouez comme si vous vouliez essayer les touches en gardant les bras souples. Si vous jouez le plus près possible au bord des touches, dans un mouvement lent d’arrière en avant, vous émettez un son *pianissimo* (8)

8)

*pp*

Il faut rendre ce passage comme s’il s’agissait d’une improvisation. Jouez l’arpège du début à la fin, d’un seul élan (9)

*Takeuchi joue*

*Lazare-Lévy joue*

Faites sonner la basse, main gauche, sans étirer le *tempo* (9)

<sup>1878</sup> [Littéralement : « Travaillez comme si vous teniez bien un moule dans la main », dans le texte original]



9)

Takeuchi joue

Lazare-Lévy joue

Ni *staccato* ni *ritardando* : tout droit, d'un coup... (10)

Takeuchi joue

Vous pouvez utiliser le 5<sup>e</sup> doigt sur le *fa*... Allez-y... Avec le 5<sup>e</sup>, l'équilibre de la main est mieux assuré. Vous concentrez toute sa force. Mieux vaut utiliser ici le 5<sup>e</sup> plutôt que le 4<sup>e</sup> (10)

Takeuchi joue

Lazare-Lévy joue

Vous pouvez prendre le *la* bémol blanche pointée avec la main gauche, dans la foulée de la gamme. Le début du thème ressortira plus clairement (10)

10)

Takeuchi joue

Chopin a écrit l'harmonie de ce passage différemment, par rapport au début. Faites-le sentir plus nettement (11)

Takeuchi joue

Lazare-Lévy joue

Dans ce passage aussi, les doigts ne doivent pas quitter les touches, gardez le contact avec elles (11)

11)

Takeuchi joue

Lazare-Lévy joue

N'alanguissez pas le *tempo*. Ne vous précipitez pas non plus. Il faut jouer ce passage rigoureusement tel qu'il est écrit (12)

Takeuchi joue

N'escamotez pas le 3<sup>e</sup> temps de chaque mesure (12)

12) **Sostenuto**

Takeuchi joue

Lazare-Lévy joue

*Sotto voce*... Ce trait est plus doux... Moins fort (13)

13)

Takeuchi joue

Lazare-Lévy joue

Liez les accords avec la pédale. Ils ne doivent pas être entrecoupés de silences (14)

Takeuchi joue

Lazare-Lévy joue

Reprenez le *tempo* initial à partir de l'indication *tempo primo* (14)

14) *più accelerando* Tempo I.

*cresc.* *ff*

*Takeuchi joue*

*Lazare-Lévy joue*

Attentions aux tierces tenues à la main droite : ne les écoutez pas, si vous le pouvez (15)

15)

*f* *legato*

*Takeuchi joue*

Utilisez le 2<sup>e</sup> doigt pour jouer le dernier *sol* dièse de la main droite... Avec le pouce, vous cassez le *legato* (16)

16)

*f* *legato*

*Takeuchi joue*

*Lazare-Lévy joue*

N'oubliez pas les soupirs avant le *Più lento*... Jouez la suite sans pédale, et affirmez davantage le *do* bécarré et le *si* de la main gauche (17)

17) Più lento

*pp* *sotto voce*

*Takeuchi joue*

Chopin a écrit ce passage avec beaucoup de délicatesse. Ces deux accords ne doivent pas être joués à l'identique : le second, 2<sup>e</sup> mesure, doit pour ainsi dire découler du premier. Jouez-le ainsi (18)

18)

*Takeuchi joue*

*Lazare-Lévy joue*

Jouez ce début de manière à ce que le son semble lointain. Le thème du choral réapparaît ici, mais complètement modifié. Commencez *pianissimo*, que le *sol* dièse grave sonne pleinement, dès la 2<sup>e</sup> mesure... Les octaves de la main gauche sont *legato* : servez-vous du 5<sup>e</sup> et du 4<sup>e</sup> pour la liaison (19)

*Takeuchi joue*

La pédale est ici nécessaire. Elle ne se renouvelle pas à chaque mesure, puisque la mélodie se base sur la main gauche qui ne varie pas pendant un long moment. Même si les accords de la main droite introduisent des notes étrangères, l'ensemble n'est pas dissonant pour autant. Ce n'est donc pas comme lorsque l'on pédale à vélo... (*rires*) (19)

*Lazare-Lévy joue (19)*

19)

*pp poco a poco cresc. e più agitato*

Takeuchi joue

Lazare-Lévy joue

Puisque l'on retourne au *tempo primo* en gardant le *sol* dièse grave de l'octave, accentuez-le davantage, avec le pouce. Donnez plus d'ampleur à votre jeu (20)

20)

Tempo I.  
*con fuoco*

Takeuchi joue

Lazare-Lévy joue

Il faut souligner les basses... Renouvelez la pédale à chaque mesure (21)

21)

Takeuchi joue

Lazare-Lévy joue

Vous jouez ce *la* trop tôt. Mieux vaut prendre une respiration juste avant l'accord (22)

22)



Takeuchi joue

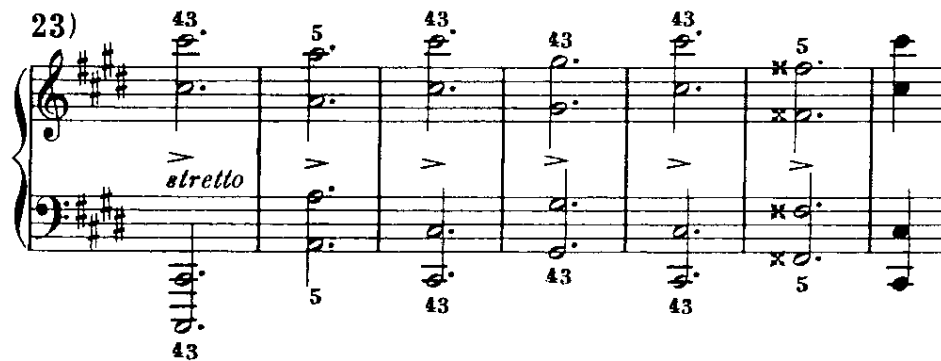
Lazare-Lévy joue

Prenez les octaves simultanément avec les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> doigts tendus, sans casser le poignet, la main orientée davantage vers le bas, dans le prolongement du bras

Takeuchi joue

3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> en même temps *uniquement* sur les touches noires... Même chose à gauche (23)

23)



Takeuchi joue

Puisque ce scherzo est dans l'ensemble sombre et dramatique, ne terminez pas gaiement...<sup>1879</sup>



DEBUSSY. *Pour le piano*  
Sumiko KONO

## I-Prélude

Konô joue

Lorsque vous êtes en présence d'un dessin de ce type, à la main droite, il vaut mieux utiliser le doigté suivant : 2, 4, 1 – plutôt que 2, 4, 2 constamment, qui est moins précis. Les notes sonnent plus distinctement. Vous n'êtes peut-être pas en mesure de l'employer tout de suite, mais... (1)

<sup>1879</sup> [Littéralement : « jouez de manière à ne pas achever en *happy end* », dans le texte original]

1) Assez animé et très rythmé

Konô joue

La pédale ne doit pas perturber l'harmonie, qu'on doit toujours pouvoir distinguer clairement (2)

Konô joue

Lazare-Lévy joue

On peut arranger ce passage pour en faciliter l'exécution, d'autant que les mains se touchent. Distribuez donc les notes autrement, plutôt que de jouer des quintes à la main gauche. Sur le premier temps, par exemple, prenez le *do* de la main gauche avec la droite, et le *la* de la main droite avec la gauche. Pour le doigté : 4-2 à la main gauche, et pouce-2 à la main droite

N'oubliez surtout pas d'employer l'index sur le premier temps, à la main gauche... sinon vous serez coincé (3)

Konô joue

Vos accords doivent sonner plus pleinement. Soyez plus précis également. Il est sans doute plus facile, à la main gauche, de jouer les premiers accords de trois notes en utilisant le 2<sup>e</sup> doigt, et non le 5<sup>e</sup> constamment [soit 3-2-1 au lieu de 5-3-1].

Ensuite, vous pouvez simplifier encore le passage en répartissant autrement les notes aux deux mains, dans le dernier accord de chaque mesure. Prenez ainsi le *sol* de l'accord de la main droite, 1<sup>re</sup> mesure, avec le pouce de la main gauche – même chose pour le *fa* de la 2<sup>e</sup> mesure, et pour le *mi* de la

3° – en usant chaque fois de l’index pour l’intervalle de sixte ou de quinte intermédiaire. En allégeant ces accords à la main droite, les derniers de chaque mesure, vous facilitez aussi le saut vers le suivant. Vous gagnez en précision, et la mélodie en recueille le fruit, dans le respect du phrasé, très clairement indiqué par Debussy (4)

*Konô joue*

*Lazare-Lévy joue*

Groupez les notes par deux, à la main gauche... (5)

*Konô joue*

*Lazare-Lévy joue*

Parfaitement *legato*, à la main gauche. N’usez pas de la pédale pour réaliser le phrasé de la main droite. Vous lierez mieux les notes avec les doigts seuls (5)

*Konô joue*

Il vaut mieux jouer le *la* bémol blanche pointée avec la main droite, en effet, mais utilisez le 2° doigt (6)

*Konô joue*

Ici, au retour du thème initial, veillez à faire sonner pleinement le *la* (voyez le trait qu’il porte), qui est la note principale de l’harmonie... (7)



7) *un peu retardé*

This musical score for exercise 7 consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final note. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo instruction 'un peu retardé' is written above the first measure.

*Konô joue*

*Lazare-Lévy joue*

Les basses, main gauche, induisent les changements d'harmonie. Faites-les donc ressortir davantage

(8)

8)

This musical score for exercise 8 consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final note. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic markings 'p' and 'più p' are written above the first and third measures respectively.

*Konô joue*

*Lazare-Lévy joue*

Soyez plus sonore. Vous pouvez conserver la pédale une mesure entière, à chaque fois (9)

9)

This musical score for exercise 9 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final note. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking 'f' is written above the first measure. Asterisks are placed below the first, third, and fifth measures of the lower staff to indicate pedal points.

*Konô joue*

La pédale n'est pas nécessaire, pour exécuter ce *retenu* (10)

10)

This musical score for exercise 10 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final note. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking 'f' is written above the first measure. The instruction 'retenu' is written above the final note of the lower staff. Asterisks are placed below the first and third measures of the lower staff to indicate pedal points.

*Konô joue*

Conservez le *tempo* jusqu'à la fin. Vous ne devez pas ralentir pour achever le morceau (11)

*Konô joue*

Il s'agit du thème. Ne ralentissez donc pas. *Tempo primo* (11)

**11) Tempo I.**



Musical score for exercise 11, showing three measures of piano accompaniment in G major, marked *ff*. The score is written for piano with treble and bass clefs. The first measure has a treble clef and a bass clef. The second measure has a treble clef and a bass clef. The third measure has a treble clef and a bass clef.

**II-Sarabande**

*Konô joue*

Attention aux valeurs rythmiques et aux rapports qu'elles entretiennent entre elles. Dans cette mesure, les noires se divisent en deux ou en trois suivant les temps. Il en résulte une sorte d'indétermination, qui ne peut s'obtenir que par la rigueur et l'exactitude. C'est exactement la même chose que pour « deux fois trois font six » et « trois fois deux font six ». L'auditeur ne voit pas que le pianiste compte, mais il sent l'incertitude provenant de sa manière de diviser SIX par deux ou par trois. On constate cela également (*Lazare-Lévy joue la habanera de Carmen*) dans le rythme de la habanera. Le chef d'orchestre Inghelbrecht en parlait, au sujet d'une soliste qui chantait toujours mal ce passage... Divisez précisément les temps par deux ou par trois (12)

**12) Avec une élégance grave et lente**



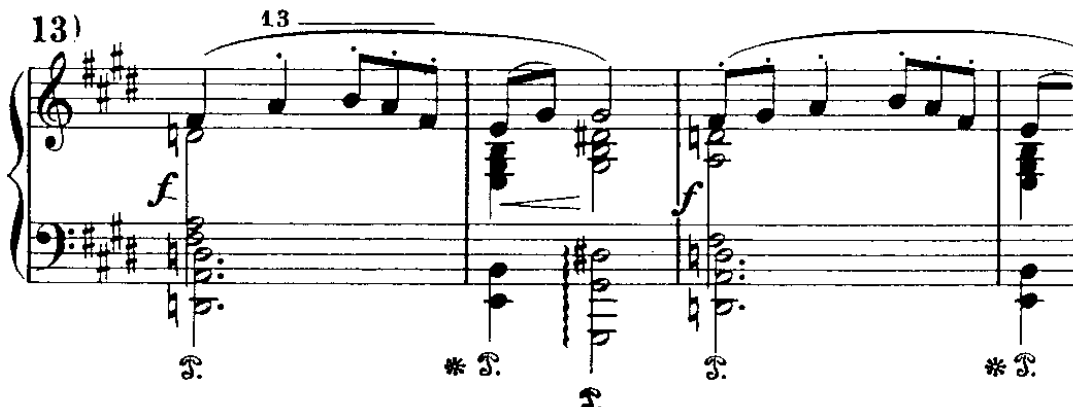
Musical score for exercise 12, showing a 3/4 time signature and a 3-measure phrase with triplets. The score is written for piano with treble and bass clefs. The first measure has a treble clef and a bass clef. The second measure has a treble clef and a bass clef. The third measure has a treble clef and a bass clef.

*Konô joue*

Parce que vous gardez la pédale enfoncée pendant une mesure entière, les sons sortiront mieux en jouant toutes les notes de la main droite avec le 1<sup>er</sup> ou le 3<sup>e</sup> doigt... Renouvelez la pédale dans la mesure suivante, sur le *sol* blanche (13)

*Lazare-Lévy joue*

Attention à la broderie : renouvelez la pédale graduellement... (13)



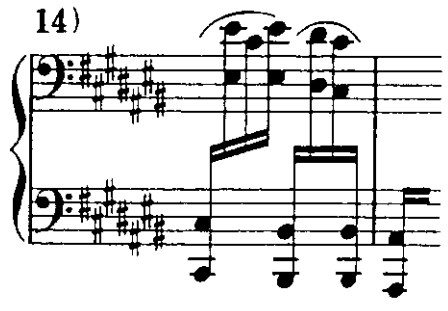
Musical score for exercise 13, showing a 3/4 time signature and a 4-measure phrase with a fermata. The score is written for piano with treble and bass clefs. The first measure has a treble clef and a bass clef. The second measure has a treble clef and a bass clef. The third measure has a treble clef and a bass clef. The fourth measure has a treble clef and a bass clef.


### III-Toccata

Lazare-Lévy joue

Deuxième temps de la 1<sup>re</sup> mesure, vous avez la succession suivante, en octaves : *si* dièse, *ré* dièse, *do* dièse, *si* dièse (14). Je pense qu'il vaut mieux jouer ce passage en alternant les mains de cette façon : gauche, droite, gauche, droite, compte-tenu du mouvement de l'exécution. Même chose pour le 2<sup>e</sup> temps de la mesure suivante, d'où l'arrangement suivant (15) :

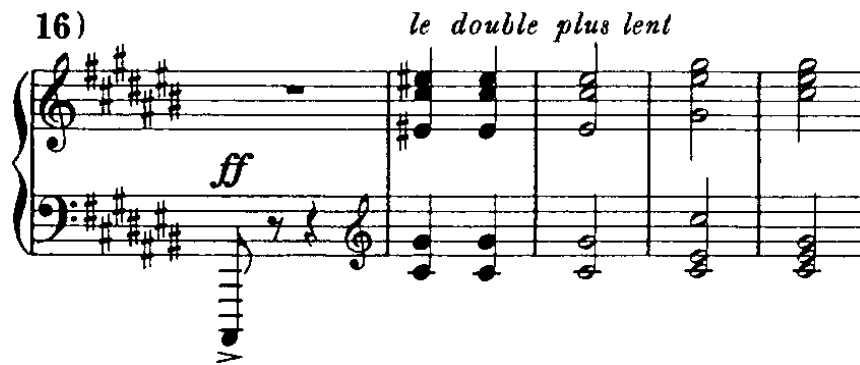
Lazare-Lévy joue

14) 

15) 

Konô joue

Debussy a noté « Le double plus lent » pour être bien sûr que le pianiste n'aille pas deux fois plus vite à cet endroit en écourtant la durée des notes... Mieux vaut donc jouer en conservant le *tempo*, sans ralentir, dans la lancée de ce qui précède, mais en respectant bien le dédoublement des valeurs : croche, deux noires, blanche... comme s'il n'y avait rien d'écrit au-dessus de la portée (16)

16) *le double plus lent*  
*ff* 

Konô joue

Bien (*Applaudissements du public*)



FRANCK. *Variations symphoniques*  
Futaba INOUE

Inoue joue

Il est écrit *Più lento* à l'entrée du piano, mais je ne pense pas que ce doive être aussi lent que cela. Faites en sorte de ne pas créer de décalage avec l'orchestre (1)

Lazare-Lévy joue

1) *Più lento*

Solo

*mf espress.*

*dim.*

*p*

Ne pressez pas les doubles croches, sinon l'orchestre vous suivra (2)

2) *Listesso tempo*

Solo

*pp*

W. Wind.  
strings pizz.

*pp*

T'impani.  
8va bassa

Inoue joue

Plus calmement, pour ce début. Vous jouerez *agitato* par la suite, en y arrivant graduellement (3)

Lazare-Lévy joue

3)

recitando

Detailed description: This musical score is for exercise 3. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece begins with a 7-measure rest in the treble staff. The bass staff contains a series of arpeggiated chords, each with a slur and a fermata. The final measure of the exercise features a 'recitando' marking and a complex chordal structure with some notes marked with an 'x'.

Ce passage est extrêmement difficile. Le doigté est très difficile. Après tout, il vaut encore mieux jouer le *fa* dièse grave seul, avec le pouce, en le dissociant du *si*. On ne peut pas faire autrement (4)

4)

8va

rall.

Detailed description: This musical score is for exercise 4. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps. The piece starts with an 8va marking over the treble staff. The bass staff begins with a 'rall.' marking. The music is characterized by complex, multi-measure arpeggiated figures in both hands, with various slurs and accents. A '2' is written above a measure in the bass staff, and a '1' is written below a measure in the bass staff.

*Inoue joue*

Il faut jouer avec force et avec ampleur : pouce sur le *sol*. Comme tout à l'heure, le *tempo* du piano ne doit pas être trop vif (5)

5)

Solo

*f espress.*

*a tempo*

*ff*

Detailed description: This musical score is for exercise 5. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass clef. The treble staff is marked 'Solo' and contains a melodic line with a slur and a fermata, with fingerings '1' and '4' indicated. The bass staff has a few notes. The second system also has a treble and bass clef. The treble staff has a few notes. The bass staff has a few notes, including a 'ff' dynamic marking. The piece concludes with an 'a tempo' marking.

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Un peu plus humble, s'il vous plaît ; moins grandiloquent... (6)

6) *a tempo*

*mf espress. con simplicità*

*Inoue joue*

Vous pouvez vous servir davantage de la pédale. Mettez la pédale comme elle est écrite (7)

7)

*Solo*

*sempre dolce*

*pp molto cantabile*

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

La mélodie centrale doit ressortir plus pleinement (8)

8)

*mf legato*

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Jouez la première note du 2<sup>e</sup> et du 3<sup>e</sup> temps de la main droite en l'octave. Vous jouerez ainsi trois fois de suite en octave. Prenez le dernier *la* double croche de la main droite avec la gauche (9)

9)

3. \* 3. \* 3. \* 3. \*

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Accentuez la gauche davantage, en utilisant la pédale à chaque accord. Jouez-les *staccato* (9)

*Inoue joue*

Attention au changement à la main gauche : *mi* dièse, ensuite *mi* bécarré. La main droite prend les notes supérieures (10)

10)

*m.d.*

*Inoue joue*

La pédale n'est absolument pas nécessaire ici. Votre édition la stipule, mais malheureusement on n'en a pas besoin (11)

*Lazare-Lévy joue*

11)

3. \* 3. \*

Utilisez la pédale seulement sur le troisième temps, à ce moment-là. On n'en a pas besoin pour les octaves ascendantes. Il faut les jouer *staccato*... Votre édition est entachée de nombreuses erreurs, mais il n'y a pas de solution à cela. Il est vraiment dommage de ne pas pouvoir disposer du texte original. L'original était suffisant... (11)

*Inoue joue*

Pouce sur le *la* dièse, main droite : on a besoin d'aller chercher le *ré* dièse là où il est (12)

*Lazare-Lévy joue*

12)

*poco cresc.*

*8va*

*dim.*

The image shows two systems of musical notation for exercise 12. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand has a complex melodic line with several accidentals and a triplet of notes (2, 3, 1). The left hand has a simpler accompaniment. The second system continues the piece, with the right hand playing a triplet (2, 3, 1) and the left hand playing a single note. Dynamics include *poco cresc.* and *dim.*. A *8va* marking is present above the right hand in the second system.

Même chose à cet endroit : pouce sur le *fa* dièse. Vous mettez la main en position d'aller attraper le *si*

*Inoue joue*

C'était très bien jusqu'ici, mais là c'est un peu trop lourd. Rendez ce *solo* immatériel, de sorte que l'on n'entende presque rien (13)

*Lazare-Lévy joue*

13)

Solo

*ppp*

*pp espress.*

Celli.

The image shows two systems of musical notation for exercise 13. The first system is labeled 'Solo' and consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps. The right hand has a melodic line with a *ppp* dynamic. The left hand has a simple accompaniment. The second system continues the piece, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a simple accompaniment. Dynamics include *ppp* and *pp espress.*. A 'Celli.' marking is present below the left hand in the second system.

*Inoue joue*

*Molto crescendo puis forte* (14)



14) *molto cresc.*

Solo

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Le trille de la main gauche est censé s'unir à celui de la main droite à la 2<sup>e</sup> ou à la 3<sup>e</sup> mesure. Laquelle de ces deux versions est correcte ? Il se peut que les deux soient possibles... L'orchestre entre à la mesure suivante. Quoiqu'il en soit, il faut clairement accentuer le *ré* dièse. Jouez-le comme si la lumière s'allumait à ce moment-là (15)

Allegro ma non troppo

15)

Solo

*pp*

*tr*

*pp*

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

*Inoue joue*

Donnez plus d'ampleur au jeu en utilisant vos bras. N'hésitez pas à vous servir de la pédale. Jouez les octaves avec le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> doigt simultanément. Vous en tirerez plus de puissance (16)

16)

*f con fuoco*

*Inoue joue*

Ne jouez pas ici qu'avec vos doigts. Vous avez besoin de force, dans ce passage. Servez-vous des bras (17)

*Lazare-Lévy joue*

17)

*cresc.* *ff.*

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Je pense qu'il vaut mieux s'abstenir d'utiliser la pédale lorsque l'harmonie change à chaque temps (18)

18)

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Il n'y a ici qu'un seul doigté possible pour la main gauche. Utilisez le pouce deux fois de suite comme ceci : 4, 2, pouce, 4, 2, pouce ; pouce, 2, 4. Vous y arriverez avec un peu d'entraînement. Dans ce cas, il est possible de maintenir très légèrement le *fa* dièse après la série 4, 2, pouce. Pas de pédale ensuite, à cause de l'harmonie (19)

19)

The score for exercise 19 is written for piano. It consists of two staves. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand plays a more complex accompaniment with many beamed notes and rests. Dynamic markings include *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). Fingerings are indicated with numbers 1-4. There are also some asterisks and symbols below the left hand staff.

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Ce passage se joue *non legato* : les notes sont portées, mais pas piquées. Pas de *staccato*, donc. N'écoutez pas les croches au point d'en faire des doubles. Dans ce passage, j'aimerais que vous considériez davantage la structure musicale de cette pièce, qui est fondée sur deux thèmes. Le second atteint ici son sommet à l'orchestre.

*Lazare-Lévy joue*

Ce *solo* de piano n'est que complémentaire : le motif a déjà été énoncé au violoncelle, *pizzicato* (20)

20)

The score for exercise 20 is a piano solo. It features a 'Solo' section. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand has a more rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *dolce ma marcato*, *pp subito* (pianissimo subito), and *marcato il tema*.

*Inoue joue*

Au 4<sup>e</sup> temps, l'accord de la main gauche est si difficile à jouer que vous pouvez éventuellement supprimer quelques notes. Mieux vaut cela que risquer de tout compromettre... (21)

21)

The score for exercise 21 shows a piano part with complex chords in both hands. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand has a more complex accompaniment with many beamed notes and rests.

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Même remarque que tout à l'heure : ne transformez pas la croche en double (22)

22)



Musical score for variation 22, showing two staves with chords and a forte (f) dynamic marking.

*Lazare-Lévy joue*

Cortot recommande de jouer ce dernier segment aussi à l'octave supérieure. Jouez la version que vous préférez (23)

23)



Musical score for variation 23, showing two staves with chords and an octave sign (8) indicating an octave shift.

*Inoue joue*

*Lazare-Lévy joue*

Sans pédale (24)

24)



Musical score for variation 24, showing two staves with chords and a forte (ff) dynamic marking.



BEETHOVEN. *Variations Eroïca* op. 35  
Yoshiko KOYANAGI

*Koyanagi joue*

Sans pédale. Et pas de sentiment : mécaniquement dans le respect des rythmes (1)

*Lazare-Lévy joue*

1) Allegretto vivace. (♩=84)

*Koyanagi joue*

Chantez la mélodie, comme si vous chantiez un air populaire (2)

2) Tema.

*Koyanagi joue*

Arrangez-vous pour que l'oreille conserve le *mi* bémol, puis le *si* bémol de la main gauche en mémoire pendant une mesure entière... Usez de pédales brèves pour les motifs ascendants de la main gauche, qui suivent un mouvement mélodique, et de pédales plus longues pour les arpèges descendants (3)

3)

*Koyanagi joue*

Pédale jusqu'au bout de l'arpège, à chaque fois (4)

4)

Musical score for variation 4, featuring a piano accompaniment with a chromatic scale in the right hand and a bass line with triplets in the left hand. Dynamics include *m.d.*, *ff*, and *f*.

*Koyanagi joue*

Ménagez la bonne transition de mouvement entre la gamme chromatique et le *tempo primo*, de sorte que l'une mène à l'autre de façon progressive, comme un chef d'orchestre (5)

5)

Tempo I.

Musical score for variation 5, featuring a piano accompaniment with a chromatic scale in the right hand and a bass line with triplets in the left hand. Dynamics include *f* and *ff*.

*Koyanagi joue*

Le principe de cette variation est rythmique. Jouez-la donc sans pédale (6)

6)

Musical score for variation 6, featuring a piano accompaniment with a chromatic scale in the right hand and a bass line with triplets in the left hand. Dynamics include *f* and *ff*.

*Koyanagi joue*

Une pédale brève, juste pour les basses (7)

7)

Musical score for variation 7, featuring a piano accompaniment with a chromatic scale in the right hand and a bass line with triplets in the left hand. Dynamics include *f* and *ff*.

*Koyanagi joue*

Il ne faut pas faire de pause entre les variations

*Koyanagi joue*

Allez jusqu'au point d'orgue sans ralentir (8)

8)



*Koyanagi joue*

Davantage de brio... (9)

*Lazare-Lévy joue*

9) **Canone all'ottava.**



*Koyanagi joue*

Faites sonner la petite note, à gauche, davantage que la basse (10)


10)



*Koyanagi joue*

Sans ritardando (11)

11)



*Koyanagi joue*

Ne craignez pas d'être plus gai... Certains confondraient gai avec vulgaire, mais l'œuvre d'artistes de génie tels que Beethoven ou Shakespeare, entre autres, n'encourt par le risque de sombrer dans la vulgarité (12)

Lazare-Lévy joue

12) Un poco meno mosso. (♩ = 76)

Koyanagi joue

Voilà un passage difficile. C'est une question de technique : il est beaucoup plus aisé de jouer avec la main gauche les notes inférieures des accords de la main droite, lorsque cela est possible. De cette façon, les doigts de la main droite ne se coincent pas entre les touches noires (13)<sup>1880</sup>

13) Con fuoco. (♩ = 104)

Koyanagi joue

Pensez toujours à l'orchestre, dans le cas de Beethoven. Jouez la main gauche sans pédale. Imaginez le pizzicato d'un instrument à cordes (14)

14)

Koyanagi joue

Prenez garde d'être bien précis, respectez les valeurs rythmiques (15)

Lazare-Lévy joue

15)

<sup>1880</sup> [Cette phrase indique que Lazare-Lévy avait les doigts épais]





19) Allegro con brio. (♩ = 126)

*Koyanagi joue*

Des pédales brèves... Respirez entre les accords, rallongez la durée des points d'orgue ; égrenez les notes de l'accord arpégé avec davantage de régularité (20)

*Koyanagi joue*

Référez-vous à la *Symphonie « Héroïque »*. Soyez plus expressif. Chantez la mélodie à la manière d'une clarinette *solo* (21)

*Lazare-Lévy joue*

21) Andante con moto. (♩ = 58)

*Koyanagi joue*

Entendez-vous le cor d'harmonie, à la main gauche ? Imitiez-le (22)

22)

*f* *VTh.* *f* *pomposo.*

*Koyanagi joue*

Ce passage ne peut être rendu convenablement si l'on y emploie un doigté classique. Bannissez ici l'usage du 4<sup>e</sup> doigt. Vous pouvez même jouer en groupant les notes par quatre.

*Lazare-Lévy joue*

Vous avez en fait deux options, s'agissant du doigté. Soit vous adoptez un doigté « classique », en jouant les doigts le plus à plat possible, sans poser le pouce sur les touches noires, de manière à rester le plus étroitement en contact avec le clavier ; soit vous vous interdisez l'usage du 4<sup>e</sup>, et usez du pouce sur les touches noires – sachant qu'il faut tâcher de rendre ce passage à la manière orchestrale d'une section de cordes. C'est tout à fait nécessaire, dans le cas présent, et dans Beethoven en général. Encore une fois, la question ne se pose pas toujours en ces termes au sujet de compositeurs qui écrivent directement pour le piano, comme Chopin (23)

23)



LISZT. *Sonate en si mineur*  
Atsuko YANAGIHARA

*Yanagihara joue*

Jouez le plus *pianissimo* possible... Plutôt que de frapper les touches, balayez-les d'arrière en avant, comme si vous cherchiez à essayer le clavier (1)

1) **Lento assai.**

*p* *sotto voce*

*Yanagihara joue*

Respectez les valeurs rythmiques et les silences. Tout est écrit... Jouez courageusement sans avoir peur des fausses notes. Il est ici bien plus grave de commettre une erreur de rythme (2)

*Lazare-Lévy joue*

2) **Allegro energico.**



*Yanagihara joue*

Les octaves de la main gauche s'arrêtent au niveau du *fa*, mais vous pouvez les prolonger sans trahir l'esprit du compositeur, de cette façon : (3)

3)



*Yanagihara joue*

Sans pédale... Les basses sourdes comme des timbales (4)

4)



*Yanagihara joue*

Ne transformez pas les croches en doubles croches (5)

5)

A musical score for exercise 5, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The piece starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*ff*) dynamic. The left hand plays a chromatic line in the bass clef, while the right hand plays chords and melodic fragments in the treble clef.

Yanagihara joue

Lazare-Lévy joue

Les traits de la main gauche comme une arabesque (6)

6)

A musical score for exercise 6, consisting of two staves. The key signature has one sharp (F#). The piece is marked *dolce con grazia*. The left hand plays a chromatic line in the bass clef, while the right hand plays chords and melodic fragments in the treble clef.

Yanagihara joue

Attention à l'écriture, à l'expression harmonique : au passage du ré bémol au do dièse. Le geste est chargé de signification. Vous devez le faire sentir (7)

Yanagihara joue

7)

A musical score for exercise 7, consisting of two staves. The key signature has one sharp (F#). The piece is marked *rallent. smorz.*. The left hand plays a chromatic line in the bass clef, while the right hand plays chords and melodic fragments in the treble clef. A triplet of eighth notes is shown in the right hand.

Ne vous précipitez pas en montant cette gamme chromatique (8)

8)

A musical score for exercise 8, consisting of two staves. The key signature has one sharp (F#). The piece features a chromatic scale in the right hand, starting from a middle C and moving up. The left hand plays chords and melodic fragments in the bass clef.

*Yanagihara joue*

Pour les octaves de la main gauche (*marcatissimo*), utilisez le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> doigt simultanément, si possible (9)

9) Musical score for exercise 9. The piano part (treble clef) consists of a series of octaves starting on G4, marked with an accent (^) and a dynamic of *marcatissimo*. The bass line (bass clef) features a melodic line with a dynamic of *43 marcatissimo*. A measure number '8' is indicated above the piano part.

*Yanagihara joue*

Préparez le triolet d'octaves qui suit le *la* bémol blanche pointée en substituant l'index au pouce, à la main droite, et le 4<sup>e</sup> doigt au 5<sup>e</sup>, à la main gauche : vous déterminez une autre position de la main  
En fait, lorsque la position du pouce est ainsi déterminée, on ne commet pas d'erreur. Le geste gagne en précision et le *legato* en retire le bénéfice. En travaillant ces octaves, exercez donc d'abord le pouce seul (10)

10) Musical score for exercise 10. The piano part (treble clef) features a triplet of octaves starting on Bb4, marked with an accent (^) and a dynamic of *deciso*. The bass line (bass clef) features a melodic line with a dynamic of *5-4*. A measure number '8' is indicated above the piano part.

*Yanagihara joue*

Pas très rapide... avec beaucoup plus d'expression... Pouce sur le *sol*, vous aurez bien plus de force et d'équilibre dans la main (11)

11) **Recitativo.** Musical score for exercise 11. The piano part (treble clef) features a melodic line with a dynamic of *f* and a tempo marking of *ritenuto ed appassionato*. The bass line (bass clef) features a melodic line with a dynamic of *f*. A measure number '11' is indicated above the piano part.

*Yanagihara joue*

Encore *più espressivo*... (12)

12)

sempre *f*

Detailed description: This musical exercise is in a minor key with a key signature of two flats. It consists of two staves, treble and bass. The melody in the treble staff is characterized by slurs and accents, with a dynamic marking of 'sempre f' (always forte). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, also featuring slurs and accents.

Yanagihara joue

*Andante* ne veut pas dire *adagio*... Avancez... (13)

13) **Andante sostenuto.**

Detailed description: This exercise is in a major key with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff features a rhythmic accompaniment with chords and single notes, including some notes marked with 'x' and 'e'. The tempo is marked as 'Andante sostenuto'.

Yanagihara joue

Les doubles croches ne sont pas indiquées *f*... (14)

14)

Detailed description: This exercise is in a major key with a key signature of two sharps. It consists of two staves. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, and some notes marked with 'x'. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including notes marked with 'e'.

Yanagihara joue

La main gauche doit être plus expressive. Respectez le phrasé, la liaison de l'accord avec le *sol*. Les blanches ne sont pas aussi brèves (15)

15)

rinforz.

Detailed description: This exercise is in a major key with a key signature of two sharps. It consists of two staves. The treble staff features a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking of 'rinforz.' (rinforzando). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including notes marked with 'e'.

Yanagihara joue

Ces trois notes successives avec le majeur (16)

16) *ff* *ff*

*Yanagihara joue*

Improviser cela davantage. Plus souplement... (17)

17) *dimin.*

*Yanagihara joue*

Vous pouvez parfaitement utiliser la pédale ici (18)

18) *ppp*

*Yanagihara joue*

*Lazare-Lévy joue*

Respirez, avant que la mélodie ne commence (19)

19) *perdendosi*

*Yanagihara joue*

Pédale sur les notes accentuées (20)



20)

*cresc.*

Yanagihara joue

*Espressivo*... Vous pouvez maintenir la pédale enfoncée, quand la main droite joue dans les aigus

(21)

Yanagihara joue

21)

*poco rallent.*

\*

Les ornements *espressivo*. Ce sont les mêmes dans l'œuvre de Wagner (22)

22)

*poco rit.*

\*

Lazare-Lévy joue

Yanagihara joue

La mélodie doit passer d'une main à l'autre sans cassure de la ligne. La gauche prend le relais de la droite (23)

23)

*poco rit.*

\*

Yanagihara joue

Les doubles croches de la main gauche ne doivent pas se changer en triples... Soyez fidèle au rythme. Il vaut mieux accentuer le *si*, et jouer les notes suivantes dans son élan. Faites résonner amplement les accords à la main droite (24)

24) **Allegro moderato.**

*p sotto voce*

Yanagihara joue

Le plus lentement possible... (25)

25) **Lento assai.**

*un poco marcato*



BEETHOVEN. *Sonate* op. 109  
Utako KITANO

Kitano joue

Sans pédale... La main droite s'en charge et en tient lieu (1)

1) **Vivace, ma non troppo. Sempre legato**

*p dolce*

Kitano joue

*Adagio espressivo*, au pied de la lettre et le plus possible... Chopin n'est pas l'inventeur du *rubato* (2)

2) **Adagio espressivo.**

*f* *p* *cresc.* *f*

Kitano joue

Sans pédale (3)

3)

*cresc.* *ritard.* *dimin.*

Kitano joue

Faites clairement sentir que la main gauche est la principale, dans ce passage, et que la main droite lui est subordonnée. A nouveau, n'utilisez pas la pédale (4)

Lazare-Lévy joue

4) **Tempo I.**

*dolce*

Kitano joue

Ici la pédale commence à devenir nécessaire (5)

5)

*sempre legato*  
*cresc.*

*Kitano joue*

L'écriture non pianistique des œuvres pour piano de Beethoven se révèle souvent dans ses sonates. Ce passage ne sonnera pas bien tant que vous ne donnerez pas plus d'ampleur à la main gauche (6)

6)

*f*

*Kitano joue*

Renouvelez la pédale afin que les différents accords ne s'imbriquent pas les uns dans les autres.

Vous pouvez prendre une petite respiration juste avant que la mélodie ne se transmette de la main gauche à la main droite (7)

7)

*p*  
*legato cresc.*  
NB.

*Kitano joue*

Le *rallentando* se fait naturellement de lui-même sous l'effet de l'écriture et du choix des valeurs. Inutile de ralentir intentionnellement, donc (8)

8)

*Kitano joue*

Vous pouvez utiliser la pédale dans ce passage, à condition de souligner davantage la mélodie à la main droite. Mieux vaudrait jouer sans. Uniformisez davantage les batteries de la main gauche (9)

9)

*Kitano joue*

Faites attention aux voix intermédiaires, dans les deux mains (10)

10)

*Kitano joue*

11) **Gesangvoll, mit innigster Empfindung.**  
*Andante, molto cantabile ed espressivo.*  
*mezza voce*

Ce n'est pas un *adagio*. Ne pensez pas qu'il faille jouer lentement pour jouer *espressivo* (11)

*Kitano joue*

Sans *una corda*, qu'il vaut mieux utiliser pendant l'énoncé du thème. Chantez suffisamment la mélodie. Là encore, Beethoven a écrit *molto espressivo* (12)

12) Var. I. *molto espressivo*



*Kitano joue*

Les éditions sont ici contradictoires, mais je vous conseillerai de jouer ce passage *non legato*, en détachant les notes, sans pour autant les faire *staccato*. Gardez les doigts le plus près possible des touches.

Beethoven a peut-être pensé cela pour l'orchestre. On peut s'imaginer qu'il s'agit d'abord d'une conversation entre le basson et la clarinette, et qu'ensuite les cordes font leur apparition avec les accords. Cela ne signifie pas que le piano, bien sûr, puisse réellement imiter le timbre de ces instruments, mais si l'on joue ce passage en ayant cette écriture présente à l'esprit, le résultat est différent (13)

13) Var. II.  
Leggiermente.



*Kitano joue*

Pas trop fort, les accords... (14)

14)



*Kitano joue*

Ce passage est libre. Exprimez-vous donc au maximum, donnez libre cours à l'extériorisation de vos sentiments (15)

15)

*cresc.*

*Kitano joue*

L'harmonie prime ici sur la mélodie. Elle exige davantage de relief (16)

16)

*pp*

*Kitano joue*

*Lazare-Lévy joue*

Beethoven emploie souvent cette technique : il divise graduellement les valeurs en fonction de l'accroissement de la tension émotionnelle. Respectez-les bien (17)

17)

*Kitano joue*

Faites résonner ce *mi* avec beaucoup plus d'ampleur. C'est lui qui importe à gauche (18)

18)

8

*Kitano joue*

Diminuez progressivement, pour vous acheminer en douceur vers le *cantabile* (19)

19)

*più dimin.*



SAINT SAËNS. *Etude en forme de valse*  
Fusako YOSHIOKA

Yoshioka joue

*Staccato*, et au mouvement d'une valse... Pas trop vite (1)

1) **Tempo di Valzer.**

Yoshioka joue

Sans pédale (2)

2)



*Yoshioka joue*

Le passage où le groupe de 4 noires apparaît soudainement est difficile. Il n'y a qu'une seule façon de le jouer : d'un seul élan (3)

*Yoshioka joue*

Le rythme du passage s'affirmera davantage en répartissant les accords aux deux mains de cette façon (4)

*Yoshioka joue*

Jouez l'arpège en une seule fois, d'un coup (5)

*Yoshioka joue*

Sans pédale. La pédale ne s'emploie que dans l'arpège (6)

6)

*Yoshioka joue*

Ne détachez pas les notes. Ne fragmentez pas le morceau non plus. Les éléments s'enchaînent, n'en brisez pas la continuité (7)

7)

*Yoshioka joue*

Jouez les octaves de la main gauche avec le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> simultanément (8)

8)

*Yoshioka joue*

Même si vous travaillez la gamme en tierces, ce passage est impossible ! (*rires*) (9)

9)

*Yoshioka joue*

Staccato. Respectez les valeurs comme vous le pouvez... (10)

10)

Variante

*Yoshioka joue*

Groupez les notes par six, sans pédale (11)

11)

*Yoshioka joue*

Tenez la noire (12)

12)

*Yoshioka joue*

Ces octaves sans pédale (13)

13)



BEETHOVEN. *Sonate op. 57*  
Keiko TSUCHIKI

*Tsuchiki joue*

L'introduction se joue sans pédale (1)

*Lazare-Lévy joue*

1) **Allegro assai.**

Musical score for the first section of the introduction, marked *pp*. The score is in 12/8 time and consists of two staves. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The piece is in the key of B-flat major.

*Tsuchiki joue*

Respectez le tempo. Sans vous presser... Lentement... (2)

*Lazare-Lévy joue*

2)

Musical score for the second section, marked *ff*. The score is in 12/8 time and consists of two staves. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The piece is in the key of B-flat major.

*Tsuchiki joue*

Les six dernières croches sans pédale (3)

3)

Musical score for the third section, showing six eighth notes without pedal. The score is in 12/8 time and consists of two staves. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The piece is in the key of B-flat major.

*Tsuchiki joue*

Ce sont des doubles, et non de simples croches (4)

4)

*dolce*

This musical exercise consists of two staves. The right hand has a melodic line with a long, sweeping slur over several measures, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes. The tempo marking is *dolce*.

*Tsuchiki joue*

Un léger *ritardando* serait ici nécessaire, main gauche (5)

5)

*f*

This exercise features a piano accompaniment with a *f* (forte) marking. The right hand has a long, sustained note with a hairpin crescendo leading to a sharp dynamic change. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

*Tsuchiki joue*

*Lazare-Lévy joue*

Cette modulation fait un peu figure de point d'interrogation. Ne revenez pas au *tempo primo*

(6)

6)

*pp*

This exercise is marked *pp* (pianissimo). It features a complex modulation in the right hand, with a trill on a note that ends with a long, pointed note. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

*Tsuchiki joue*

La fin du trille avec plus d'ampleur : le *do* dièse est long, c'est une croche pointée, et non une double croche. Ne l'écourtez pas (7)

7)

*tr*

This exercise features a trill in the right hand, marked with a *tr* (trillo) symbol. The trill is followed by a long, pointed note. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

*Tsuchiki joue*

Ayez l'air d'improviser ces quatre mesures, qui échappent à une structure trop rigide. Sans pédale. Prenez le *la* bémol de la main gauche avec le pouce (8)

8)

*Tsuchiki joue*

Pouce, main gauche (9)

9)

*Tsuchiki joue*

Le dernier accord de la main droite n'est pas aussi long. Cette noire ne vaut pas davantage que deux croches... Même remarque pour les noires de la main gauche (10)

10)

*Tsuchiki joue*

Chantez pleinement la mélodie à la main gauche. Elle est écrite avec les notes des accords de la main droite, mais il vaut mieux ne pas employer la pédale. Beethoven utilise souvent ce procédé, dont on trouve un exemple dans la *Symphonie « Héroïque »* (11)

11)

*dimin.* - - - - *pp*

*Tsuchiki joue*

Faites mieux sortir les dernières notes, dans chaque groupe de la main droite (12)

12)

\* 3. \* 3.

*Tsuchiki joue*

La carrure rythmique doit être solidement affirmée. Pas de pédale ici, donc (13)

*Lazare-Lévy joue*

13) *Più Allegro.*

*ff* *p*

*Tsuchiki joue*

Les tierces de la main gauche avec le doigté suivant : 4-2, les doigts tendus (14)

14)

*sf* *sf* *sf*

2 4 2 4 2 4

*Tsuchiki joue*

La cantilène est empreinte de dignité et de majesté. Elle a l'austérité d'un choral de Luther (15)

15) **Andante con moto.**

*Tsuchiki joue*

N'exagérez pas ce *sfz*... Liez bien les accords des doigts, jouez-les sans les détacher (16)

*Tsuchiki joue*

C'est mieux sans pédale, sinon l'intervalle de septième serait trop accusé. Ne craignez pas les silences... Adhérez étroitement au clavier, efforcez-vous de jouer le plus possible au plus près des touches (17)

*Lazare-Lévy joue*

*Tsuchiki joue*

17)

*Tsuchiki joue*

Avec grâce dans l'expression (18)



18)

*p sempre legato*

*Tsuchiki joue*

Aucune importance si le *tempo* s'emballé inconsciemment jusque-là, mais vous devez ralentir pour envisager ce qui suit (19)

19)

*ff* *dimin.* *p dolce*

*Tsuchiki joue*

Comme Bülow le disait, la main gauche doit ici s'apparenter à un *solo* de violoncelle (20)

20)

*Tsuchiki joue*

Prenez avec la main gauche les notes que la main droite aurait du mal à jouer, comme le *sol* bémol (21)

21)

*cresc.*

*Tsuchiki joue*

Jouez ce passage avec le 3<sup>e</sup> doigt uniquement, en pensant à un *solo* de hautbois. N'utilisez la pédale que lorsque la mélodie est présentée en octaves (22)

22)

*Tsuchiki joue*

Les accords qui viennent juste après les doubles croches sont difficiles à exécuter dans le mouvement. Prenez les notes inférieures à la main gauche (23)

23)

*Tsuchiki joue*

Faites débiter le *crescendo* dès l'indication *p* (24)

24)

*Tsuchiki joue*

Jouez le *ré* bémol de la main droite avec le pouce. Le rendu sonore est bien meilleur (25)

25)

*Tsuchiki joue*

Renouvelez la pédale sur le *do* (26)

26)

pp

*Tsuchiki joue*

Respectez pleinement le *ritardando* (27)

27)

*ritard.* - - -

*p*

*Tsuchiki joue*

Soulignez davantage les *sfz* de la main gauche (28)

28)

*sfz* *sfz*

*Tsuchiki joue*

Je préfère que le dernier accord retentisse sans pédale (29)

29)



MENDELSSOHN. *Variations sérieuses* op. 54  
Mariko MATSUHIRA

*Matsuhira joue*

La pédale n'est pas contre-indiquée dans ce passage, mais il vaut mieux s'en passer, et réaliser le *legato* au moyen des doigts seuls (1)

1) **Andante sostenuto**

*Matsuhira joue*

Votre édition comporte une erreur. Il faut répéter le *do* dièse à la 3<sup>e</sup> mesure : le texte original ne porte pas de liaison (2)

2)

*Matsuhira joue*

Mendelssohn était à la fois pianiste et organiste. Je pense qu'il vaut mieux jouer cette variation en pensant au timbre de l'orgue et en utilisant l'*una corda* (3)

3) **Var. I**

Matsuhira joue

Le *staccato* doit venir des bras. Attaquez entièrement du bras, non pas des poignets (4)

4) Var. III  
Più animato



Matsuhira joue

Mendelssohn écrit souvent de cette manière, mais le résultat sonore est moins probant au piano qu'à l'orchestre. Faites donc ressortir la mélodie davantage, plutôt que les accords (5)

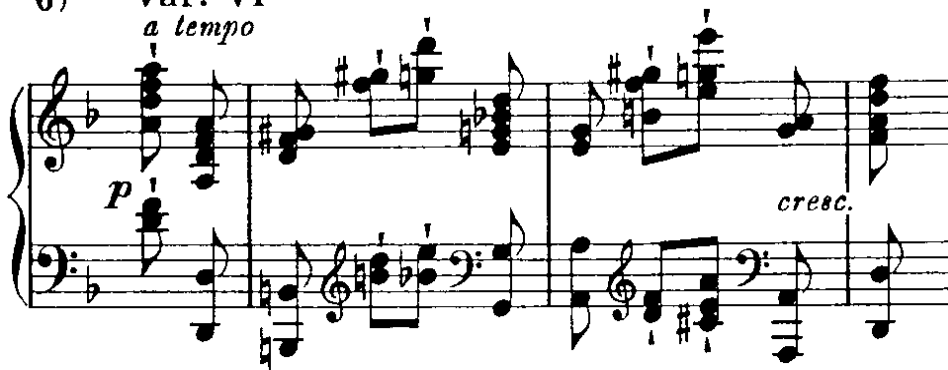
5) Var. V  
Agitato



Matsuhira joue

La 6<sup>e</sup> et la 7<sup>e</sup> variation doivent être prises au même *tempo*. Jouez donc celle-ci plus lentement, sans quoi vous ne pourrez enchaîner la suivante comme il convient (6)

6) Var. VI  
*a tempo*



Matsuhira joue

Lazare-Lévy joue

Mieux vaut jouer l'arpège *crescendo* et vous servir des bras pour le mouvement ascendant (7)

Matsuhira joue

Vos bras ne travaillent pas assez. Soyez plus libre, plus souple. Jouez avec les bras (7)

7) **Var. VII**

*ff*  
*con fuoco*

*m.d.*  
6

*Matsuhira joue*

Le *tempo* de la cette variation est exactement deux fois moindre que celui de la 7<sup>e</sup> (8)

8) **Var. X**  
**Moderato**

*Matsuhira joue*

Plus calmement... Ce morceau n'a rien de tumultueux. Phraser bien les notes par deux, à la main gauche, et allégez l'accompagnement de la main droite, de façon à ne souligner que la mélodie – contrairement à certaines pages de Schumann écrites à trois voix (9)

9) **Var. XI**

*cantabile*  
*pp*

1<sup>re</sup> mesure, main droite : ne jouez pas le *do* en double croche avec le *la*. C'est une erreur d'impression. Les mesures suivantes auraient dû vous mettre sur la voie

*pp*

*Matsuhira joue*



Respirez avant d'introduire le thème : respectez le silence. Ce passage est une sorte d'improvisation. Soyez plus dramatique

Il vaut mieux accentuer la main gauche comme s'il s'agissait des timbales de l'orchestre (13)

13)



*ritenuto*  
*ff*  
*mf*

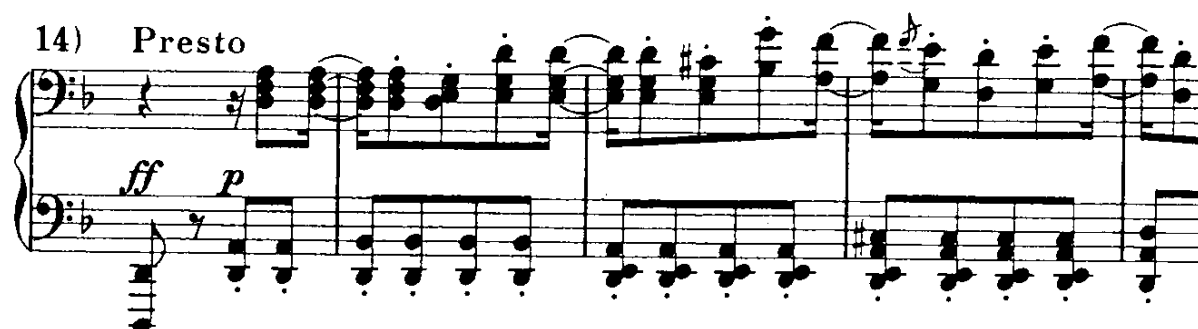
Matsuhira joue

A nouveau, chantez la mélodie. Ne jouez pas les accords trop fort. Plus pathétique... Vous soulevez trop les mains des touches (14)

Matsuhira joue

La main droite est *staccato* (14)

14) Presto

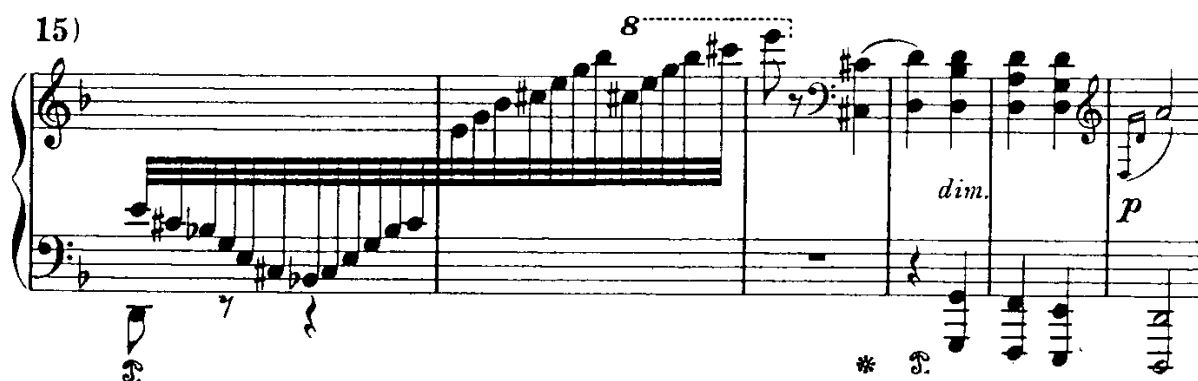


*ff* *p*

Matsuhira joue

Vous pouvez maintenir la pédale enfoncée dans l'arpège, mais soulevez-la sur l'octave de *do* dièse (15)

15)



8  
*dim.* *p*





CHOPIN. *Ballade* n° 3 op. 47  
Reiko HONNO

*Honno joue*

Pour bien exécuter ce passage, il suffit de mêler parfaitement les trois éléments : la mélodie, l'harmonie, le rythme. Il vaut donc mieux ne jamais utiliser la pédale là où l'on peut sans dispenser. Travaillez ce passage sans. Le *legato* s'obtient avec les doigts seuls (1)

1) **Allegretto**



*Honno joue*

Il faut lier le *sol* bémol au *la* bémol, à la main droite. Utilisez le doigté suivant pour la ligne médiane : pouce-2, pouce-2 (2)

2)



*Honno joue*

Ne confondez pas rigueur rythmique et rigueur métrique. Vous ne parviendrez jamais à donner à ce passage l'expression nécessaire si vous le jouez rigoureusement *a tempo*. Je ne dis pas qu'il faille le prendre *rallentando*, mais vous pouvez mieux souligner la ligne de chant à la main droite. Soulignez l'écriture syncopée de la main gauche (3)

3)



*Honno joue*

Appuyez davantage les premières doubles croches de la main gauche, de manière à clarifier l'écriture harmonique de ce passage

La note d'agrément se réalise de la façon suivante : arpégez l'accord *fa la mi*. Cette notation est typique chez Chopin (4)

4)



*Honno joue*

Attention aux changements harmoniques. Enfoncez la pédale brièvement sur le temps (5)

5)



*Honno joue*

Soulignez davantage la modulation. Vous pouvez jouer le dernier accord avec davantage de générosité. N'en soyez pas avare ! (6) et (7)

6)



*Honno joue*

7)





CHOPIN. *Polonaise* n° 6 op. 53  
Yoshinari IWAMOTO

*Iwamoto joue*

Ce type d'œuvre connue a donné lieu à tant d'interprétations différentes qu'on ne saurait en privilégier une au détriment d'une autre. Personnellement, je pense qu'il faut affirmer le *tempo* dès le début de l'exécution. Mieux vaut ne pas jouer trop lentement l'introduction, avant que ne s'énonce le thème de la polonaise (1)

1)

*Lazare-Lévy joue*

*Iwamoto joue*

Dans ma jeunesse, je jouais moi aussi ce passage comme vous l'avez fait. Mais j'ai changé d'avis depuis. Plutôt que d'arpéger les deux mains en même temps, en commençant par le *mi*, je trouve plus vivant d'arpéger d'abord la main droite. La gauche joue ensuite avec un très léger retard (2)

2)

*Lazare-Lévy joue*

*Iwamoto joue*

La main gauche en rythme, et *pp*. Sans aucune pédale... La pédale forte et le *staccato* s'excluent naturellement l'un l'autre. Jouez ces octaves du poignet en gardant la main suspendue. Bombez-la davantage, mais les doigts doivent être modérément ronds. Ne les recroquevillez pas tant. Le contact se fait un peu plus à plat (3)

3)

*Lazare-Lévy joue*

*Iwamoto joue*

*Lazare-Lévy joue.*

Le jeu est plus intense et brillant au moment de la modulation (4)

4)

*Iwamoto joue*

Je pense que ce passage est le plus difficile de toute la polonaise. La mélodie ne doit pas être noyée sous l'accompagnement. Elle doit s'entendre et s'affirmer davantage (5)

5)

*Iwamoto joue*

Ce type de focalisation sur une note est courant chez Chopin (*Lazare-Lévy joue la Berceuse*). Le principe est le même ici (6)

6)

*Iwamoto joue*

Le premier *mi* blanche de la mesure est un *mi* bémol. Vous respectez ainsi l'alternance *mi* bémol, *mi* bécarré, *mi* bémol, *mi* bécarré au long de ces quatre mesures, comme dans les précédentes. Le *do* de la main droite doit toujours sonner distinctement (7)

7)

*Iwamoto joue*

Pas de pédale dans le passage noté *allargando*. Ne ralentissez pas uniquement sur les quatre dernières doubles croches, exactement comme au début. Ménagez graduellement la transition avant de réintroduire le thème (8)

*Lazare-Lévy joue*

8)

*Iwamoto joue*

*Lazare-Lévy joue*

Renouvelez la pédale sur chaque accord de façon à les faire clairement retentir un à un (9)

9)

*Iwamoto joue*



SCHUMANN. *Carnaval* op. 9  
Kyoko MURAKAMI

*Murakami joue*

*Lazare-Lévy joue*

Je pense qu'il vaut mieux exécuter ce passage de la façon suivante, à la main gauche : pouce sur le *si*, puis 5 sur le *do*. Votre main est un peu faible ; vous pouvez maintenir la pédale pendant

les deux mesures. En revanche, il vaut mieux prendre le *la* bémol de la main gauche avec la main droite (2<sup>e</sup> mesure) (1)

1)

*Murakami joue*

*Lazare-Lévy joue*

Utilisez simultanément le 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> aux deux mains, pour faire sonner clairement les *la* bémol. Il vous faut contrer la force du pouce (2)

2)

*Murakami joue*

Imaginez Arlequin en train de gambader. C'est ce que cette valse donne à voir... Faites donc valoir les silences davantage ; respirez (3)

3) **Vivo**

*Murakami joue*

*Lazare-Lévy joue*

C'est effectivement le rythme de la valse, mais celle-ci est une « valse noble ». Mieux vaut ainsi la jouer plus tranquillement – et la chanter davantage (4)

4) **Un poco maestoso**

*Murakami joue*

Avec pédale. Les notes de main gauche ne sont pas piquées (5)

5) *a tempo*  
*sf.*  
*P*

The score shows a piano exercise in 2/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents, starting with a forte (sf) dynamic. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The exercise is marked with a piano (P) dynamic. Pedal marks are present at the bottom of the staff.

*Murakami joue*

Le son est bien plus beau si vous utilisez vos bras pour le former, plutôt que d'articuler des doigts (main droite) (6)

6) *Adagio*  
*7*  
*7*  
*sotto voce*

The score shows a piano exercise in 2/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents, starting with a piano (p) dynamic. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The exercise is marked with an Adagio tempo and a sotto voce dynamic.

*Murakami joue*

Lorsque la main est un peu faible, comme la vôtre, je pense qu'il vaut mieux appliquer le doigté suivant à la main droite : pouce, 5, 3, 2, pouce, 5, 3 (7)

7) *Allegro*  
*1 5 3 2 1 5*  
*3*  
*sf*  
*sf*  
*passionato*

The score shows a piano exercise in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents, starting with a piano (p) dynamic. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The exercise is marked with an Allegro tempo and a passionato dynamic. Fingerings are indicated above the notes.

Lorsqu'il vous faut jouer avec force, vous qui avez une petite main, tâchez d'user du pouce et du 5<sup>e</sup> comme de piliers, en resserrant les autres doigts au maximum. Les personnes qui ont de petites mains doivent évidemment utiliser tous les doigts en ouvrant la main, mais selon les cas, il vaut mieux appliquer un doigté qui l'oblige à se refermer, pour en concentrer la puissance et en assurer le meilleur équilibre. Faites votre possible, en règle générale, pour choisir un doigté qui autorise ou privilégie *la densité sonore*, même lorsque celle-ci n'est pas requise

*Murakami joue*

Respirez un instant avant le dernier trait, à la main gauche surtout (8)

*Lazare-Lévy joue*

8)

*Murakami joue*

Pédale sur le 3<sup>e</sup> temps, sinon vous rendez l'harmonie confuse (9)

9) **Passionato**

*Murakami joue*

Plus fort, plus appuyé, et très expressif, mais sans rendre les valeurs irrégulières (10)

*Murakami joue*

Ne pressez pas la main gauche.... Ce passage est *agitato*, mais ce n'est pas rapide (10)

10) **Allegro non troppo**

*Murakami joue*

Plus lentement, *espressivo*... Ce n'est pas une valse légère (11)

11) **Allegro**

*Murakami joue*

Ce passage requiert une grande main. L'idéal est de jouer la mélodie en utilisant des doigts différents, pas uniquement le 5<sup>e</sup>. Sinon le *legato* de la partie supérieure est impossible (12)



12) **Animato**

*pp sempre staccato*

*Murakami joue*

Pour le *pp*, il suffit simplement d'un appui sur les touches. Ne faites pas retentir cet accord (13)

13)

*ppp*

*sf*

*Murakami joue*

*Lazare-Lévy joue*

Jouez les « petites » notes simplement, autant que possible *pp*. Leur importance est moindre : elles sont comprises entre deux épisodes principaux (14)

14) **Con moto**

*mf*

*sf*

*Murakami joue*

Même si votre main est petite, vous devriez chercher de vous-même une façon de lier ces octaves au moyen de doigtés appropriés. Le 5<sup>e</sup> ne peut tout assurer seul. Il est bon de vouloir augmenter l'empan de ses mains au moyen d'exercices, mais si vous cherchez vos doigtés vous-mêmes dans des œuvres différentes, vos mains s'assoupliront naturellement

Prenez cet exemple...

La main s'ouvrira davantage en utilisant ce doigté. Vous n'y parviendrez pas tout de suite, mais petit à petit, en jouant. Ne rien essayer en vous persuadant que vos mains sont incurablement petites n'est pas une bonne chose... (15)

15)

*Murakami joue*  
*Lazare-Lévy joue*

Chantez aux deux mains, particulièrement le passage où les mélodies se croisent (16)

16)

*Murakami joue*

Lorsque les octaves exigent beaucoup de puissance, il faut utiliser son propre poids (17)

17)

*Murakami joue*  
*Lazare-Lévy joue*

Soulevez les mains entre les accords. Jouez-les en tombant de haut. N'ayez pas peur... (18)

18)



CHOPIN. *Scherzo n° 2* op. 31  
Toru KOREYASU

*Koreyasu joue*

Les doigts doivent trouver leur chemin naturellement. Les notes doivent « tomber sous les doigts », comme l'on dit. Les triolets sont à prendre d'un seul élan (1)

1) **Presto**

*Koreyasu joue*

Utilisez le pouce au maximum, lorsque vous jouez une seule touche noire *ff* (2)

2)

*Koreyasu joue*

Les blanches sonneront mieux avec le doigté suivant : (3)

3)

*Koreyasu joue*

Ne ralentissez pas trop dans ce passage (4)

4)

*con anima*

This musical exercise is written for piano in a key with two flats (B-flat major or D minor). It consists of two staves. The right hand (treble clef) features a melodic line with a slur over the first four measures, marked 'con anima'. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, also slurred across the first four measures.

*Koreyasu joue*

Le mouvement est dans la continuité de ce qui précède. Conservez le même, ou à peu près (5)

5)

*sostenuto*

This exercise is in a key with two sharps (D major or F# minor). The right hand (treble clef) plays a series of chords and dyads, slurred together, marked 'sostenuto'. The left hand (bass clef) plays a steady accompaniment of quarter notes, also slurred.

*Koreyasu joue*

Les passages rapides de Chopin sont toujours des passages mélodiques, et ce ne sont pas jamais des exercices techniques, alors chantez davantage... Plus calmement (6)

6)

*f*

This exercise is in a key with two sharps (D major or F# minor). The right hand (treble clef) plays a rapid melodic line with slurs, marked 'f'. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of quarter notes, also slurred.

*Koreyasu joue*

*Lazare-Lévy joue*

Changez de doigtés pour lier ces octaves. N'utilisez pas que le 5<sup>e</sup> doigt (7)

7)

*f*

This exercise is in a key with two sharps (D major or F# minor). The right hand (treble clef) plays a rapid melodic line with slurs, marked 'f'. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of quarter notes, also slurred. Fingering numbers (5, 3, 4) are indicated below the bass staff to guide the player.



CHOPIN. *Fantaisie* op. 49  
Mizue KATO

*Kato joue*

Votre édition porte l'indication *Grave*, mais elle n'est pas de la main de Chopin. Le morceau commence véritablement avec la partie à 2 / 2 (la mesure ayant caractère d'improvisation). Jouez donc toute la partie introductive avec l'*una corda*, même lorsque l'intensité sonore augmente (1)

1) **Tempo di Marcia**

*Kato joue*

Dernière mesure : prenez les *si* bémol une octave en-dessous, par homologie avec les deux mesures précédentes. La tessiture du piano moderne le permet. Plus calmement... Avec majesté (2)

2)

*Kato joue*

Le *fa* de la main gauche avec le pouce (3)

3)

*Kato joue*

Jouez ce passage comme si vous l'improvisiez sur le moment. Naturellement, la mélodie est basée sur les notes de l'accord (4)

4) *poco a poco doppio movimento*

*Kato joue*  
Liez ces octaves. ... Cherchez vous-même les doigtés (5)

5)

*Kato joue*  
Les basses sont importantes dans ce passage : faites-les ressortir davantage... Lorsque la mélodie est écrite comme ici en syncope, à la main droite, il faut souligner le premier temps de la main gauche. Faites dialoguer les mains (16)

6)

*Kato joue*  
*Lazare-Lévy joue*  
Allez jusqu'au bout des traits en octaves, d'un seul élan, sans peur (7)

7)

*Kato joue*  
*Lazare-Lévy joue*

Tous les accords successifs sans interruption, avec vigueur et *crescendo* (8)

8)



*Kato joue*

Soulignez la ligne supérieure. Chantez... (9)

9)



*Lazare-Lévy joue*

*Kato joue*

Ne transformez pas les croches en doubles croches (10)

10)



*Kato joue*

Ne chargez pas l'expression au-delà de ce que suppose cette belle mélodie. Jouez pour vous-même... Ne vous adressez pas aux auditeurs (11)

11) Lento sostenuto



*Kato joue*

André Gide écrit dans son livre : « En jouant Chopin, le pianiste doit ressentir lui-même la joie que le compositeur a éprouvée en découvrant la beauté d'un accord ». Je pense qu'il vaut mieux jouer ce passage en maintenant la pédale, (*la, sol, fa, mi...*), pour que chaque note résonne dans le *decrescendo* – même si la partition ne le demande pas (12)

12) Adagio sostenuto

*Kato joue*

*Lazare-Lévy joue*

Ce passage sera plus doux en le jouant des bras, avec souplesse (13)

Assai Allegro

13)



LISZT. *Etude d'après Paganini n° 6*  
Kitako IKENOUCHI

*Ikenouchi joue*

Détachez bien les notes piquées de la main droite. On doit les distinguer nettement (1)

1) Var.1.

*Ikenouchi joue*

Si vous utilisez la pédale dans ce passage, enfoncez-la le plus brièvement possible et sur le premier temps seulement de chaque mesure (2)



2) Var. 2.

marcato con agitazione

♩ \* ♩ \* ♩ \* ♩ \*

This musical score is for Variation 2, marked 'marcato con agitazione'. It is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are four measures shown, with asterisks under the first and third notes of the left hand in each measure.

Ikenouchi joue

Faites ressortir un peu plus la main gauche (3)

3) Var. 4.

*p* delicatamente vivacissimo

This musical score is for Variation 4, marked 'p delicatamente vivacissimo'. It is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand plays a complex, rapid passage with many beamed notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Ikenouchi joue

Travaillez ce passage en prenant l’empreinte de l’accord entier dans la main, pour garder la mémoire de ses intervalles. Vous jouerez ensuite ces doubles croches avec plus de sûreté (4)

4) Var. 5. *leggiero*

*mf* *p*

This musical score is for Variation 5, marked 'mf' and 'p', and is labeled 'leggiero'. It is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment featuring triplets of eighth notes.

[Méthode de travail]

勉強の方法

This musical score is for the 'Méthode de travail' section, titled '勉強の方法'. It is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment featuring triplets of eighth notes.

*Ikenouchi joue*  
*Lazare-Lévy joue*

Faites bien ressortir le chant aux deux mains. L'écriture est très riche. Faites attention à ce que le pouce de la main gauche ne couvre pas la ligne mélodique (5)

5) **Var. 8.**  
**Animato**

*f fuocoso* *sf*

*Ikenouchi joue*

Le trille doit être le plus *pp* possible (6)

6) **Var. 10. 8**

*tr*

## Postface

Le Maître Lazare-Lévy s'est rendu deux fois au Japon, en 1950 et en 1953. Il y est resté chaque fois plusieurs mois pour donner des concerts et dispenser quelques cours. Le premier séminaire d'exécution musicale de l'Honorable musicien s'est tenu à l'université des Arts de Tokyo, en trois sessions ; le deuxième à la salle Yamaha, en trois sessions ; le dernier, enfin, dans la salle Asahi d'Osaka, en une seule session. Notre livre rend compte de ces sessions d'enseignement.

Pendant les cours, les paroles du Maître ont été traduites simultanément par Kazuko Yasukawa. Le contenu des sessions de 1950 a été initialement publié en janvier 1951 dans *Ongakugeijutsu* [Revue de l'art et de la musique], [par et] avec une préface de M. Koichi Nomura. La présente publication nous a donné l'occasion de retoucher cet article pas tout à fait soigné : Tomojiro Ikenouchi a légèrement remanié le texte original et l'a corrigé quelque peu en respectant la cohérence de l'ensemble. De son côté, Kazuko Yasukawa a retravaillé les partitions qui l'illustrent et l'accompagnent. Le contenu des cours dispensés au Japon en 1953 par le Maître Lazare-Lévy restait toutefois inédit à ce jour.

C'est un plaisir que d'avoir pu rassembler et mettre à jour ces précieuses traces de l'enseignement du Grand maître qu'est Lazare-Lévy.

Nous remercions M. Koichi NOMURA de nous avoir soufflé l'idée de cette publication et d'en avoir rédigé la préface. Nous remercions les éditions *Ongakunotomo* et M. Seki YONEMURA pour la réalisation des portées musicales, ainsi que M. Hideo FUJIMOTO pour la composition du présent ouvrage.

Nous voudrions également saluer tous les jeunes musiciens qui ont participé à ces cours.

Tomojiro IKENOUCHI  
Kazuko YASUKAWA  
26 juillet 1956

---

©フレデリック・ゴサン 2020



# Noms cités dans les *Cours* de Lazare-Lévy

## **B**

BLANCHET, Emile-Robert.....	10
BOSQUET, Emile .....	10
BÜLOW, Hans von.....	20, 66
BUSONI, Ferruccio .....	10, 38

## **C**

CASALS, Pablo .....	7
CASELLA, Alfredo.....	89, 91
CORTOT, Alfred .....	126
CZERNY, Carl.....	48, 85

## **D**

DELACROIX, Eugène .....	8
-------------------------	---

## **F**

FUJIMOTO, Hideo .....	181
-----------------------	-----

## **G**

GIDE, André.....	177
GIESEKING, Walter.....	62
GODOWSKY, Leopold.....	9

## **H**

HARA, Chieko.....	10
HUGO, Victor.....	7

## **I**

IKENOUCI, Tomojiro.....	3, 9, 181
-------------------------	-----------

D'INDY, Vincent .....	96
-----------------------	----

INGHELBRECHT, D. E. ....	116
--------------------------	-----

## **L**

LANDOWSKA, Wanda .....	19
LUTHER, Martin .....	154

## **M**

MAILLARD, Pierre .....	58
MOSZKOWSKI, Moritz .....	9
MUSSET, Alfred de.....	8

## **N**

NOMURA, Koichi.....	5, 181
---------------------	--------

## **P**

PLANTE, Francis .....	11
-----------------------	----

## **S**

SAUER, Emil von.....	9, 88
SHAKESPEARE, William .....	129

## **T**

TOSCANINI, Arturo .....	31
-------------------------	----

## **W**

WAGNER, Richard.....	31, 139
----------------------	---------

## **Y**

YASUKAWA, Kazuko.....	3, 9, 10, 65, 181
YONEMURA, Seki .....	181



## Tableaux de synthèse





## Première tournée de Lazare-Lévy (1950)



Agenda général de la première tournée (1950)		
Ma	10 octobre	Arrivée à <b>Tokyo Haneda</b> (18 h 30)
Me	11	Premières répétitions chez Chieko Hara
J	12	Entretien à la NHK. Réception officielle de la mission et conférence de presse à l'ancienne ambassade de France ( <i>Korin Kaku</i> ). <b>Premier récital</b> de Lazare-Lévy au Japon.
V	13	Départ pour Osaka
S	14	<b>Osaka</b> : concert au <i>Kitano Gejiko</i> sous les drapeaux français et japonais
D	15	Osaka : concert au <i>Kitano Gejiko</i> . Soirée au Kansai Club
L	16	<b>Kyoto</b> : concert à l'Institut franco-japonais. Ermitage et jardins de Katsura
Ma	17	Jardins du Palais d'été de Katsura. <b>Arashiyama</b> (rivière de Hôzu) Cérémonie du thé chez <b>Junichiro Tanizaki</b> Concert au Théâtre <i>Minamiza</i>
Me	18	<b>Nara</b> : pagode du temple <i>Kôfuku-Ji</i> , tour zen du <i>To-in-Do</i> , jardin des prêtres du <i>Yoshiki-En</i> , complexes religieux du <i>Yakushi-ji</i> , du <i>Kôfuku-ji</i> et du <i>Todai-ji Naia</i> Déjeuner servi par des <i>geishas</i> sur <i>tatamis</i> en paille de riz. Dîner chez Chieko Hara
J	19	Départ pour <b>Nagoya</b> . Concert à la salle municipale
V	20	Concerts à l'université Nanzan de <b>Nagoya</b> ; en soirée, à la salle municipale
S	21	Retour à <b>Tokyo</b>
D	22	Repos
L	23	<b>Tokyo</b> : 14 h, conférence et <b>cours de maître</b> à l'université des Arts
Ma	24	10 h 30, répétitions avec le chef d'orchestre <b>Hisatada Otaka</b> 14 h, <b>cours de maître</b> au <i>Sogakudo</i>
Me	25	14 h, <b>cours de maître</b> au <i>Sogakudo</i>
J	26	10 h 30, répétitions au <i>Hibiya Kokaido</i> . 18 h, concert avec la Philharmonie
V	27	10 h 30, répétitions au <i>Hibiya Kokaido</i> . 18 h, concert avec la Philharmonie
S	28	Déjeuner à l'ambassade de France. <b>1<sup>er</sup> récital solo au Hibiya Kokaido</b> Les enfants de Kazuko Yasukawa apportent des fleurs sur la scène En coulisses, visite de l'ambassadeur de France et des membres de la famille impériale
D	29	Déjeuner à l'ambassade de France. Récital au <i>Hibiya Kokaido</i>
L	30	Déjeuner à l'ambassade de France. Récital au <i>Hibiya Kokaido</i>
Ma	31	Concert supplémentaire au <i>Hibiya Kokaido</i>
Me	1	Repos. 15 h, répétition chez Chieko Hara. Rendez-vous avec <b>Tetsuro Furukaki</b> à la NHK
J	2	15 h 30, récital au <b>Palais impérial</b>
V	3	En matinée, rendez-vous avec le <b>Général MacArthur</b> au GQG 14 h 30, répétition au <i>Hibiya Kokaido</i> avec l'Orchestre de Toho
S	4 novembre	18 h, concert partagé au <i>Hibiya Kokaido</i> . Dîner avec <b>Genichi Kawakami</b> (PDG Yamaha)
D	5	13 h 30, répétition avec l'Orchestre de Toho 18 h, concert sous la direction d' <b>Hidemaro Konoye</b>
L	6	15 h, Interview à la NHK. 19 h, Réception du prince Takamatsu au Club des industriels
Ma	7	<b>Yokohama</b> , 15 h 30 : enregistrement des 78 tours aux Studios Victor
Me	8	Kamakura, Hayama
J	9	<b>Hamamatsu</b> , visite de l'usine des pianos Yamaha avec Genichi Kawakami
V	10	<b>Ube</b> , hébergement chez Hirao, Hatsue et Shige Tawarada Photos en costume traditionnel
S	11	Ube, récital
D	12	Concert à <b>Fukuoka</b> (Lazare-Lévy et Chieko Hara)
L	13	Train
Ma	14	<b>Kurashiki</b> . Concert au Musée d'art. Visite du musée d'ethnologie
Me	15	Promenade dans les canaux de Kurashiki. Retour à Tokyo
J	16	15 h, Kazuko Yasukawa à la NHK. Dîner de la mission franco-japonaise
V	17	10 h 30, rencontre avec des élèves
S	18	18 h, <b>dernier concert à Tokyo</b> (œuvres du père Durécu)
D	19	Départ

Agenda des concerts de la première tournée (1950)	
12 octobre	<b>Tokyo</b> , <i>Korin Kaku</i>
14 octobre	<b>Osaka</b> , <i>Kitano Gejiko</i>
15	Osaka, <i>Kitano Gejiko</i>
16	<b>Kyoto</b> , Institut franco-japonais
17	Kyoto, Théâtre <i>Minamiza</i>
19	<b>Nagoya</b> , salle municipale
20	Nagoya, université Nanzan (matinée). Salle municipale (soirée)
26	<b>Tokyo</b> , <i>Hibiya Kokaido</i> , Orchestre philharmonique du Japon, dir. Hisatada Otaka
27	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , Orchestre philharmonique du Japon, dir. Hisatada Otaka
28	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , 1 <sup>er</sup> récital
29	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , 2 <sup>e</sup> récital
30	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , 3 <sup>e</sup> récital
31	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , récital supplémentaire
2 novembre	Récital au Palais impérial
4	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , programme <i>solo</i> et à deux pianos
5	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , Orchestre symphonique de Toho, dir. Hidemaro Konoye
11	<b>Ube</b> , récital
12	<b>Fukuoka</b> , concert avec Chieko Hara
14	<b>Kurashiki</b> , concert au Musée d'art
18	<b>Tokyo</b> , <i>Hibiya Kokaido</i>

Agenda et programmes des manifestations musicales (1950)		
J	12 octobre	Première apparition publique, <b>Tokyo</b> , <i>Korin Kaku</i> Pièces de Couperin, <i>Fantasiestücke</i> de Schumann, pièces de Chabrier, <i>Valses</i> de Lazare-Lévy, <i>Polonaise « Héroïque »</i> de Chopin
S	14	<b>Osaka</b> , <i>Kitano Gejiko</i>  I- <i>Le Clavier bien tempéré</i> (1 <sup>er</sup> livre) BACH 1. Prélude et fugue en mi bémol mineur, BWV 853 2. Prélude et fugue en ré majeur, BWV 850 II- <i>Sonate</i> en la majeur K. 331 MOZART III- A. <i>Fantaisie</i> en la mineur, op. 49 CHOPIN B. <i>Nocturne</i> en ut mineur, op. 48 n° 1 C. <i>Polonaise « Héroïque »</i> en la bémol majeur, op. 53 IV- <i>Children's Corner</i> DEBUSSY V- Programme à deux pianos : A. <i>Andante et variations</i> en si bémol majeur, op. 46 SCHUMANN Lazare-Lévy, Chieko Hara B. <i>Variations sur un thème de Beethoven</i> SAINT-SAËNS Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa
D	15	<b>Osaka</b> , <i>Kitano Gejiko</i>  I- <i>Prélude, fugue et variations</i> pour orgue op. 18, trans. Bauer FRANCK II- <i>Sonate</i> en ré mineur, « La Tempête », op. 31 n° 2 BEETHOVEN III- <i>Fantasiestücke</i> , op. 12 SCHUMANN IV- Programme à deux pianos : A. <i>Sonate</i> en ré majeur, K. 448 MOZART Lazare-Lévy, Chieko Hara B. <i>Trois Valses romantiques</i> CHABRIER Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa
L	16	<b>Kyoto</b> , Institut franco-japonais  I- <i>Le Clavier bien tempéré</i> (1 <sup>er</sup> livre) BACH 1. Prélude et fugue en mi bémol mineur, BWV 853 2. Prélude et fugue en ré majeur, BWV 850 II- <i>Sonate</i> en la majeur K. 331 MOZART III- A. <i>Fantaisie</i> en la mineur, op. 49 CHOPIN B. <i>Nocturne</i> en ut mineur, op. 48 n° 1 C. <i>Polonaise « Héroïque »</i> en la bémol majeur, op. 53 IV- <i>Children's Corner</i> DEBUSSY V- Programme à deux pianos : A. <i>Andante et variations</i> en si bémol majeur, op. 46 SCHUMANN Lazare-Lévy, Chieko Hara B. <i>Variations sur un thème de Beethoven</i> SAINT-SAËNS Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa
Ma	17	<b>Kyoto</b> , Théâtre Minamiza  I- <i>Prélude, fugue et variations</i> pour orgue op. 18, trans. Bauer FRANCK II- <i>Sonate</i> en ré mineur, « La Tempête », op. 31 n° 2 BEETHOVEN III- <i>Fantasiestücke</i> , op. 12 SCHUMANN IV- Programme à deux pianos : A. <i>Sonate</i> en ré majeur, K. 448 MOZART Lazare-Lévy, Chieko Hara B. <i>Trois Valses romantiques</i> CHABRIER Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa

J	19	<p><b>Nagoya</b>, salle municipale</p> <p>I- <i>Le Clavier bien tempéré</i> (1<sup>er</sup> livre) <span style="float: right;">BACH</span>  1. Prélude et fugue en mi bémol mineur, BWV 853  2. Prélude et fugue en ré majeur, BWV 850</p> <p>II- <i>Sonate</i> en la majeur K. 331 <span style="float: right;">MOZART</span></p> <p>III- A. <i>Fantaisie</i> en la mineur, op. 49 <span style="float: right;">CHOPIN</span>  B. <i>Nocturne</i> en ut mineur, op. 48 n° 1  C. <i>Polonaise</i> « Héroïque » en la bémol majeur, op. 53</p> <p>IV- <i>Children's Corner</i> <span style="float: right;">DEBUSSY</span></p> <p>V- Programme à deux pianos :  A. <i>Andante et variations</i> en si bémol majeur, op. 46 <span style="float: right;">SCHUMANN</span>  Lazare-Lévy, Chieko Hara  B. <i>Variations sur un thème de Beethoven</i> <span style="float: right;">SAINT-SAËNS</span>  Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa</p>
V	20	<p><b>Nagoya</b>, université Nanzan, matinée. Programme inconnu</p> <p><b>Nagoya</b>, salle municipale, soirée</p> <p>I- <i>Prélude, fugue et variations</i> pour orgue op. 18, trans. Bauer <span style="float: right;">FRANCK</span></p> <p>II- <i>Sonate</i> en ré mineur, « La Tempête », op. 31 n° 2 <span style="float: right;">BEETHOVEN</span></p> <p>III- <i>Fantasiestücke</i>, op. 12 <span style="float: right;">SCHUMANN</span></p> <p>IV- Programme à deux pianos :  A. <i>Sonate</i> en ré majeur, K. 448 <span style="float: right;">MOZART</span>  Lazare-Lévy, Chieko Hara  B. <i>Trois Valses romantiques</i> <span style="float: right;">CHABRIER</span>  Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa</p>
L	23	<b>Tokyo</b> , cours de maître à l'université des Arts
Ma	24	<b>Tokyo</b> , cours de maître à l'université des Arts
Me	25	<b>Tokyo</b> , cours de maître à l'université des Arts
J	26	<p><b>Tokyo</b>, <i>Hibiya Kokaido</i>, 320<sup>e</sup> concert d'abonnement de l'Orchestre philharmonique du Japon, dir. Hisatada Otaka</p> <p>I- <i>Trinita Sinfonica</i> <span style="float: right;">AKUTAGAWA</span></p> <p>II- <i>Concerto</i> pour piano en la mineur op. 54 <span style="float: right;">SCHUMANN</span></p> <p>III- <i>Symphonie n° 4</i> en fa mineur op. 36 <span style="float: right;">TCHAIKOVSKI</span></p>
V	27	<p><b>Tokyo</b>, <i>Hibiya Kokaido</i>, 321<sup>e</sup> concert d'abonnement de l'Orchestre philharmonique du Japon, dir. Hisatada Otaka</p> <p>I- <i>Trinita Sinfonica</i> <span style="float: right;">AKUTAGAWA</span></p> <p>II- <i>Concerto</i> pour piano en la mineur op. 54 <span style="float: right;">SCHUMANN</span></p> <p>III- <i>Symphonie n° 4</i> en fa mineur op. 36 <span style="float: right;">TCHAIKOVSKI</span></p>
S	28	<p><b>Tokyo</b>, <i>Hibiya Kokaido</i>, 1<sup>er</sup> récital <i>solo</i></p> <p>I- <i>Variations</i> sur un thème chromatique de J. S. Bach <span style="float: right;">LISZT</span></p> <p>II- <i>Sonate</i> en ré mineur, « La Tempête », op. 31 n° 2 <span style="float: right;">BEETHOVEN</span></p> <p>III- <i>Kreisleriana</i>, op. 16 <span style="float: right;">SCHUMANN</span></p> <p>IV- A. <i>Scherzo</i> en si mineur, op. 20 <span style="float: right;">CHOPIN</span>  B. <i>Nocturne</i> en do mineur, op. 48 n° 1  C. <i>Polonaise</i> en la bémol majeur, op. 53</p>
D	29	<p><b>Tokyo</b>, <i>Hibiya Kokaido</i>, 2<sup>e</sup> récital</p> <p>I- A. <i>Fantaisie</i> en ut mineur, K. 396 <span style="float: right;">MOZART</span>  B. <i>Sonate</i> en ut majeur, K. 330</p>

		II- A. <i>Intermezzo</i> en si bémol majeur, op. 76 n° 4 B. <i>Caprice</i> en si mineur, op. 76 n° 2 C. <i>Variations et fugue sur un thème de Haendel</i> , op. 24 III- Deux <i>Légendes</i> A. St François d'Assise, La prédication aux oiseaux B. St François de Paule marchant sur les flots	BRAHMS      LISZT
L	30	<b>Tokyo, Hibiya Kokaido.</b> 3 <sup>e</sup> récital, programme perdu	
Ma	31	<b>Tokyo, Hibiya Kokaido.</b> Récital supplémentaire, programme inconnu	
J	2 novembre	Récital au Palais impérial, programme inconnu	
S	4	<b>Tokyo, Hibiya Kokaido,</b> récital partagé  I- Programme solo : 1) <i>Fantasiestücke</i> , op. 12 2) A. <i>Coin de cimetière au printemps</i> B. <i>Reflets dans l'eau</i> C. <i>Etude</i> en la bémol majeur D. <i>Idylle</i> E. <i>Bourrée fantasque</i>  II- Programme à deux pianos : 3) <i>Sonate</i> pour deux pianos en ré majeur K. 448 Lazare-Lévy, Urimaru Nobeji 4) <i>Variations</i> sur un thème de Beethoven Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa 5) <i>Trois Valses romantiques</i> Lazare-Lévy, Chieko Hara	SCHUMANN SEVERAC DEBUSSY BLANCHET CHABRIER CHABRIER  MOZART SAINT-SAËNS CHABRIER
D	5	<b>Tokyo, Hibiya Kokaido</b>  Orchestre symphonique de Toho, dir. Hidemaro Konoye  1) Orchestre (programme non spécifié) 2) Piano et orchestre <i>Variations symphoniques</i> 3) Piano solo <i>Scènes d'enfants</i> op. 15 4) Piano et orchestre <i>Concerto n° 5</i> en fa majeur, op. 103	FRANCK  SCHUMANN SAINT-SAËNS
M	7	<b>Yokohama,</b> enregistrement des disques Victor	
S	11	<b>Ube,</b> récital. Lieu et programme inconnus	
D	12	<b>Fukuoka,</b> salle municipale I- <i>Le Clavier bien tempéré</i> (1 <sup>er</sup> livre) 1. Prélude et fugue en mi bémol mineur, BWV 853 2. Prélude et fugue en ré majeur, BWV 850 II- <i>Sonate</i> en la majeur K. 331 III- A. <i>Fantaisie</i> en la mineur, op. 49 B. <i>Nocturne</i> en ut mineur, op. 48 n° 1 C. <i>Polonaise</i> « Héroïque » en la bémol majeur, op. 53 IV- <i>Children's Corner</i> V- Programme à deux pianos : A. <i>Andante et variations</i> en si bémol majeur, op. 46 Lazare-Lévy, Chieko Hara B. <i>Variations sur un thème de Beethoven</i> Lazare-Lévy, Chieko Hara	BACH   MOZART CHOPIN  DEBUSSY SCHUMANN SAINT-SAËNS
Ma	14	<b>Kurashiki,</b> récital au Musée d'art. Programme inconnu	

S	18	<b>Tokyo, Hibiya Kokaido.</b> Concert d'adieu en faveur de la paroisse d'Ueno	
		I- Programme <i>solo</i> :	
		A. <i>Les lis naissans</i>	COUPERIN
		B. <i>Les rozeaux</i>	
		2) <i>Kreisleriana</i> op. 16	SCHUMANN
		3) <i>Deux Légendes</i>	LISZT
		II- Programme à deux pianos :	
		A. <i>Sonate pour deux pianos en ré majeur, K. 448</i>	MOZART
		Lazare-Lévy, Chieko Hara	
		B. <i>Trois Valses romantiques</i>	CHABRIER
		Lazare-Lévy, Kazuko Yasukawa	

Répertoire officiel de la première tournée		
BACH	<i>Préludes et fugues</i> BWV 850 et BWV 853	2
BEETHOVEN	<i>Sonate n° 17 en ré mineur, « La Tempête »</i>	1
BLANCHET	<i>Etude en la bémol majeur</i>	1
BRAHMS	<i>Caprice</i> op. 76 n° 2 ; <i>Intermezzo</i> op. 76 n° 4 ; <i>Variations et fugue sur un thème de Haendel</i>	3
CHABRIER	<i>Idylle ; Bourrée fantasque ; Trois Valses romantiques</i>	3
CHOPIN	<i>Scherzo n° 1</i> op. 20 ; <i>Nocturne</i> op. 48 n° 1 ; <i>Fantaisie</i> op. 49 ; <i>Polonaise « Héroïque »</i> , op. 53	4
COUPERIN	<i>Les lis naissans, Les rozeaux</i>	2
DEBUSSY	<i>Children's Corner ; Reflets dans l'eau</i>	2
FRANCK	<i>Prélude, fugue et variations ; Variations symphoniques</i>	2
LISZT	<i>Variations sur un thème de Bach ; Deux Légendes</i>	3
MOZART	<i>Sonate</i> K. 330 ; <i>Sonate</i> K. 331 ; <i>Fantaisie</i> , K. 396 ; <i>Sonate pour deux pianos</i> K. 448	4
SAINT-SAËNS	<i>Variations sur un thème de Beethoven ; Concerto n° 5</i>	2
SCHUMANN	<i>Fantasiestücke ; Scènes d'enfants ; Kreisleriana ; Andante et variations pour deux pianos ; Concerto</i>	5
SEVERAC	<i>Coin de cimetière au printemps</i>	1
14		± 35

Récapitulatif des prestations données et des lieux visités (1950)		
Villes	Récitals	Concerts avec orchestre
Tokyo	11	3
Osaka	2	-
Kyoto	2	-
Nagoya	3	-
Ube	1	-
Kurashiki	1	-
Fukuoka	1	-
= 7		
+ Hamamatsu, Yokohama, Nara, Katsura, Arashiyama, Kamakura, Ayama = 14		21







## Seconde tournée de Lazare-Lévy (1953-1954)



Agenda officiel de la seconde tournée (1953-1954)		
DATE	LIEU	PROGRAMME
<b>23 sept.</b>	Tokyo. Radio Kotobukiya 18 h 30 (répétition à 18 h 00)	<i>Sonate en ré majeur</i> , K. 311 MOZART <i>Nocturne en ut mineur</i> CHOPIN <i>Mazurka en la bémol</i> <i>Polonaise « Héroïque »</i> , op. 53
24 J	Train 12 h 30. Arrivée 21 h	
25 V	Osaka : Récital 18 h 30 (voir piano 11 h)	Programme A
26 S	Osaka. Déjeuner club-Kansai 13 h. Récital 18 h 30. Seconde partie à deux pianos	<i>Sonate en ré majeur</i> , K. 311 MOZART <i>Scènes d'enfants</i> SCHUMANN Trois pièces DEBUSSY <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER <i>Deux Etudes</i> LAZARE-LEVY <i>Valses</i> <i>En blanc et noir</i> DEBUSSY <i>Scaramouche</i> MILHAUD
27 D	Train 9 h. Arrêt à Hamamatsu	
28 L	15 h 30 une leçon. Dîner avec M. Le Génissel 20 h	
29 Ma	Radio Yamaha, 16 h (répétition à 15 h)	Deux pièces COUPERIN <i>Chanson et danse</i> MOMPOU <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER <i>Deux Etudes</i> LAZARE-LEVY
30 Me	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , récital 18 h 30 (voir piano à 11 h)	Programme A « Sous le haut patronage de l'ambassade de France au Japon et le patronage de la Maison franco-japonaise et de l'Institut franco-japonais » Manager : G. Uozumi
<b>1 oct.</b>	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , récital populaire 18 h 30 « Tomingekijo Music Circle »	Programme D
2 V	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , récital populaire « Tomingekijo Music Circle » 18 h 30	Programme D
3 S	Train 9 h. Arrivée 14 h 20 à Gifu. Récital 18 h 30	Programme D
4 D	Retour Tokyo. Rencontre avec le chef d'orchestre Masashi Ueda	
5 L	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> . Récital 18 h 30	Programme B « Sous le haut patronage de l'ambassade de France au Japon et le patronage de la Maison franco-japonaise et de l'Institut franco-japonais » Manager : G. Uozumi
6 Ma	Répétition avec orchestre 11 h	
7 Me	Répétition avec orchestre 11 h Théâtre Kabuki	
8 J	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> . Concert avec l'Orchestre symphonique de Tokyo, dir. Masashi Ueda, 18 h 30	<i>Rhapsodie d'Auvergne</i> SAINT-SAËNS <i>Variations symphoniques</i> FRANCK <i>Les Djinns</i>
9 V	Cours Yamaha 14 à 17 h. Train à 21 h	
10 S	Arrivée Kanazawa. Récital 19 h	Programme D

11 D	Train	
12 L	Cours Yamaha 14 à 17 h	
13 Ma	Pêche ?	
14 Me		
15 J	Nikko	
16 V	Nikko	
17 S	Répétition avec orchestre. Concert Maison franco-japonaise 18 h 30. Dîner à 20 h 30	<i>Fantaisie</i> , op. 49 CHOPIN <i>Nocturne</i> en ut mineur <i>Valse</i> en la bémol <i>Children's Corner</i> DEBUSSY <i>Masques</i> <i>Idylle</i> CHABRIER <i>Scherzo-valse</i> <i>Sonatine</i> fa majeur LAZARE-LEVY <i>Valses</i> <i>Deux Etudes</i>
18 D	Répétition avec orchestre, 11 h	
19 L	Cours Osaka 17 h à 19 h	
20 Ma	Concert Kyoto	Programme E
21 Me	Concert de Jean Martinon	En spectateur
22 J	Retour à Tokyo	
23 V		
24 S	Train 8 h 30. Arrivée 18 h à Akita	
25 D	Akita. Récital	Programme D
26 L	Train. Lac Towada	
27 Ma	Train	
28 Me	Société artistique de Niigata. Récital	Programme D
29 J	Train Niigata 12 h. Arrivée Tokyo 18 h	
30 V	Tokyo, Radio NHK	<i>Sonate</i> op. 110 BEETHOVEN <i>Mazurkas</i> CHOPIN <i>Variations</i> op. 35 SAINT-SAËNS
31 S	[Prévu, puis reporté : Concert avec Raymond Gallois Montbrun à l'Institut franco-japonais Tokyo 17 h 30] Départ pour Sendai	
1 <sup>er</sup> nov.	Concert Sendai	Programme D modifié
2 L	Repos à Matsushima	
3 Ma	Repos à Matsushima	
4 Me	Départ de Sendai 16 h 02. Arrivée Hanamaki 19 h 01	
5 J	« Hanamaki-Morioka = ½ heure voiture » Concert Morioka Départ pour Aomori (train de nuit) 5 h 05 - 9 h 02	Programme D
6 V	Bateau de 10 h à 14 h 30. Arrivée Hakodate Concert Hakodate	Programme D

7 S	Départ Hakodate à 11 h 30. Arrivée en train à Sapporo 18 h. Repos		
8 D	Départ Sapporo 12 h. Arrivée Asahikawa à 14 h 49. Concert en soirée		
9 L	Train pour retour à Sapporo (8 h 42 - 12 h 35) Concert Sapporo		<i>Sonate en la majeur, K. 331</i> MOZART <i>Sonate en sol mineur</i> SCHUMANN <i>Ballade en fa majeur</i> CHOPIN <i>Valse en la bémol</i> <i>Polonaise « Héroïque », op. 53</i> <i>Variations op. 35</i> SAINT-SAËNS <i>Scaramouche</i> MILHAUD
10 Ma	Départ Sapporo avion 11 h 20. Arrivée à Tokyo 14 h 50		
11 Me	Tokyo. Leçon 11 h. Déjeuner Père Durécu		
12 J	Tokyo. <i>Hibiya Kokaido</i> , récital		Programme C « Sous le haut patronage de l'ambassade de France au Japon et le patronage de la Maison franco-japonaise et de l'Institut franco-japonais »
13 V	10 h, élèves Chieko. Départ avion 15 h 20. Arrivée Osaka 17 h 40 Transport puis arrivée Kyoto vers 19 h 30		
14 S	[Prévu] Hibiya, concert de bienfaisance	Kyoto	
15 D	Kyoto, récital à l'Institut franco-japonais du Kansai 18 h 30		<i>Sonate en ré majeur, K. 311</i> MOZART <i>Sonate op. 110</i> BEETHOVEN <i>Fantasiestücke</i> SCHUMANN <i>Mazurkas</i> CHOPIN <i>Nocturne en ut mineur</i> <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER <i>Valses</i> LAZARE-LEVY
16 L	Prévu : Kyoto, récital à l'Institut 18 h 30	Réalisé : Kobe, récital	<i>Sonate en la majeur, K. 331</i> MOZART <i>Sonate op. 110</i> BEETHOVEN <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER <i>Valses</i> LAZARE-LÉVY <i>Variations op. 35</i> SAINT-SAËNS <i>Scaramouche</i> MILHAUD
17 Ma	Prévu : Kobe, récital	Réalisé : récital à l'Institut de Kyoto Programme de concert conservé	<i>Fantaisie en ut mineur, K. 475</i> MOZART <i>Sonate en do majeur, K. 330</i> <i>Fantaisie, op. 49</i> CHOPIN <i>Nocturne en mi majeur</i> <i>Scherzo n° 1</i> <i>Children's Corner</i> DEBUSSY <i>Valses</i> LAZARE-LÉVY
18 Me	Train Kyoto pour Osaka 10 h 45 - 11 h 26 Concert Osaka, Club Kansai 16 h Bateau 21 h 30 pour Beppu		
19 J	Kagoshima	Beppu. Repos	
20 V	Beppu. Train départ 10 h 17. Arrivée à Miyazaki 15 h 11		

21 S	Miyazaki. Concert	
22 D	Train Miyazaki - Omuta	
23 L	Concert Omuta. Puis voiture pour Hakata (Fukuoka)	
24 Ma	Train départ Fukuoka 10 h. Arrivée 11 h 25 Shimonoseki. Concert Shimonoseki	
25 Me	Bateau de Shimonoseki jusqu'à Moji. Voiture pour Kurosaki 17 h 30. Concert Kurosaki	
26 J	Voiture pour Hakata (Fukuoka) Concert Fukuoka 19 h = dîner	
27 V	Fukuoka 10 h 30 leçons. Repos	
28 S	Train Fukuoka 10 h 58, arrivée Kumamoto 13 h 32 Concert Kumamoto	
29 D	Train 10 h 35 - 14 h 14 Fukuoka. Avion 17 h. Arrivée Tokyo 21 h 50	Retour Kumamoto - Fukuoka
30 L	<b>TOKYO</b>	Repos
1 <sup>er</sup> déc.	Répétition avec orchestre à 14 h	
2 Me	Radio NJB 18 h, deux Chabrier. Dîner père Anouilh 19 h	
3 J	Leçon 10 h. Train 12 h 30 - 17 h 30 pour Nagoya	
4 V	Nagoya, concertos	5 <sup>e</sup> Concerto, Rhapsodie d'Auvergne SAINT-SAËNS
5 S	Nagoya, concertos	5 <sup>e</sup> Concerto, Rhapsodie d'Auvergne SAINT-SAËNS
6 D	Train 11 h 04 - 12 h 54 Hamamatsu	
7 L	Train 11 h 43 - 16 h 15, retour Tokyo	
8 Ma	Leçon 11 h Concert pour l'Etoile du Matin, 18 h [conservé]	<i>Kreisleriana</i> SCHUMANN <i>Fantaisie, op. 49</i> CHOPIN <i>Polonaise en ut mineur</i> <i>Scherzo n° 1</i> <i>Children's Corner</i> DEBUSSY <i>Etudes</i> LAZARE-LÉVY
9 Me	Leçon 11 h. Répétition deux pianos 15 h 30. Concert Club Kanto à 17 h	Programme ?
10 J	Répétition Gallois Montbrun 11 h. Déjeuner avec Raymond Gallois Montbrun. Répétitions deux pianos 16 h chez Kazu. Dîner chez Kiyoko Tanaka	
11 V	Répétitions Gallois Montbrun 11 h. Hibiya : concert à deux pianos	<i>Sonate, K. 497</i> MOZART <i>En blanc et en noir</i> DEBUSSY <i>Variations op. 35</i> SAINT-SAËNS <i>Trois Valses romantiques</i> CHABRIER <i>Scaramouche</i> MILHAUD
12 S	Concert Institut franco-japonais avec Raymond Gallois Montbrun  Visite de Yokohama	<i>Sonate « Le Printemps »</i> BEETHOVEN <i>Sonatine en fa majeur</i> LAZARE-LEVY <i>Valses</i> <i>Deux Etudes</i> <i>Sonate n° 1 op. 105</i> SCHUMANN



13 D	Musée 15 h	
14 L	Leçon 11 h. Judo 15 h	
15 Ma	Cours Yamaha 14 h	
16 Me	Ihei Kimura 10 h. Okamura Radio Tokyo 19 h 30 Dîner avec Raymond Gallois Montbrun	
17 J	[noté, mais annulé : Train 12 h 30 - 17h30. Institut franco-japonais du Kansai]	
18 V	[idem : Nagoya concert à deux pianos]	Reporté
19 S	Train 11 h 09 - 14 h 06 pour Shizuoka. Concert Shizuoka	
20 D	Retour Tokyo	
21 L	Leçons 10 h, 11 h	
22 Ma	Déjeuner à l'ambassade, cocktail à la NHK Concert œuvres du père Durécu	<i>Sonate en do majeur, K. 330</i> MOZART <i>Fantasiestücke</i> SCHUMANN <i>Polonaise en fa dièse mineur</i> CHOPIN <i>Nocturne en mi majeur</i> <i>Scherzo n° 1</i> <i>Variations op. 35</i> SAINT-SAËNS <i>Scaramouche</i> MILHAUD
23 Me	Avion. Osaka, concert.	<i>Fantaisie, K. 475</i> MOZART <i>Sonate en do majeur, K. 330</i> <i>Fantasiestücke</i> SCHUMANN <i>Polonaises (ut et fa dièse mineur)</i> CHOPIN <i>Nocturne en mi majeur</i> <i>Scherzo n° 1</i>
24 J	Journée à Osaka	
25 V	Voyage Osaka-Nagoya	
26 S	Nagoya, concert 16 h avec Raymond Gallois Montbrun	<i>Sonate « Le Printemps »</i> BEETHOVEN <i>Sonatine en fa majeur</i> LAZARE-LEVY <i>Valses</i> <i>Deux Etudes</i> <i>Sonate n° 1 op. 105</i> SCHUMANN
27 D	Retour Tokyo. Répétition orchestre 14 h	
28 L	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> 18 h 30. Concert avec Orchestre symphonique de Tokyo, direction Masashi Ueda  Programme conservé	I Ouverture de <i>Rosamunde</i> SCHUBERT II <i>Concerto</i> SCHUMANN III <i>Wanderer-Fantasie op. 15</i> SCHUBERT-LISZT IV <i>5<sup>e</sup> Concerto</i> SAINT-SAËNS
29 Ma	10 h, 11 h, 17 h, leçons	
30 Me	Deux leçons	Dîner avec Raymond Gallois Montbrun
31 J		Soirée à l'ambassade

Déroutement effectif de la seconde tournée (1953-1954) résultant de la fusion des agendas personnel et professionnel de Lazare-Lévy				
DATE	ACTIVITE	OBSERVATIONS		
L	<b>14 sept.</b>	Arrivée à Tokyo - Haneda 18 h 35		
J	17	Réception au Club des industriels		
L	21	Réception en l'honneur d'Isaac Stern. Dîner au Club des industriels		
M	22	Concert d'Isaac Stern. Dîner avec Raymond Gallois Montbrun		
Me	23	Concert pour la Radio Kotobukiya 18 h 30 - 19 h 30 (répétition à 18 h 00)	<i>Sonate</i> en ré majeur, K. 311 <i>Nocturne</i> en ut mineur <i>Mazurka</i> en la bémol <i>Polonaise</i> « Héroïque », op. 53	MOZART CHOPIN
J	24	Départ en train pour Osaka 12 h 30. Arrivée 21 h	8 h 30 de train	
V	25	Osaka, récital 18 h 30 (voir piano 11 h)	Programme A	
S	26	Osaka Déjeuner Club Kansai 13 h Récital 18 h 30 Seconde partie à deux pianos avec Kazuko Yasukawa	<i>Sonate</i> en ré majeur, K. 311 <i>Scènes d'enfants</i> Trois pièces <i>Scherzo-valse</i> Deux <i>Etudes</i> <i>Valses</i> <i>En blanc et noir</i> <i>Scaramouche</i>	MOZART SCHUMANN DEBUSSY CHABRIER LAZARE-LEVY DEBUSSY MILHAUD
D	27	Retour à Tokyo par le train de 9 h. Arrêt à Hamamatsu		
L	28	Déjeuner avec Solomon « 15 h 30, une leçon ». Dîner avec M. Le Génissel 20 h		
Ma	29	Concert pour la Radio, salle Yamaha 16 h (répétition 15 h)	Deux pièces <i>Chanson et danse</i> <i>Scherzo-valse</i> Deux <i>Etudes</i>	COUPERIN MOMPOU CHABRIER LAZARE-LEVY
Me	30	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , récital 18 h 30 (« voir piano à 11 h »)	Programme A « Sous le haut patronage de l'ambassade de France au Japon et le patronage de la Maison franco- japonaise et de l'Institut franco-japonais » Manager : G. Uozumi	
Je	<b>1<sup>er</sup> oct.</b>	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , récital populaire 18 h 30 <i>Tomingekijo Music Circle</i> Dîner avec Raymond Gallois Montbrun	Programme D	
V	2	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , récital populaire 18 h 30 <i>Tomingekijo Music Circle</i>	Programme D	
S	3	Train 9 h. Arrivée 14 h 20 à Gifu Récital 18 h 30	Programme D 5 h 20 de voyage en train	
D	4	Retour à Tokyo. (5 h 20 de voyage en train) Rencontre avec le chef d'orchestre Masashi Ueda à 18 h 30		
L	5	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , récital 18 h 30	Programme B « Sous le haut patronage de l'ambassade de France au Japon et le patronage de la Maison franco- japonaise et de l'Institut franco-japonais » Manager : G. Uozumi	

Ma	6	Répétition avec orchestre 11 h. Déjeuner avec le Père Anouilh	
Me	7	Répétition avec orchestre 11 h. Soirée au Théâtre Kabuki	
J	8	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , concert avec l'Orchestre symphonique de Tokyo, dir. Masashi Ueda, 18 h 30 Réception Jean Martinon	<i>Rhapsodie d'Auvergne</i> SAINT-SAËNS <i>Variations symphoniques</i> FRANCK <i>Les Djinns</i>
V	9	« Cours de maître », salle Yamaha, de 14 à 17 h. Train à 21 h pour Kanazawa Tokyo-Kanazawa ≈ 400 km	
S	10	Arrivée Kanazawa. Récital 19 h	Programme D
D	11	« Train, retour à Tokyo »	
L	12	« Cours de maître », salle Yamaha, de 14 à 17 h	
Ma	13	« Partie de pêche »	
Me	14	Nikko	L'agenda de la tournée prévoyait les excursions à Nikko les 15 et 16 octobre, ce que dément l'agenda de Marguerite Lazare-Lévy
J	15	Nikko	
V	16	« Retour à Tokyo. Concert de Solomon »	
S	17	Déjeuner avec Solomon 14 h 30, visite du Musée impérial Répétition avec orchestre Concert à la Maison franco-japonaise, 18 h 30 Dîner à 20 h 30	<i>Fantaisie</i> , op. 49 CHOPIN <i>Nocturne en ut mineur</i> <i>Valse en la bémol</i> <i>Children's Corner</i> DEBUSSY <i>Masques</i> <i>Idylle</i> CHABRIER <i>Scherzo-valse</i> <i>Sonatine fa majeur</i> LAZARE-LEVY <i>Valses</i> <i>Deux Etudes</i>
D	18	Répétition orchestre, 11 h Départ pour Osaka	8 h 30 de train si l'on se fie à la note du 24 septembre
L	19	« Cours de maître » Osaka, <i>Asahi Kaikan</i> , de 17 h à 19 h. Visite du château, soirée au théâtre des poupées	
Ma	20	Concert Kyoto	Programme E
Me	21	Kyoto. Conférence de Raymond Aron Dîner à la Maison franco-japonaise Concert de Jean Martinon	
J	22	RETOUR à TOKYO	
V	23	Repos	
S	24	Train 8 h 30. Arrivée 18 h à Akita	9 h 30 de train vers le Nord
D	25	Akita. Récital	Programme D
L	26	Train. Lac Towada	
Ma	27	« MALAISE train » note Marguerite Lazare-Lévy	
Me	28	Société artistique de Niigata. Récital	Programme D. Programme conservé Long trajet d'Akita à Niigata en longeant la côte
J	29	Train Niigata 12 h. Arrivée Tokyo 18 h	6 h de train
V	30	Concert à la NHK	<i>Sonate op. 110</i> BEETHOVEN <i>Mazurkas</i> CHOPIN <i>Variations op. 35</i> SAINT-SAËNS
S	31	[Prévu puis reporté : Concert avec Raymond Gallois	Long trajet Tokyo - Sendai, au moins 350 km

		Montbrun à l'Institut franco-japonais de Tokyo 17 h 30] Départ pour Sendai	
D	1 <sup>er</sup> nov.	Concert Sendai	Programme D modifié
L	2	Repos à Matsushima	« Jolie baie à une trentaine de km de Sendai »
Ma	3	Repos à Matsushima	
Me	4	Départ de Sendai 16 h 02. Arrivée Hanamaki 19 h 01 3 h de train vers le nord	
J	5	« Hanamaki-Morioka = ½ heure voiture » Concert Morioka (18) Départ pour Aomori (train de nuit) 5 h 05 - 9 h 02	Une cinquantaine de km, plutôt. Programme D« Morioka 18 <sup>e</sup> concert » Vers le nord encore, sur l'île d'Hokkaido 3 h 57 de train, départ 5 h du matin
V	6	Bateau de 10 h à 14 h 30 Arrivée Hakodate Concert Hakodate (19)	4 h 30 de bateau, nécessaires pour traverser le détroit de Tsugaru séparant Honshu et Hokkaido Programme D
S	7	Départ Hakodate à 11 h 30 Arrivée à Sapporo 18 h Repos 6 h 30 de train vers le nord encore	
D	8	Départ Sapporo 12 h. Arrivée Asahikawa à 14 h 49 Concert en soirée (20)	2 h 49 de train. Point le plus au nord de la tournée ?
L	9	Retour à Sapporo (8 h 42 - 12 h 35) Concert Sapporo (21)	3 h 53 de train <i>Sonate en la majeur, K. 331</i> MOZART <i>Sonate en sol mineur</i> SCHUMANN <i>Ballade en fa majeur</i> CHOPIN <i>Valse en la bémol</i> <i>Polonaise « Héroïque », op. 53</i> <i>Variations op. 35</i> SAINT-SAËNS <i>Scaramouche</i> MILHAUD
Ma	10	Départ Sapporo avion 11 h 20. Arrivée à Tokyo 14 h 50. 3 h 30 d'avion	
Me	11	Tokyo. Leçon à 11 h. Déjeuner avec le Père Durécu. Dîner au Club des industriels	
J	12	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , récital 18 h 30	Programme C « Sous le haut patronage de l'ambassade de France au Japon et le patronage de la Maison franco- japonaise et de l'Institut franco-japonais » Marguerite Lazare-Lévy note « 22 <sup>e</sup> concert »
V	13	10h, élèves Chieko Départ avion 15 h 20. Arrivée Osaka 17 h 40. Transport, puis arrivée Kyoto vers 19 h 30. 2 h 20 d'avion pour Osaka, puis 2 h transport pour Kyoto	
S	14	<i>Hibiya Kokaido</i> , concert de bienfaisance [annulé]	Kyoto Difficultés d'organisation Kyoto- Kobe pour les jours qui suivent
D	15	Kyoto récital à l'Institut franco-japonais du Kansai 18 h 30 (23)	<i>Sonate en ré majeur, K. 311</i> MOZART <i>Sonate op. 110</i> BEETHOVEN <i>Fantasiestücke</i> SCHUMANN <i>Mazurkas</i> CHOPIN <i>Nocturne en ut mineur</i> <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER <i>Valses</i> LAZARE-LEVY
L	16	Prévu : Kyoto, récital à l'Institut 18 h 30	Réalisé : Kobe, récital (24) <i>Sonate en la majeur, K. 331</i> MOZART <i>Sonate op. 110</i> BEETHOVEN <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER <i>Valses</i> LAZARE-LÉVY <i>Variations op. 35</i> SAINT-SAËNS <i>Scaramouche</i> MILHAUD

Ma	17	Prévu : Kobe récital	Réalisé : récital à l'Institut de Kyoto (25) Programme de concert conservé	<i>Fantaisie</i> , K. 475 <i>Sonate en do majeur</i> , K. 330 <i>Fantaisie</i> , op. 49 <i>Nocturne en mi majeur</i> <i>Scherzo n° 1</i> <i>Children's Corner</i> <i>Valses</i>	MOZART CHOPIN DEBUSSY LAZARE-LÉVY
Me	18	Train Kyoto pour Osaka 10 h 45-11 h 26 (41 min) Déjeuner au Club Kansai Concert Osaka, Club Kansai 16 h (26) Bateau 21 h 30 pour Beppu			
J	19	<del>Kagoshima</del> Beppu. Repos. « Joli hôtel Beppu »			
V	20	Beppu Train départ 10 h 17. Arrivée Miyazaki 15 h 11 « Arrivée 16 h », retard de 49 min, soit total de 5 h 43 de train			
S	21	Miyazaki. Concert (27)	?		
D	22	Train Miyazaki-Omuta Départ à 7 h 30 en voiture puis train trajet d'au moins 150 km			
L	23	Concert Omuta (28) Puis trajet en voiture pour Hakata (≈ Fukuoka) Au moins 85 km de voiture			
Ma	24	Train départ Fukuoka 10 h-11 h 25 pour Shimonoseki. 1 h 25 de train Concert Shimonoseki (29)			
Me	25	Bateau de Shimonoseki jusqu'à Moji.  Voiture pour Kurosaki 17 h 30. Moji Kurosaki, une trentaine de kms Concert Kurosaki (30)			
J	26	Voiture pour Hakata (≈ Fukuoka) Kurosaki-Hakata = une soixantaine de kms Concert Fukuoka (31) Signe le piano du récital 19 h, dîner			
V	27	Fukuoka 10 h 30 leçons. Repos. 18 h, dîner avec geishas			
S	28	Train Fukuoka-Kumamoto 10 h 58 - 13 h 32. 2 h 34 de train vers le sud Concert Kumamoto (32)			
D	29	Train retour Kumamoto-Fukuoka. 10 h 35 - 14 h 14. 3 h 40 de train Avion Fukuoka 17 h. Arrivée Tokyo 21 h 50. 4 h 50 d'avion			
L	30	<b>TOKYO</b>		Repos	
Ma	<b>1<sup>er</sup> déc.</b>	Répétition avec l'Orchestre symphonique de Tokyo à 14 h			
Me	2	Concert Radio NJB 18 h (33) Dîner père Anouilh 19 h	« Deux pièces de Chabrier à 18 h plutôt que <i>Fantasiestücke</i> à 17 h » Changement de dernière minute		
J	3	Leçon 10 h. Train 12 h 30-17 h 30 pour Nagoya. 3 h de train			
V	4	Nagoya, concert avec l'Orchestre symphonique de Tokyo, dir. Masashi Ueda	<i>5<sup>e</sup> Concerto</i> <i>Rhapsodie d'Auvergne</i>		SAINT-SAËNS
S	5	Nagoya, concert avec l'Orchestre symphonique de Tokyo, dir. Masashi Ueda	<i>5<sup>e</sup> Concerto</i> <i>Rhapsodie d'Auvergne</i>		SAINT-SAËNS
D	6	Train 11 h 04-12 h 54 pour Hamamatsu. 2 h 50 de train Récital usine Yamaha (36)			
L	7	Train 11 h 43-16 h 15, retour à Tokyo. 4 h 32 de train			
Ma	8	Leçon 11 h Concert pour <i>l'Etoile du Matin</i> , 18 h (37)	<i>Kreisleriana</i> <i>Fantaisie</i> , op. 49		SCHUMANN CHOPIN

			<i>Polonaise en ut mineur</i> <i>Scherzo n° 1</i> <i>Children's Corner</i> <i>Etudes</i>	DEBUSSY LAZARE-LÉVY
		Concert de Jean Martinon à <i>Hibiya Kokaido</i> , puis réception à l'ambassade de France	<i>9<sup>e</sup> Symphonie</i> , op. 125 Kiyoko Shibata (sop.) Sadako Sasaki (alt.) Mutsumu Shibata (ten.) Nobuyuki Ito (br.) Tokyo National University of Fine Arts and Music, Kunitachi College of Music, Tokyo Broadcasting Chorus (chor.) Orchestre de la NHK	BEETHOVEN
Me	9	Leçon 11 h. Répétition deux pianos 15 h 30 Concert Club Kanto à 17 h 30 (38) « 17 h 30 et non 17 h » note Marguerite Lazare-Lévy		
J	10	Répétition avec Raymond Gallois Montbrun 11 h Déjeuner avec Raymond Gallois Montbrun Répétitions deux pianos 16 h chez Kazuko Yasukawa Dîner chez Kiyoko Tanaka		
V	11	Répétitions avec Raymond Gallois Montbrun 11 h Hibiya : concert à deux pianos (39)	<i>Sonate</i> , K. 497 <i>En blanc et en noir</i> <i>Variations</i> op. 35 <i>Trois Valses romantiques</i> <i>Scaramouche</i> Programme conservé	MOZART DEBUSSY SAINT-SAËNS CHABRIER MILHAUD
S	12	Concert Institut franco- japonais avec Raymond Gallois Montbrun  Visite de Yokohama	<i>Sonate</i> « Le Printemps » <i>Sonatine</i> en fa majeur <i>Valses</i> <i>Deux Etudes</i> <i>Sonate</i> n° 1 op. 105	BEETHOVEN LAZARE-LEVY  SCHUMANN
D	13	Musée 15 h		
L	14	Leçon 11 h. Judo 15 h		
Ma	15	« Cours de maître », salle Yamaha, de 14 h à 17 h		
Me	16	Rendez-vous Ihei Kimura 10h. Okamura Radio Tokyo 19 h 30 (41) Dîner avec Raymond Gallois Montbrun		
J	17	[prévu mais annulé : Train 12 h 30-17 h 30. Institut franco-japonais du Kansai] Déjeuner à l'ambassade		
V	18	[idem : Nagoya concert à deux pianos] Reporté		
S	19	Train 11 h 09-14 h 06 pour Shizuoka 2 h 57 de train Concert Shizuoka (42)		
D	20	Retour Tokyo		
L	21	Leçons 10 h, 11 h		
Ma	22	Déjeuner à l'ambassade de France Cocktail à la NHK Concert au profit des œuvres du père Durécu (43)	<i>Sonate</i> en do majeur, K. 330 <i>Fantasiestücke</i> <i>Polonaise</i> , op. 44 <i>Nocturne</i> en mi majeur <i>Scherzo</i> n° 1 <i>Variations</i> op. 35 <i>Scaramouche</i>	MOZART SCHUMANN CHOPIN  SAINT-SAËNS MILHAUD

Me	23	Avion pour Osaka (2 h 20) Osaka, concert (44)	<i>Fantaisie</i> , K. 475 <i>Sonate en do majeur</i> , K. 330 <i>Fantasiestücke</i> <i>Polonaises</i> (ut et fa dièse mineur) <i>Nocturne en mi majeur</i> <i>Scherzo</i> n° 1	MOZART SCHUMANN CHOPIN
J	24	Journée à Osaka		
V	25	Voyage Osaka - Nagoya		
S	26	Nagoya, concert 16 h avec Raymond Gallois Montbrun (45)	<i>Sonate</i> « Le Printemps » <i>Sonatine en fa majeur</i> <i>Valses</i> <i>Deux Etudes</i> <i>Sonate</i> n° 1 op. 105	BEETHOVEN LAZARE-LEVY SCHUMANN
D	27	Retour à Tokyo. 3 h de train Répétition avec l'Orchestre symphonique à 14 h		
L	28	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> 18 h 30 Concert avec l'Orchestre symphonique de Tokyo, direction Masashi Ueda (46) Programme conservé	I Ouverture de <i>Rosamunde</i> II <i>Concerto</i> III <i>Wanderer-Fantasie</i> IV <i>5<sup>e</sup> Concerto</i>	SCHUBERT SCHUMANN SCHUBERT-LISZT SAINT-SAËNS
Ma	29	10 h, 11 h, 17 h, leçons		
Me	30	Deux leçons. Dîner avec Raymond Gallois Montbrun		
J	31	Soirée à l'ambassade de France		
V	<b>1<sup>er</sup> jan.</b>	Goûter parents d'élèves		
S	2	Télévision NHK (47). Lazare-Lévy joue ses <i>Préludes</i>		
Me	6	Retour en France		

Agenda et programmes des concerts de la 2 <sup>de</sup> tournée (1953-1954)			
DATE		LIEU	PROGRAMME
Me	23 septembre	Tokyo, Radio Kotobukiya 19 h 30	<i>Sonate en ré majeur</i> , K. 311 MOZART <i>Nocturne en ut mineur</i> CHOPIN <i>Mazurka en la bémol</i> <i>Polonaise « Héroïque », op. 53</i>
V	25	Osaka, 18 h 30	<u>Programme A</u> : CHOPIN  1) <i>Fantaisie</i> , op. 49 2) <i>Ballade n° 2</i> op. 38 3) <i>Mazurkas</i> op. 33 n° 4 ; op. 41 n° 1 ; op. 50 n° 2 ; op. 56 n° 2 ; op. 7 n° 3 ; op. posthume en la mineur 4) <i>Scherzo n° 3</i> op. 39 5) <i>Nocturnes</i> op. 15 n° 1 ; op. 55 n° 2 ; op. 48 n° 1 6) <i>Polonaises</i> op. 44 ; « Héroïque », op. 53
S	26	Osaka, 18 h 30  Seconde partie à deux pianos	<i>Sonate en ré majeur</i> K. 311 MOZART <i>Scènes d'enfants</i> SCHUMANN <i>Trois pièces</i> DEBUSSY <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER <i>Deux Etudes</i> LAZARE-LEVY <i>Valses</i> <i>En blanc et noir</i> DEBUSSY <i>Scaramouche</i> MILHAUD
Ma	29	Radio Yamaha, 16h	<i>Deux pièces</i> COUPERIN <i>Chanson et danse</i> MOMPOU <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER <i>Deux Etudes</i> LAZARE-LEVY
Me	30	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , 18 h 30	« Sous le haut patronage de l'ambassade de France au Japon et le patronage de la Maison franco- japonaise et de l'Institut franco-japonais »  <u>Programme A</u> : CHOPIN  1) <i>Fantaisie</i> , op. 49 2) <i>Ballade n° 2</i> op. 38 3) <i>Mazurkas</i> op. 33 n° 4 ; op. 41 n° 1 ; op. 50 n° 2 ; op. 56 n° 2 ; op. 7 n° 3 ; op. posthume en la mineur 4) <i>Scherzo n° 3</i> op. 39 5) <i>Nocturnes</i> op. 15 n° 1 ; op. 55 n° 2 ; op. 48 n° 1 6) <i>Polonaises</i> op. 44 ; « Héroïque », op. 53
J	1 <sup>er</sup> octobre	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , « Tomingekijo Music Circle », 18 h 30	<u>Programme D</u> :  1) <i>Les lis naissans, Les rozeaux</i> COUPERIN 2) <i>Scènes d'enfants</i> , op. 15 SCHUMANN 3) <i>Sonate en la majeur</i> , K. 331 MOZART 4) <i>La Soirée dans Grenade</i> DEBUSSY <i>Masques</i> <i>Minstrels</i> <i>Etudes</i> LAZARE-LEVY <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER 5) <i>Ballade n° 2</i> op. 38 CHOPIN <i>Mazurkas</i> op. 33 n° 4 ; op. 50 n° 2 ; op. 7 n° 3 <i>Nocturnes</i> op. 62 n° 2, op. 48 n° 1 <i>Polonaise « Héroïque », op. 53</i>



V	2	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , « Tomingekijo Music Circle », 18 h 30	<p><u>Programme D :</u></p> <p>1) <i>Les lis naissans, Les rozeaux</i> COUPERIN  2) <i>Scènes d'enfants</i>, op. 15 SCHUMANN  3) <i>Sonate en la majeur</i>, K. 331 MOZART  4) <i>La Soirée dans Grenade</i> DEBUSSY  <i>Masques</i>  <i>Minstrels</i>  <i>Etudes</i> LAZARE-LEVY  <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER  5) <i>Ballade n° 2</i>, op. 38 CHOPIN  <i>Mazurkas</i> op. 33 n° 4 ; op. 50 n° 2 ; op. 7 n° 3  <i>Nocturnes</i> op. 62 n° 2, op. 48 n° 1  <i>Polonaise « Héroïque »</i>, op. 53</p>
S	3	Gifu, 18 h 30	<p><u>Programme D :</u></p> <p>1) <i>Les lis naissans, Les rozeaux</i> COUPERIN  2) <i>Scènes d'enfants</i>, op. 15 SCHUMANN  3) <i>Sonate en la majeur</i>, K. 331 MOZART  4) <i>La Soirée dans Grenade</i> DEBUSSY  <i>Masques</i>  <i>Minstrels</i>  <i>Etudes</i> LAZARE-LEVY  <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER  5) <i>Ballade n° 2</i>, op. 38 CHOPIN  <i>Mazurkas</i> op. 33 n° 4 ; op. 50 n° 2 ; op. 7 n° 3  <i>Nocturnes</i> op. 62 n° 2, op. 48 n° 1  <i>Polonaise « Héroïque »</i>, op. 53</p>
L	5	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , 18 h 30	<p>« Sous le haut patronage de l'ambassade de France au Japon et le patronage de la Maison franco- japonaise et de l'Institut franco-japonais »</p> <p><u>Programme B :</u></p> <p>1) <i>Sonate en ré majeur</i>, K. 311 MOZART  2) <i>Sonate</i> op. 110 BEETHOVEN  3) <i>Prélude, Aria et Final</i> FRANCK  4) <i>La Soirée dans Grenade</i> DEBUSSY  <i>Minstrels</i>  5) <i>Chanson et danse n° 5</i> MOMPOU  <i>Impressions intimes</i>  <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER  <i>Etudes</i> LAZARE-LEVY</p>
J	8	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , 18 h 30 Orchestre symphonique de Tokyo, dir. Masashi Ueda	<p><i>5<sup>e</sup> Symphonie</i> MARTINU  <i>Promenade</i> TERASHIMA  <i>Rondo</i> SHINOHARA  <i>Rhapsodie d'Auvergne</i> SAINT-SAËNS  <i>Variations symphoniques</i> FRANCK  <i>Les Djinns</i></p>
S	10	Kanazawa, 19 h	<p><u>Programme D :</u></p> <p>1) <i>Les lis naissans, Les rozeaux</i> COUPERIN  2) <i>Scènes d'enfants</i>, op. 15 SCHUMANN  3) <i>Sonate en la majeur</i>, K. 331 MOZART  4) <i>La Soirée dans Grenade</i> DEBUSSY</p>

			<i>Masques</i> <i>Minstrels</i> <i>Etudes</i> LAZARE-LEVY <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER 5) <i>Ballade n° 2</i> , op. 38 CHOPIN <i>Mazurkas</i> op. 33 n° 4 ; op. 50 n° 2 ; op. 7 n° 3 <i>Nocturnes</i> op. 62 n° 2, op. 48 n° 1 <i>Polonaise « Héroïque »</i> , op. 53
S	17	Maison franco-japonaise, 18 h 30	<i>Fantaisie</i> , op. 49 CHOPIN <i>Nocturne en ut mineur</i> <i>Valse en la bémol</i> <i>Children's Corner</i> DEBUSSY <i>Masques</i> <i>Idylle</i> CHABRIER <i>Scherzo-valse</i> <i>Sonatine fa majeur</i> LAZARE-LEVY <i>Valses</i> <i>Deux Etudes</i>
Ma	20	Kyoto	<u>Programme E :</u> 1) <i>Les lis naissans, Les rozeaux</i> COUPERIN 2) <i>Sonate en la majeur, K. 331</i> MOZART 3) <i>Ballade n° 2</i> , op. 38 CHOPIN <i>Nocturne</i> op. 62 n° 2 <i>Grande Valse brillante</i> , op. 42 <i>Polonaise « Héroïque »</i> , op. 53 4) <i>La Soirée dans Grenade</i> DEBUSSY <i>Masques</i> <i>Minstrels</i> <i>Etudes</i> LAZARE-LEVY 5) A deux pianos avec Kazuko Yasukawa : <i>En blanc et noir</i> DEBUSSY <i>Scaramouche</i> MILHAUD
D	25	Akita	<u>Programme D :</u> 1) <i>Les lis naissans, Les rozeaux</i> COUPERIN 2) <i>Scènes d'enfants</i> , op. 15 SCHUMANN 3) <i>Sonate en la majeur, K. 331</i> MOZART 4) <i>La Soirée dans Grenade</i> DEBUSSY <i>Masques</i> <i>Minstrels</i> <i>Etudes</i> LAZARE-LEVY <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER 5) <i>Ballade n° 2</i> , op. 38 CHOPIN <i>Mazurkas</i> op. 33 n° 4 ; op. 50 n° 2 ; op. 7 n° 3 <i>Nocturnes</i> op. 62 n° 2, op. 48 n° 1 <i>Polonaise « Héroïque »</i> , op. 53
Me	28	Niigata, Société artistique	<u>Programme D :</u> 1) <i>Les lis naissans, Les rozeaux</i> COUPERIN 2) <i>Scènes d'enfants</i> , op. 15 SCHUMANN 3) <i>Sonate en la majeur, K. 331</i> MOZART 4) <i>La Soirée dans Grenade</i> DEBUSSY <i>Masques</i> <i>Minstrels</i>

			<i>Etudes</i> LAZARE-LEVY <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER 5) <i>Ballade</i> n° 2, op. 38 CHOPIN <i>Mazurkas</i> op. 33 n° 4 ; op. 50 n° 2 ; op. 7 n° 3 <i>Nocturnes</i> op. 62 n° 2, op. 48 n° 1 <i>Polonaise « Héroïque »,</i> op. 53
V	30	Radio NHK	<i>Sonate</i> op. 110 BEETHOVEN <i>Mazurkas</i> CHOPIN <i>Variations</i> op. 35 SAINT-SAËNS
D	1 <sup>er</sup> novembre	Sendai	<u>Programme D varié :</u> 1) <i>Les lis naissans, Les rozeaux</i> COUPERIN 2) <i>Scènes d'enfants</i> , op. 15 SCHUMANN 3) <i>Sonate en la majeur</i> , K. 331 MOZART 4) <i>La Soirée dans Grenade</i> DEBUSSY <i>La sérénade interrompue</i> <i>Minstrels</i> <i>Etudes</i> LAZARE-LEVY <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER 5) <i>Ballade</i> n° 2, op. 38 CHOPIN <i>Mazurkas</i> op. 33 n° 4 ; op. 50 n° 2 ; op. 7 n° 3 <i>Nocturnes</i> op. 62 n° 2, op. 48 n° 1 <i>Polonaise « Héroïque »,</i> op. 53
J	5	Morioka	<u>Programme D :</u> 1) <i>Les lis naissans, Les rozeaux</i> COUPERIN 2) <i>Scènes d'enfants</i> , op. 15 SCHUMANN 3) <i>Sonate en la majeur</i> , K. 331 MOZART 4) <i>La Soirée dans Grenade</i> DEBUSSY <i>Masques</i> <i>Minstrels</i> <i>Etudes</i> LAZARE-LEVY <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER 5) <i>Ballade</i> n° 2, op. 38 CHOPIN <i>Mazurkas</i> op. 33 n° 4 ; op. 50 n° 2 ; op. 7 n° 3 <i>Nocturnes</i> op. 62 n° 2, op. 48 n° 1 <i>Polonaise « Héroïque »,</i> op. 53
V	6	Hakodate	<u>Programme D :</u> 1) <i>Les lis naissans, Les rozeaux</i> COUPERIN 2) <i>Scènes d'enfants</i> , op. 15 SCHUMANN 3) <i>Sonate en la majeur</i> , K. 331 MOZART 4) <i>La Soirée dans Grenade</i> DEBUSSY <i>Masques</i> <i>Minstrels</i> <i>Etudes</i> LAZARE-LEVY <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER 5) <i>Ballade</i> n° 2, op. 38 CHOPIN <i>Mazurkas</i> op. 33 n° 4 ; op. 50 n° 2 ; op. 7 n° 3 <i>Nocturnes</i> op. 62 n° 2, op. 48 n° 1 <i>Polonaise « Héroïque »,</i> op. 53
D	8	Asahikawa	?
L	9	Sapporo	<i>Sonate en la majeur</i> , K. 331 MOZART <i>Sonate en sol mineur</i> SCHUMANN <i>Ballade en fa majeur</i> CHOPIN

			<i>Valse en la bémol</i> <i>Polonaise « Héroïque », op. 53</i> <i>Variations op. 35</i> SAINT-SAËNS <i>Scaramouche</i> MILHAUD
J	12	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> , 18 h 30	« Sous le haut patronage de l'ambassade de France au Japon et le patronage de la Maison franco- japonaise et de l'Institut franco-japonais »  <u>Programme C : SCHUMANN</u>  1) <i>Fantaisie</i> , op. 17 2) <i>Sonate n° 2 en sol mineur</i> , op. 22 3) <i>Fantasiestücke</i> , op. 12 4) <i>Kreisleriana</i> , op. 16
D	15	Kyoto, Institut franco- japonais du Kansai 18 h 30	<i>Sonate en ré majeur</i> , K. 311 MOZART <i>Sonate op. 110</i> BEETHOVEN <i>Fantasiestücke</i> SCHUMANN <i>Mazurkas</i> CHOPIN <i>Nocturne en ut mineur</i> <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER <i>Valses</i> LAZARE-LEVY
L	16	Kobe	<i>Sonate en la majeur</i> , K. 331 MOZART <i>Sonate op. 110</i> BEETHOVEN <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER <i>Valses</i> LAZARE-LÉVY <i>Variations op. 35</i> SAINT-SAËNS <i>Scaramouche</i> MILHAUD
Ma	17	Kyoto, Institut franco- japonais du Kansai 18 h 30	<i>Fantaisie en ut mineur</i> , K. 475 MOZART <i>Sonate en do majeur</i> , K. 330 <i>Fantaisie</i> , op. 49 CHOPIN <i>Nocturne en mi majeur</i> <i>Scherzo n° 1</i> <i>Children's Corner</i> DEBUSSY <i>Valses</i> LAZARE-LÉVY
Me	18	Osaka, Club Kansai 16 h	?
S	21	Miyazaki	?
L	23	Omuta	?
Ma	24	Shimonoseki	?
Me	25	Kurosaki	?
J	26	Fukuoka	?
S	28	Kumamoto	<u>Programme D :</u>  1) <i>Les lis naissans, Les rozeaux</i> COUPERIN 2) <i>Scènes d'enfants</i> , op. 15 SCHUMANN 3) <i>Sonate en la majeur</i> , K. 331 MOZART 4) <i>La Soirée dans Grenade</i> DEBUSSY <i>Masques</i> <i>Minstrels</i> <i>Etudes</i> LAZARE-LEVY <i>Scherzo-valse</i> CHABRIER 5) <i>Ballade n° 2</i> , op. 38 CHOPIN <i>Mazurkas op. 33 n° 4 ; op. 50 n° 2 ; op. 7 n° 3</i> <i>Nocturnes op. 62 n° 2, op. 48 n° 1</i> <i>Polonaise « Héroïque », op. 53</i>

Me	2 décembre	Radio NJB 18 h	<i>Idylle, Scherzo-valse</i> (Chabrier)	
V	4	Nagoya Orchestre symphonique de Tokyo, dir. Masashi Ueda	<i>5<sup>e</sup> Concerto</i> <i>Rhapsodie d'Auvergne</i>	SAINT-SAËNS
S	5	Nagoya, Orchestre symphonique de Tokyo, dir. Masashi Ueda	<i>5<sup>e</sup> Concerto</i> <i>Rhapsodie d'Auvergne</i>	SAINT-SAËNS
Ma	8	Tokyo, <i>l'Etoile du matin</i> , 18 h	<i>Kreisleriana</i> <i>Fantaisie, op. 49</i> <i>Polonaise en ut mineur</i> <i>Scherzo n° 1</i> <i>Children's Corner</i> <i>Etudes</i>	SCHUMANN CHOPIN  DEBUSSY LAZARE-LÉVY
Me	9	Club Kanto, 17 h	?	
V	11	Tokyo, Hibiya, 18 h 30 concert à deux pianos avec Kazuko Yasukawa	<i>Sonate, K. 497</i> <i>En blanc et en noir</i> <i>Variations op. 35</i> <i>Trois Valses romantiques</i> <i>Scaramouche</i>	MOZART DEBUSSY SAINT-SAËNS CHABRIER MILHAUD
S	12	Institut franco-japonais avec Raymond Gallois Montbrun	<i>Sonate « Le Printemps »</i> <i>Sonatine en fa majeur</i> <i>Valses</i> <i>Deux Etudes</i> <i>Sonate n° 1 op. 105</i>	BEETHOVEN LAZARE-LEVY   SCHUMANN
Me	16	Radio Tokyo 19 h 30	?	
S	19	Shizuoka	?	
Ma	22	Œuvres du père Durécu	<i>Sonate en do majeur, K. 330</i> <i>Fantasiestücke</i> <i>Polonaise en fa dièse mineur</i> <i>Nocturne en mi majeur</i> <i>Scherzo n° 1</i> <i>Variations op. 35</i> <i>Scaramouche</i>	MOZART SCHUMANN CHOPIN  SAINT-SAËNS MILHAUD
Me	23	Osaka	<i>Fantaisie, K. 475</i> <i>Sonate en do majeur, K. 330</i> <i>Fantasiestücke</i> <i>Polonaises (ut et fa dièse mineur)</i> <i>Nocturne en mi majeur</i> <i>Scherzo n° 1</i>	MOZART  SCHUMANN CHOPIN
S	26	Nagoya, 16 h	<i>Sonate « Le Printemps »</i> <i>Sonatine en fa majeur</i> <i>Valses</i> <i>Deux Etudes</i> <i>Sonate n° 1 op. 105</i>	BEETHOVEN LAZARE-LEVY   SCHUMANN
L	28	Tokyo, <i>Hibiya Kokaido</i> 18 h 30 Orchestre symphonique de Tokyo, dir. Masashi Ueda	I Overture de <i>Rosamunde</i> II <i>Concerto</i> III <i>Fantaisie, op. 15</i> IV <i>5<sup>e</sup> Concerto</i>	SCHUBERT SCHUMANN SCHUBERT-LISZT SAINT-SAËNS

Prestations de concert de Lazare-Lévy (1953-1954) par ordre chronologique	
23 <b>septembre</b>	Tokyo (radio)
25 septembre	Osaka
26 septembre	Osaka
29 septembre	Tokyo (radio)
30 septembre	Tokyo
1 <sup>er</sup> <b>octobre</b>	Tokyo
2 octobre	Tokyo
3 octobre	Gifu
5 octobre	Tokyo
8 octobre	Tokyo
10 octobre	Kanazawa
17 octobre	Tokyo
20 octobre	Kyoto
25 octobre	Akita
28 octobre	Niigata
30 octobre	Tokyo (radio)
1 <sup>er</sup> <b>novembre</b>	Sendai
5 novembre	Morioka
6 novembre	Hakodate
8 novembre	Asahikawa
9 novembre	Sapporo
12 novembre	Tokyo
15 novembre	Kyoto
16 novembre	Kobe
17 novembre	Kyoto
18 novembre	Osaka
21 novembre	Miyazaki
23 novembre	Omuta
24 novembre	Shimonoseki
25 novembre	Kurosaki
26 novembre	Fukuoka
28 novembre	Kumamoto
2 <b>décembre</b>	Tokyo (radio)
4 décembre	Nagoya
5 décembre	Nagoya
6 décembre	Hamamatsu
8 décembre	Tokyo
9 décembre	Tokyo
11 décembre	Tokyo
12 décembre	Tokyo
16 décembre	Tokyo (radio)
19 décembre	Shizuoka
22 décembre	Tokyo
23 décembre	Osaka
26 décembre	Nagoya
28 décembre	Tokyo
2 janvier	Tokyo (télévision)
= 47 dates	23 septembre-2 janvier : 102 jours = 22 villes

Prestations de concert de Lazare-Lévy (1953-1954) par ordre alphabétique de lieux		
Akita	25 octobre	1
Asahikawa	8 novembre	1
Fukuoka	26 novembre	1
Gifu	3 octobre	1
Hakodate	6 novembre	1
Hamamatsu	6 décembre	1
Kanazawa	10 octobre	1
Kobe	16 novembre	1
Kumamoto	28 novembre	1
Kurosaki	25 novembre	1
Kyoto	20 octobre, 15 novembre, 17 novembre	3
Miyazaki	21 novembre	1
Morioka	5 novembre	1
Nagoya	4 décembre, 5 décembre, 26 décembre	3
Niigata	28 octobre	1
Omuta	23 novembre	1
Osaka	25 septembre, 26 septembre, 18 novembre, 23 décembre	4
Sapporo	9 novembre	1
Sendai	1 <sup>er</sup> novembre	1
Shimonoseki	24 novembre	1
Shizuoka	19 décembre	1
Tokyo	23 septembre, 29 septembre, 30 septembre, 1 <sup>er</sup> octobre, 2 octobre, 5 octobre, 8 octobre, 17 octobre, 30 octobre, 12 novembre, 2 décembre, 8 décembre, 9 décembre, 11 décembre, 12 décembre, 16 décembre, 22 décembre, 28 décembre, 2 janvier	<b>19</b>
		<b>47</b>

Répertoire officiel de la seconde tournée		
BEETHOVEN	<i>Sonate</i> n° 31 en la bémol majeur, op. 110 <i>Sonate</i> pour violon et piano n° 5 en fa majeur, « Le Printemps », op. 24	<b>2</b>
CHABRIER	<i>Pièce pittoresque</i> n° 10, « Scherzo-valse » <i>Trois Valses romantiques</i> *	<b>2</b>
CHOPIN	<i>Ballade</i> n° 2 en fa majeur, op. 38 <i>Fantaisie</i> en fa mineur, op. 49* <i>Mazurka</i> en si mineur, op. 33 n° 4 <i>Mazurka</i> en mi mineur, op. 41 n° 1 <i>Mazurka</i> en la bémol majeur, op. 50 n° 2 <i>Mazurka</i> en si majeur, op. 56 n° 2 <i>Mazurka</i> en fa mineur, op. 7 n° 3 <i>Mazurka</i> op. posthume en la mineur, à <i>Emile Gaillard</i> <i>Nocturne</i> en fa majeur, op. 15 n° 1 <i>Nocturne</i> en mi bémol majeur, op. 55 n° 2 <i>Nocturne</i> en ut mineur, op. 48 n° 1* <i>Nocturne</i> mi majeur, op. 62 n° 2 <i>Polonaise</i> en do mineur, op. 40 n° 2 <i>Polonaise</i> en fa dièse mineur, op. 44 <i>Polonaise</i> en la bémol majeur, « Héroïque », op. 53* <i>Scherzo</i> n° 1 en si mineur, op. 20* <i>Scherzo</i> n° 3 en do dièse mineur, op. 39 <i>Grande Valse brillante</i> en la bémol majeur, op. 42	<b>18</b>
COUPERIN	<i>Pièces de clavecin</i> , 3 <sup>e</sup> livre, 13 <sup>e</sup> ordre « I. Les lis naissans »* <i>Pièces de clavecin</i> , 3 <sup>e</sup> livre, 13 <sup>e</sup> ordre « II. Les rozeaux »*	<b>2</b>
DEBUSSY	<i>Children's Corner</i> * <i>Estampes</i> , « I. Pagodes », <i>Estampes</i> , « II. La Soirée dans Grenade » <i>Masques</i> <i>Préludes</i> (1 <sup>er</sup> livre), n° 9, « La sérénade interrompue » <i>Préludes</i> (1 <sup>er</sup> livre), n° 12, « Minstrels »	<b>6</b>
FRANCK	<i>Prélude, Aria et Final</i> <i>Variations symphoniques</i> * <i>Les Djinns</i>	<b>3</b>
LAZARE-LEVY	<i>Etudes</i> (do majeur, fa dièse majeur) <i>Sonatine</i> n° 2 en fa majeur, op. 8 <i>Valses</i>	<b>4</b>
MILHAUD	<i>Scaramouche</i> , op. 165	<b>1</b>
MOMPOU	<i>Canción y danza</i> n° 5 <i>Impressions intimes</i>	<b>2</b>
MOZART	<i>Fantaisie</i> en ut mineur, K. 475 <i>Sonate</i> en ré majeur, K. 311 <i>Sonate</i> en do majeur, K. 330* <i>Sonate</i> en la majeur, <i>alla Turca</i> , K. 331* <i>Sonate</i> à quatre mains en fa majeur, K. 497	<b>5</b>



SAINT-SAËNS	<i>Variations</i> sur un thème de Beethoven, op. 35* <i>Concerto</i> n° 5 en fa majeur, « Egyptien », op. 103* <i>Rhapsodie d'Auvergne</i> op. 73	<b>3</b>
SCHUBERT	<i>Wanderer-Fantasia</i> pour piano et orchestre en do majeur, op. 15, D. 760 (trans. Liszt)	<b>1</b>
SCHUMANN	<i>Fantasiestücke</i> , op. 12* <i>Scènes d'enfants</i> , op. 15* <i>Kreisleriana</i> , op. 16* <i>Fantaisie</i> , op. 17 <i>Sonate</i> n° 2 en sol mineur, op. 22 <i>Sonate</i> pour violon et piano n° 1 en la mineur, op. 105 <i>Concerto</i> en la mineur, op. 54*	<b>7</b>
		<b>56</b>

Prestations audiovisuelles (1953-1954)		
Radio Tokyo	23 septembre 29 septembre 16 décembre	<b>3</b>
NHK + Télévision	30 octobre	<b>1</b>
NJB (National Japan Broadcast)	2 décembre	<b>1</b>
Tokyo, Télévision	2 janvier	<b>1</b>
		<b>6</b>

Cours publics d'interprétation (1953-1954)		
Tokyo	9 octobre 12 octobre 15 décembre	<b>3</b>
Osaka	19 octobre	<b>1</b>
		<b>4</b>

Prestations supplémentaires <sup>1881</sup>		
« Récitals »	1 (Osaka)	130 000 ¥
« Concertos »	1	50 000 ¥
« Prestations radiophoniques »		80 000 x 4 = 320 000 ¥
« Concerts de Société »	4	100 000 ¥
« Cours »	4	50 000 x 4 = 200 000 ¥
		800 000 ¥ = 2000 \$
		« + télévision le 2 janvier 100 000 ¥
		Soit un total de 900 000 = 2250 \$ <sup>1882</sup> »

<sup>1881</sup> Arch. LL

<sup>1882</sup> En tenant compte de l'inflation, près de 18 000 euros de 2020 d'après l'U.S. Bureau of Labor Statistics (*Consumer Price Index*, <https://data.bls.gov/cgi-bin/cpicalc.pl>).

Liste des élèves admis aux cours publics avec leur répertoire	
Tokyo, salle Yamaha 9 octobre 1953	1) Kyoko Aki. CHOPIN, <i>Scherzo</i> n° 3 2) Sachiko Uryu. LISZT, <i>Tarentelle</i> 3) Nana Date. DEBUSSY, <i>Estampes</i> 4) Tokuko Kitago. SCARLATTI, <i>Sonate</i> 5) Atsuko Yanagihara. BEETHOVEN, <i>Sonate</i> op. 110
Tokyo, salle Yamaha 12 octobre	1) Taeko Ito. SCHUBERT, <i>Impromptu</i> op. 142 n° 3 2) Motoko Takeuchi. CHOPIN, <i>Scherzo</i> n° 3 3) Sumiko Kono. DEBUSSY, <i>Pour le piano</i> 4) Futaba Inoue. FRANCK, <i>Variations symphoniques</i>
Osaka, <i>Asahi Kaikan</i> 19 octobre	1) Yoshiko Koyanagi. BEETHOVEN, <i>Variations Eroïca</i> op. 35 2) Atsuko Yanagihara. LISZT, <i>Sonate</i> en si mineur 3) Utako Kitano. BEETHOVEN, <i>Sonate</i> op. 109 4) Fusako Yoshioka. SAINT-SAËNS, <i>Etude en forme de valse</i> 5) Keiko Tsuchiki (Toki ?). BEETHOVEN, <i>Sonate</i> op. 57 6) Mariko Matsuhira. MENDELSSOHN, <i>Variations sérieuses</i> op. 54 7) Reiko Honno (Motoko ?). CHOPIN, <i>Ballade</i> n° 3 op. 47
Tokyo, salle Yamaha 15 décembre	1) Yoshinari Iwamoto. CHOPIN, <i>Polonaise</i> n° 6 op. 53 2) Kyoko Murakami. SCHUMANN, <i>Carnaval</i> op. 9 3) Toru Koreyasu. CHOPIN, <i>Scherzo</i> n° 2 op. 31 4) Mizue Kato. CHOPIN, <i>Fantaisie</i> op. 49 5) Kitako Ikenouchi. LISZT, <i>Etude d'après Paganini</i> n° 6

Leçons privées (1953-1954)		
Tokyo	28 septembre, 15 h 30	1
	11 novembre, 11 h	1
Fukuoaka	27 novembre, 10 h 30	1
Tokyo	3 décembre, 10 h	1
Tokyo	8 décembre, 11 h	1
Tokyo	9 décembre, 11 h	1
Tokyo	14 décembre, 11 h	1
Tokyo	21 décembre, 10 h , 11 h	2
Tokyo	29 décembre, 10 h, 11 h, 17 h	3
		<b>12</b>

Répertoire officiel des tournées de Lazare-Lévy (1950, 1953-1954)		
BACH	<i>Le Clavier bien tempéré</i> (1 <sup>er</sup> livre) Prélude et fugue n° 5, en ré majeur, BWV 850 Préludes et fugue n° 8, en mi bémol mineur, BWV 853	2
BEETHOVEN	<i>Sonate</i> n° 17 en ré mineur, « La Tempête », op. 31 n° 2 <i>Sonate</i> n° 31 en la bémol majeur, op. 110 <i>Sonate</i> pour violon et piano n° 5 en fa majeur, « Le Printemps », op. 24	3
BLANCHET	<i>Etude</i> en la bémol majeur	1
BRAHMS	<i>Caprice</i> en si mineur, op. 76 n° 2 <i>Intermezzo</i> en si bémol majeur, op. 76 n° 4 <i>Variations et fugue sur un thème de Haendel</i> , op. 24	3
CHABRIER	<i>Pièce pittoresque</i> n° 6, « Idylle » <i>Pièce pittoresque</i> n° 10, « Scherzo-valse » <i>Bourrée fantasque</i> <i>Trois Valses romantiques</i> pour deux pianos	4
CHOPIN	<i>Ballade</i> n° 2 en fa majeur, op. 38 <i>Fantaisie</i> en fa mineur, op. 49 <i>Mazurka</i> en si mineur, op. 33 n° 4 <i>Mazurka</i> en mi mineur, op. 41 n° 1 <i>Mazurka</i> en la bémol majeur, op. 50 n° 2 <i>Mazurka</i> en si majeur, op. 56 n° 2 <i>Mazurka</i> en fa mineur, op. 7 n° 3 <i>Mazurka</i> op. posthume en la mineur, à <i>Emile Gaillard</i> <i>Nocturne</i> en fa majeur, op. 15 n° 1 <i>Nocturne</i> en mi bémol majeur, op. 55 n° 2 <i>Nocturne</i> en ut mineur, op. 48 n° 1 <i>Nocturne</i> mi majeur, op. 62 n° 2 <i>Polonaise</i> en do mineur, op. 40 n° 2 <i>Polonaise</i> en fa dièse mineur, op. 44 <i>Polonaise</i> en la bémol majeur, « Héroïque », op. 53 <i>Scherzo</i> n° 1 en si mineur, op. 20 <i>Scherzo</i> n° 3 en do dièse mineur, op. 39 <i>Grande Valse brillante</i> en la bémol majeur, op. 42	18
COUPERIN	<i>Pièces de clavecin</i> , 3 <sup>e</sup> livre, 13 <sup>e</sup> ordre « I. Les lis naissans » <i>Pièces de clavecin</i> , 3 <sup>e</sup> livre, 13 <sup>e</sup> ordre « II. Les rozeaux »	2
DEBUSSY	<i>Children's Corner</i> <i>Estampes</i> , « I. Pagodes », <i>Estampes</i> , « II. La Soirée dans Grenade » <i>Images</i> (1 <sup>er</sup> livre), « I. Reflets dans l'eau » <i>Masques</i> <i>Préludes</i> (1 <sup>er</sup> livre), n° 9, « La sérénade interrompue » <i>Préludes</i> (1 <sup>er</sup> livre), n° 12, « Minstrels »	7

FRANCK	<i>Prélude, Aria et Final</i> <i>Prélude, fugue et variations</i> pour orgue, op. 18 (trans. Harold Bauer) <i>Variations symphoniques</i> pour piano et orchestre <i>Les Djinns</i>	<b>4</b>
LAZARE-LEVY	<i>Etudes</i> (do majeur, fa dièse majeur) <i>Sonatine n° 2</i> en fa majeur, op. 8 <i>Valses</i>	<b>4</b>
LISZT	<i>Variations</i> sur un thème de J. S. Bach extrait de la cantate <i>Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen</i> <i>Deux Légendes</i> : « Saint François d'Assise, La prédication aux oiseaux », « Saint François de Paule marchant sur les flots »	<b>3</b>
MILHAUD	<i>Scaramouche</i> , op. 165	<b>1</b>
MOMPOU	<i>Canción y danza n° 5</i> <i>Impressions intimes</i>	<b>2</b>
MOZART	<i>Fantaisie</i> en ut mineur, K. 396 <i>Fantaisie</i> en ut mineur, K. 475 <i>Sonate</i> en ré majeur, K. 311 <i>Sonate</i> en do majeur, K. 330 <i>Sonate</i> en la majeur, <i>alla Turca</i> , K. 331 <i>Sonate</i> à quatre mains en fa majeur, K. 497 <i>Sonate</i> pour deux pianos en ré majeur, K. 448	<b>7</b>
SAINT-SAËNS	<i>Variations</i> pour deux pianos sur un thème de Beethoven, op. 35 <i>Concerto n° 5</i> en fa majeur, « Egyptien », op. 103 <i>Rhapsodie d'Auvergne</i> pour piano et orchestre, op. 73	<b>3</b>
SCHUBERT	<i>Wanderer-Fantasie</i> pour piano et orchestre en do majeur, op. 15, D. 760 (trans. Liszt)	<b>1</b>
SCHUMANN	<i>Fantasiestücke</i> , op. 12 <i>Scènes d'enfants</i> , op. 15 <i>Kreisleriana</i> , op. 16 <i>Fantaisie</i> , op. 17 <i>Sonate n° 2</i> en sol mineur, op. 22 <i>Andante et variations</i> pour deux pianos, en si bémol majeur, op. 46 <i>Sonate</i> pour violon et piano n° 1 en la mineur, op. 105 <i>Concerto</i> en la mineur, op. 54	<b>8</b>
SEVERAC	<i>En Languedoc</i> , « IV. Coin de cimetière au printemps »	<b>1</b>
		<b>74</b>





## Sources et bibliographie





# SOURCES

## I- Sources d'archives

### 1- Archives institutionnelles :

#### A) Archives françaises

a) Archives nationales (CARAN, Centre d'accueil et de recherches des Archives nationales)

- {sous-série AJ<sup>37</sup>} : « Conservatoire national de musique et de déclamation<sup>1883</sup> »

**AJ<sup>37</sup> 14-63** Comptabilité

**AJ<sup>37</sup> 64-76** Personnel

**AJ<sup>37</sup> 65** Personnel : Généralités (l'article est scindé en trois cartons)

Candidatures : a) Candidatures à des postes créés ou vacants, 3 mai 1820 - 14 mars 1923, pièces s. d. ; b) dossiers de candidats, A-W, 15 décembre 1816 - 7 mars 1919

Nominations et maintiens en fonction, modalités et textes collectifs, 12 juin 1827 - 9 décembre 1925

Suppressions d'emplois, 23 novembre 1835 - 1<sup>er</sup> avril 1924

**AJ<sup>37</sup> 68** Personnel administratif et enseignant

2. Dossiers individuels. Nominations individuelles portant, le cas échéant, traitements de départ ; candidatures en cours d'activité même bénévole ; logements ; congés ; distinctions honorifiques ; démissions ; révocations ; mises à la retraite et liquidation de ces retraites ; honorariat ; morts en cours d'activité ou postérieurement ; obsèques (discours prononcés).

- Alfred Denis CORTOT, 8 novembre 1907-30 juillet 1923 (démission)

- Charles de BERIOT, 30 septembre 1887-30 décembre 1908

**AJ<sup>37</sup> 68** *idem*

4. Louis DIEMER (20 août 1887 - 22 décembre 1919)

---

<sup>1883</sup> Pour la situation de ces pièces dans l'inventaire général, voir DUNAN (Elisabeth), *Inventaire de la série AJ<sup>37</sup> (1784-1925, n° 1-375)*, Paris, Imprimerie Nationale, Editions Sevpem, 1971, complété par NICOLAS (Sylvie), *Inventaire de la série AJ<sup>37</sup> (1808-1977, n° 376-695)*, 1982.

**AJ<sup>37</sup> 70** Personnel administratif et enseignant, dossiers individuels

3. Albert LAVIGNAC, répétiteur, puis professeur de solfège, puis d'harmonie, 30 septembre 1871 - 31 mai 1916

**AJ<sup>37</sup> 71** *Idem*

- Antoine MARMONTEL, 8 août 1837 - 18 janvier 1898

**AJ<sup>37</sup> 83-318** Enseignement (*in* Enseignement : Tableaux annuels des classes, première série, musique et déclamation), avec renseignements biographiques sur les professeurs et leurs élèves (dates d'admission, sortie, récompenses)

/143 1919-1920  
/144 1920-1921  
/145 1921-1922  
/146 1922-1923  
/147 1923-1924  
/148 1924-1925

/163 1<sup>er</sup> octobre 1893 - 30 septembre 1894  
/164 1<sup>er</sup> octobre 1894 - 30 septembre 1895  
/165 1<sup>er</sup> octobre 1895 - 30 septembre 1896  
/166 1<sup>er</sup> octobre 1896 - 30 septembre 1897  
/167 1<sup>er</sup> octobre 1897 - 30 septembre 1898  
/168 1<sup>er</sup> octobre 1898 - 30 septembre 1899

/188 1<sup>er</sup> octobre 1919 - 30 septembre 1920  
/189 1<sup>er</sup> octobre 1920 - 30 septembre 1921  
/190 1<sup>er</sup> octobre 1921 - 30 septembre 1922  
/191 1<sup>er</sup> octobre 1922 - 30 septembre 1923

**AJ<sup>37</sup> 192** Enseignement, Classes, Comités et Conseils d'enseignement

1. Composition des classes. a. Dossiers de classes H-W, 31 janvier 1818-28 juin 1924, dont lettres autographes de Charles de Bériot (1902) et Albert Lavignac (1891)

**AJ<sup>37</sup> 196** Jurys d'admission et comités d'examen (1910-1913). Procès-verbal de la 114<sup>e</sup> séance du Conseil supérieur de l'enseignement, section des études musicales (2 février 1920)

**AJ<sup>37</sup> 235** Enseignement. Concours ou examens d'admissions et examens en cours d'année : notes de séances prises par les membres du Comité, puis des Comités d'enseignement et des Comités d'examens [1871-]. Jurys d'admission.

1. Piano. Georges Mathias, 4 juin 1888 - 16 juin 1899  
2. Piano. Albert Lavignac, 22 janvier 1897 - 31 janvier 1900

**AJ<sup>37</sup> 238** Enseignement. Concours ou examens d'admissions et examens en cours d'année : notes de séances prises par les membres du Comité, etc.

2. Piano, harpe, étude du clavier, orgue, accompagnement au piano, solfège, harmonie.  
Henry Fissot, janvier 1880 - 11 juin 1895

**AJ<sup>37</sup> 239** *idem*.

2. Piano, étude du clavecin et harpe. Louis Diémer, 16 juin 1891 - janvier 1884 et séances non datées

**AJ<sup>37</sup> 242** Enseignement. Epreuves d'admission. Procès-verbaux originaux des séances du Jury. Etudes musicales.

1. Examens 19 octobre 1885 - 14 novembre 1894
2. Concours 22 octobre 1895 - 16 novembre 1900

**AJ<sup>37</sup> 246** Enseignement. Epreuves d'admission. Notes des séances prises par les directeurs.

1. Examens. Ambroise Thomas, 19 octobre 1885 - 16 novembre 1895
2. Examens, puis Concours. Théodore Dubois, 16 octobre 1896 - 15 novembre 1900

Enseignement. Examens. Rapports des professeurs avec listes nominatives d'élèves :

- /294 janvier 1894 - 18 juin 1895
- /295 janvier 1896 - juin 1897. Louis Diémer
- /296 janvier 1898 - juin 1899. Louis Diémer. Albert Lavignac

**AJ<sup>37</sup> 311** Examens semestriels. Piano. Notes de Louis Diémer (17 juin 1896 - 14 juin 1898)

**AJ<sup>37</sup> 339** Elèves. Engagements contractés à l'entrée. Dossier général

/343 Listes nominatives, « Leh-Ly » 7 juillet 1856 - 6 décembre 1923

**AJ<sup>37</sup> 361** Elèves candidats aux examens semestriels. Listes avec numéros d'ordre des candidats, nom, âge, nombre d'années d'études, récompenses obtenues

1. année scolaire 1895 - 1896
2. année scolaire 1896 - 1897
3. année scolaire 1897 - 1898
4. année scolaire 1898 - 1899

**AJ<sup>37</sup> 376-401** (1824-1897)

- /376 Organisation
- /377-384 Comptabilité
- /385 Bâtiments et matériel
- /386 Enseignement
  2. Conseil Supérieur d'enseignement : notes, correspondance, 1896-1917
  5. Palmarès imprimé 1884-1898
- /387 Bibliothèque, archives, musée
- /388-400 Aspirants et élèves
- /394-395 : Registres d'inscription d'élèves admis entre 1891 et 1903

**AJ<sup>37</sup> 401** Henri ETLIN, « En quelques traits », 50 dossiers (musique, danse, théâtre), s. d.

**AJ<sup>37</sup> 402-694** (1926-1965)

**/402** Organisation

2. Règlement : textes officiels, notes (1926-1950)

3. Projets de modification : notes, rapports dont celui de Claude Delvincourt (rapport sur une réorganisation administrative de la Musique et de l'enseignement musical en France, 1944, *in-4°*(1929-1948)

5. « Les heures de juin - juillet 1940 au Conservatoire national de Paris »

**/403-451** Correspondance

**/408** Enregistrement du Courrier envoyé, 1927-1962 :

- 1 16 janvier 1927 – 30 septembre 1933
- 2 2 octobre 1933 – 30 septembre 1937
- 3 4 octobre 1948 – 36 juil. 1951
4. 12 septembre 1951 – 24 août 1954

**/409-420** Courrier arrivée-départ, 1926-1962 :

- 12 novembre 1926 – 26 décembre 1941
- 4 janvier 1942 – 30 décembre 1942
- 5 janvier 1943 – 29 décembre 1943
- 5 janvier 1944 – 28 décembre 1944
- 3 janvier 1945 – 31 décembre 1945
- 1<sup>er</sup> janvier 1946 – 13 novembre 1946

**/421-443** Courrier départ :

- 29 septembre 1925 – 20 septembre 1928
- 1<sup>er</sup> octobre 1928 – 2 septembre 1931
- 2 septembre 1931 – 30 septembre 1933
- 2 octobre 1933 – 20 septembre 1935
- 3 octobre 1935 – 30 septembre 1937
- 1<sup>er</sup> octobre 1937 – 28 octobre 1939
- 3 novembre 1939 – 29 septembre 1942
- 3 octobre 1942 – 30 septembre 1943
- 9 février 1944 – 28 septembre 1945
- 3 octobre 1945 – 31 décembre 1946
- 3 janvier 1947 – 31 décembre 1947
- 3 janvier 1948 – 27 août 1948
- 3 janvier 1949 – 7 septembre 1951
- 19 janvier 1954 – 29 septembre 1955

**AJ<sup>37</sup> 438** Lettre de remerciements à Gabrielle Giraud-Latarse assurant l'intérim de la classe Lazare-Lévy (3 juillet 1941)

**AJ<sup>37</sup> 444** Courrier échangé entre le Conservatoire et le Secrétariat général des Beaux-Arts, 21 décembre 1927 - 26 septembre 1946

**AJ<sup>37</sup> 446\*** Vœux des professeurs au Directeur à l'occasion du nouvel an, 1921-1942

**AJ<sup>37</sup> 447** Courrier arrivée-départ du Secrétaire général du Conservatoire, 12 octobre 1938 - 31 août 1949

**AJ<sup>37</sup> 451** Correspondance diverse  
Courrier et notes concernant le cinéma et la radiodiffusion, 1937-1958

**AJ<sup>37</sup> 452** Budget

**AJ<sup>37</sup> 453-477** Comptabilité

/464-472\* Comptabilité : personnel  
/464 (1926-1934) ; /465 (1935-1940)  
/466\*-472\* Société mutuelle des professeurs du Conservatoire  
/466\* Livre matricule 1907-1941 (pensions de retraite)  
/467\* Membres honoraires 1907-1948

**AJ<sup>37</sup> 478-484** Personnel

/479 Personnel enseignant : généralités.

\*Textes officiels 1926-1952

\*Notes à l'intention des professeurs 1941-1949

\*Correspondance diverse 1926-1955

6. Nominations :  
c) nominations des professeurs, 1921-1944

\*Traitements 1928-1945

12. Déclarations des professeurs en vue des indemnités de résidence et des allocations familiales, 1941

14. Lettres collectives 1937-1946<sup>1884</sup>, dont :

- Lettre du 30 octobre 1940, Henri Rabaud au Secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts Louis Haute-cœur :  
« Sur 75 enseignants deux seulement sont visés par la loi du 3 octobre 1940 :

---

<sup>1884</sup> Ce carton contient quatre lettres (30 octobre 1940, 20, 26 et 27 décembre 1940) adressées au Secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts par Henri Rabaud, directeur du Conservatoire, concernant le maintien en fonctions des professeurs Lazare-Lévy, André Bloch et Maurice Frank visés par la loi du 3 octobre 1940 (dite premier statut des juifs), ainsi que la demande de dérogation « pour services exceptionnels » rendus à la Patrie prévue au titre de l'article 8 de la dite loi, appuyée par Rabaud, que Lazare-Lévy rédigea le 30 octobre 1940.

1) LAZARE-LEVY (1882), « nommé professeur de piano en 1923 en remplacement de Cortot, concertiste et professeur remarquable [...] Si vous-même et le Conseil d'Etat voulez bien accéder à ma demande, M. LAZARE-LEVY sera le seul professeur juif demeurant en fonctions au Conservatoire après le départ prochain de M. André Bloch ».

2) André BLOCH, « atteint par la limite d'âge le 14 janvier 1940 a été admis à faire valoir ses droits à la retraite par arrêté du 29 avril 1940 à partir du 1<sup>er</sup> mai 1940. Le 6 mai, je vous ai demandé de le maintenir en fonctions (article 14 de la loi du 11 juillet 1938). Vous m'avez répondu le 11 mai que cette décision serait prématurée, M. André Bloch pouvait rester en fonction jusqu'au jour où il lui aura été délivré son livret de pension. J'ai l'honneur de vous demander, au cas où ce livret n'aurait pas été remis le 3 décembre [...] quelle sera la situation de M. André Bloch »

- Lettre du 26 décembre 1940, Henri Rabaud au Secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts Louis Hautecœur : « vacances des postes d'André Bloch et Marcel Moyse »

- 20, 27 décembre 1940. Echange de lettres au sujet d'André Bloch et de Lazare-Lévy

- 13 janvier 1945, Lettre de Claude Delvincourt au Directeur général des Arts et Lettres

#### 15. Association amicale des professeurs du Conservatoire 1922-1949

/480 Personnel enseignant : Cours

\*Feuilles de présence des professeurs (série très incomplète) : 1940, 1942, 1948, 1949, 1951-53, 1955

\*Leçons particulières 1932-1943

#### AJ<sup>37</sup> 481 Personnel administratif et enseignant

\*Décorations ; Légion d'honneur 1926-1957

\*Décorations diverses 1944-1959

\*Retraites : textes officiels, listes, prolongations 1917-1949

/482 Dossiers individuels A-J :

- André BLOCH (harmonie, 1<sup>er</sup> novembre 1927 - 19 décembre 1940)
- Jules BOUCHERIT (violon, 16 octobre 1919 - 30 septembre 1945)
- Claire CONNOLY, dite CROIZA (chant, 1<sup>er</sup> octobre 1934 - 26 décembre 1944)
- André GEDALGE (fugue et contrepoint, 6 novembre 1905 - 1926)
- Gabriel GROVLEZ (ensemble instrumental, 1937 - 20 octobre 1944)

/483 Dossiers individuels L-P : [rien sur Lazare-Lévy]

- Marguerite LONG (piano, 1<sup>er</sup> mai 1906 - 1941)
- Denis-Joseph MORPAIN (piano, 1<sup>er</sup> octobre 1920 - 8 mai 1940)
- Isidore PHILIPP (piano, 1<sup>er</sup> octobre 1903 - 30 septembre 1934)

/484 Dossiers individuels R-W :

- Victor STAUB (21 octobre 1909 - 15 janvier 1941)
- Magda TAGLIAFERRO (1937 - 30 septembre 1940)

### **AJ<sup>37</sup> 486**

2. Occupation allemande : réquisition de locaux et d'instruments, bilan (1940-45)

### **AJ<sup>37</sup> 488-578** Enseignement

/489-517 Tableaux de classe, année scolaire 1925-26 à 1953-54

[Rédigés à l'encre noire et rouge, ces registres d'une belle écriture calligraphiée s'ouvrent avec les réprimandes adressées aux élèves et présentent les classes des différents professeurs dans un ordre immuable : solfège, chant, déclamation lyrique, déclamation dramatique, composition, contrepoint et fugue, harmonie, accompagnement de piano, direction d'orchestre, orgue, piano, piano préparatoire, harpe, harpe chromatique, violon, etc. Entre 1925 et 1941, ils sont assortis d'une table alphabétique des élèves qui renvoie aux noms de leurs enseignants]. Dans les registres des années 1940-41 et 1941-42, les noms des élèves considérés comme Juifs (**J**) à des degrés divers par le régime de Vichy sont suivis des mentions suivantes, à l'encre rouge :  $\frac{1}{4}$  **J**,  $\frac{1}{2}$  **J**,  $\frac{3}{4}$  **J** (rare), **J**.

On lit ainsi dans **AJ<sup>37</sup> 504**, pour l'année 1940-1941 :

*Classe de ~~Lazare-Lévy~~ Marcel Ciampi :*

[Liliane] Mosséri (**J**), [Jacques] Genty, [Jean-Claude] Ambrosini, [Agnelle] Bundervoët (1<sup>er</sup> Prix), M<sup>lle</sup> Lamorlette, [Iris] Sarkissian, [Christiane] Voyard, M. Englebert, [Anita] Siégel, [Colette] Astruc ( $\frac{1}{2}$  **J**), [Yvonne] Loriod, [Jacqueline] Beurlet, [Denise] Hassid, M<sup>lle</sup> Hilebrand, [Jean] Richard, [Rachel] Maryn (**J**, entrée le 29 sept. 1940, rayée), M<sup>lle</sup> Pillavoine

On trouve dans **AJ<sup>37</sup> 506** (1942-1943) une « Liste des élèves actuellement prisonniers », datée de février 1943, mais plus aucune notation sur le « caractère juif » des élèves : ceux-ci ont été renvoyés en septembre 1942. Les prénoms des élèves apparaissent pour la première fois depuis 1925, mais pas de façon systématique.

Figurent dans **AJ<sup>37</sup> 507** (1943-1944) des mentions telles que : « Réintégrés par annulation des lois juives, ou contre les J », datant donc d'octobre 1944 : par exemple : « Rachel Maryn, classe Lazare-Lévy-Ciampi » ; « Odette Gartenlaub »]

### **AJ<sup>37</sup> 519** Photographies de classe, 1947-1951

**AJ<sup>37</sup> 520** Comités et conseils. Procès-verbaux des séances du Conseil supérieur d'enseignement (1923-1939, dont : désignation de Lazare-Lévy, en date du 10 octobre 1923)

### **AJ<sup>37</sup> 579** Bibliothèque, discothèque, archives, musée, expositions

### **AJ<sup>37</sup> 580-691** Aspirants et élèves

/581-662 Aspirants et élèves : dossiers d'inscription aux concours et de scolarité, 1926-1965, de « Ab-Al » à « Wh-Zy ».

/663 Elèves : correspondances, listes, engagements ; Correspondance d'élèves ou les concernant, 1929-1958

**AJ<sup>37</sup> 683** Aides et avantages divers : 4. Concerts des professeurs au profit des élèves, 1940

**AJ<sup>37</sup> 692** Association des amis du Conservatoire, 1927-1939, 1941, 1946

**AJ<sup>37</sup> 693** Conservatoires de province

**AJ<sup>37</sup> 694** Divers

---

- { sous-série AJ<sup>38</sup> } : « Commissariat général aux questions juives<sup>1885</sup> »

- Direction du cabinet et services rattachés

[Archives de la direction du Contrôle de l'Union générale des Israélites de France (UGIF)]

**AJ<sup>38</sup> 109-110** Minutes du courrier départ (1943-1944)

**AJ<sup>38</sup> 113** Documentation sur les œuvres juives d'assistance et de secours

**AJ<sup>38</sup> 5570** Organisation et contrôle de l'UGIF (1941-1944), documentation diverse

- Statut des personnes, Législation, Contentieux

[Archives de la direction du Statut des Personnes]

**AJ<sup>38</sup> 147** Recensement des Juifs

**AJ<sup>38</sup> 150-151** Dérogations au statut des Juifs ; généralités, dossiers individuels (1941-1944)

**AJ<sup>38</sup> 152-194** Juifs : dossiers individuels. Cas « douteux » déclarés comme « juifs » par la Direction du Statut des personnes ; personnes reconnues comme « non-juives » ou ayant obtenu des certificat de non-appartenance à la race juive, dénonciations et enquêtes de la Section d'Enquête et de Contrôle, suppliques [*sic*] et demandes d'intervention (1941-1944), dont dossiers individuels **AJ<sup>38</sup> 177-178**, 'Lap-Leq ; Ler-Lev'.

**AJ<sup>38</sup> 3953** Dossiers individuels complets du Statut des personnes, alphabétiques (K-R)

**AJ<sup>38</sup> 3991** *Idem* C[h]-M[o]

[Archives du service de la Législation et du Contentieux]

**AJ<sup>38</sup> 118** Table des dossiers du service. Dossiers 1-4 : Statut des Juifs, recensement, droit civil

**AJ<sup>38</sup> 119** Dossiers 5-6 : Enseignement et fonctionnaires

---

<sup>1885</sup> CHABORD (Marie-Thérèse), POUESSEL (Jean), *et al.*, *Inventaire des Archives du Commissariat Général aux Questions Juives et du Service de Restitution des biens des victimes des lois et mesures de spoliation, sous-série AJ<sup>38</sup>*, avec avant-propos de Catherine Trautmann, ministre de la Culture, préface d'André Kaspi, Professeur en Sorbonne, Paris, Centre historique des Archives nationales, 1998. L'accès aux documents présentés ci-dessous est soumis à autorisation.



**AJ<sup>38</sup> 1144** Recensement des Juifs. Application du Statut dans l'enseignement (1941-1943)

**AJ<sup>38</sup> 1145** Fonctionnaires juifs (1941-1942)

**AJ<sup>38</sup> 1147** Professions interdites (1941-1943)

**AJ<sup>38</sup> 1151** Avoirs juifs, Droits d'auteur

- Archives de la Police aux questions juives et de la Section d'enquête et de contrôle  
[Services de Lyon, Marseille, Montpellier, Poitiers, Toulouse]

**AJ<sup>38</sup> 285-287** Lyon, Dossiers individuels de Juifs, alphabétiques (1943-1944) K-S

**AJ<sup>38</sup> 293** Poitiers : Dossiers individuels de Juifs, alphabétiques (1943-1944)

**AJ<sup>38</sup> 298-319** Toulouse : Dossiers individuels de Juifs, alphabétiques (1942-1944)

- Archives du Service de contrôle des administrateurs provisoires, de la Direction de l'aryanisation économique et de la Direction générale de l'aryanisation économique

[Services généraux]

**AJ<sup>38</sup> 405** Comités d'organisation professionnelle

**AJ<sup>38</sup> 587-589** Aryanisation économique : statistiques et listes des dossiers transmis à l'homologation des autorités allemandes (1941-1944)

**AJ<sup>38</sup> 604** Statistiques mensuelles détaillées par section (octobre 1942 - juillet 1944)

- Documents du Service de restitution des bien spoliés

**AJ<sup>38</sup> 6407** Enregistrement des plaintes contre les administrateurs provisoires (1944-1948)

---

- {sous-série F<sup>17</sup>} : « Instruction publique, Archives du ministère Abel Bonnard<sup>1886</sup> »

**F<sup>17</sup> 13368** Beaux-Arts. 1942-44. Spectacles et musique. Situation de la musique en France : rapport d'Alfred Cortot

**F<sup>17</sup> 17599** Professeurs juifs

---

<sup>1886</sup> Liste des ministres de l'Instruction publique ou de l'Education nationale sous l'Etat Français : Albert Rivaud (17 juin - 12 juillet 1940), Emile Mireaux (12 juillet - 6 septembre 1940), Georges Ripert (6 septembre - 13 décembre 1940), Jacques Chevalier (13 décembre 1940 - 23 février 1941), Jérôme Carcopino (23 février 1941 - 18 avril 1942), Abel Bonnard (18 avril 1942 - août 1944).

---

- { sous-série F<sup>21</sup> } : « Beaux-Arts »

**F<sup>21</sup> 3973** Archives du cabinet de Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts. Musique, spectacles, radio.

2. Conservatoire national de musique et de déclamation, 21 sept. 1939 - 5 juin 1940

**F<sup>21</sup> 5129** Organisation

3, A : Ordre de mission délivré à Claude Delvincourt pour étudier les méthodes de l'enseignement musical pratiqué par les Conservatoire et écoles du Reich, 15 juillet - 19 août 1941

**F<sup>21</sup> 5148** Comptabilité. Exercice 1945. Rappels de rémunérations versées aux fonctionnaires suspendus, puis réintégrés.

**F<sup>21</sup> 5167** Personnel

4. Législation exceptionnelle sur les assemblées secrètes (loi d'interdiction du 3 août 1940) et statut des Juifs (loi du 3 octobre 1940).

6. Déclarations de « non appartenance à une société secrète ou à la race juive ». Souscriptions du personnel de la RTLN (1940-1944), de la Comédie Française, du Théâtre de l'Odéon, du Théâtre national du Palais de Chaillot, du service d'Action artistique à l'étranger, de l'Inspection de l'Enseignement musical, des Associations de concerts (1940-1941)

**F<sup>21</sup> 5168** Législation exceptionnelle sur les sociétés, associations secrètes, statut des Juifs

1. Correspondance et déclarations individuelles souscrites par le personnel et les élèves du Conservatoire national de musique et d'art dramatique (1940-1942)

a / Chemise intitulée « Question juive. Déclarations des élèves non-juifs ». Ensemble de 540 lettres manuscrites : « Je soussigné... certifie sous ma responsabilité personnelle que mes grands-parents paternels et maternels ne sont ou n'étaient pas israélites » (+ date et signature), rangées par classes (4 octobre 1940 - février 1941, avec une majorité antérieure au 10 octobre 1940)<sup>1887</sup>.

b / Chemise intitulée « Déclaration raciste » [*sic*, pour « raciale »]. Tableau récapitulatif « N'ont pas signé la déclaration raciste » (classe, nom de l'élève, motif d'abstention, signature du professeur et date), 31 octobre - 13 novembre 1940 (68 classes).

c / Chemise intitulée « Déclarations d'élèves juifs et demi-juifs » (manuscrit) ;

\*dont « Notes et statistiques. Elèves juifs et demi-juifs et déclarations manquantes » (liste par discipline des élèves juifs et demi-juifs avec nom des professeurs entre parenthèses ; état récapitulatif sur deux colonnes).

---

<sup>1887</sup> On relève notamment les noms suivants : Germaine Mounier (7 octobre 40, classe Tagliaferro), Yvonne Loriod (31 octobre 40, classe Lazare-Lévy), Daniel Gélin (19 novembre 40, classe de M<sup>me</sup> Dusanne)...

*Liste des élèves considérés comme juifs et demi-juifs :*

...

*Piano :*

Harry Datyner (Suisse) **J** (Marguerite Long)

Liliane Mosséri **J** (Lazare-Lévy)

Nadia Tagrine  $\frac{1}{2}$  **J** (Armand Ferté)

Jacqueline Goldstein  $\frac{1}{2}$  **J** (Armand Ferté)<sup>1888</sup>

Colette Astruc  $\frac{1}{2}$  **J** (Lazare-Lévy)

Josette Ach  $\frac{1}{2}$  **J** (M<sup>lle</sup> Chapart)

Eliane Tzipine **J** (Marguerite Long)

Rachel Maryn **J** (Lazare-Lévy)

Lise Lehmann **J** (Magda Tagliaferro)

Eva Tamarow **J** (Armand Ferté)

...

*Théorie*

...

Odette Gartenlaub **J** (André Bloch)

\*dont « Dossier J » (autographe) : « Série de déclarations individuelles écrites par les Juifs et demi-Juifs » ; « Questionnaires à remplir par les élèves israélites » (16)<sup>1889</sup>

f / Chemise cartonnée contenant plusieurs dossiers :

- « Personnel (Question Juive) » : déclarations individuelles de tous les membres du personnel, administratif et enseignant (12 et 14 octobre 1940)

- « Ascendance française » : déclarations individuelles de tous les membres du personnel, administratif et enseignant (du 7 au 12 octobre 1940)

- « Société secrètes ». Déclarations individuelles sur formulaires du Secrétaire d'Etat à l'Education nationale (application de la loi du 13 août 1940)

## **F<sup>21</sup> 5169**

1. Application des deux statuts des Juifs (lois des 3 octobre 1940 et 2 juin 1941), Conservatoire national de musique [7 chemises distinctes, marquées 'a' à 'g']<sup>1890</sup>

a / « Textes officiels et circulaires d'application des statuts des Juifs (3 octobre 1940-15 janvier 1943) », dont :

---

<sup>1888</sup> Jacqueline Goldstein, 29 octobre 1940 : « Je déclare ne pouvoir signer le texte qui nous a été communiqué, mon cas n'étant pas exactement celui indiqué par ledit texte. Ma mère et mes grands-parents maternels sont israélites français : mon grand-père est ancien combattant de la guerre 1914-1918. Mon père est orthodoxe russe engagé volontaire dans l'armée française (1914-1918) et naturalisé. Ses parents sont : père israélite, mère orthodoxe russe ». A été porté en marge, au crayon : «  $\frac{3}{4}$  **J** ».

<sup>1889</sup> « Etes-vous orphelin de militaire mort pour la France ? Avez-vous été décoré de la Légion d'honneur ou de la Médaille militaire pour fait de guerre ? Etes-vous titulaire de la carte de combattant ? Avez-vous obtenu une citation donnant droit au port de la nouvelle Croix de guerre (verte et noire) ? Avez-vous été prisonnier de guerre ? Votre père remplissait-il une des conditions ci-dessus ? Laquelle ? A une famille de combien d'enfants appartenez-vous ? Observations directes sur votre situation ? (date, et signature obligatoires) ».

<sup>1890</sup> Le pendant en est : **F<sup>21</sup> 5169** / 2. « Application de la loi du 17 juillet 1940, puis du 4 avril 1941 sur les étrangers ».

\*) Premier statut, 3 octobre 1940

\*) 27 novembre 1940. Lettre de Louis Hauteœur aux Présidents de l'Association d'Action artistique et des quatre associations symphoniques de Paris (Pierné, Padeloup, Lamoureux, Société des Concerts du Conservatoire) de « souscrire et faire souscrire par les personnes intéressées une déclaration conforme à l'une des formules ci-jointes : aucun des grands-parents n'est juif ; x sont juifs ; x sont juifs et son conjoint est juif ».

\*) 7 décembre 1940. Lettre du Secrétaire d'Etat à l'Instruction publique [Jacques Chevalier] adressée aux recteurs de la zone occupée leur annonçant qu'en application de la loi du 3 octobre 1940, les fonctionnaires juifs relevant de son administration cesseront toute fonction à compter du 19 décembre 1940 [...]

\*) Second statut, 2 juin 1941

\*) décret du 6 juin 1942

b / « Questions raciales au Conservatoire national de musique et d'art dramatique (3 octobre 1940 - 10 juin 1941 »,

- 12 octobre 1940. Déclarations du personnel administratif et enseignant du Conservatoire relatives à leur origine raciale [papier à en-tête du Conservatoire] :

1/ Personnel administratif :

« Ont remis la déclaration suivante : *Je soussigné (nom, prénom, emploi) certifie sous ma responsabilité personnelle que mes parents et grands-parents paternels et maternels n'étaient pas israélites* :

2/ Personnel enseignant :

A- « Ont remis la déclaration suivante : *Je soussigné (nom, prénom, emploi) certifie sous ma responsabilité personnelle que mes parents et grands-parents paternels et maternels n'étaient pas israélites* » : M<sup>mes</sup> Alam-Chéné, Croiza, Chapart, Cesbron-Visseur, Marguerite Long, MM. Bazelaire, Becker, Bleuzet, Boucherit, Gabriel Bouillon, Busser, de la Presle, de Lausnay, Roger-Ducasse, Dupré, Estyle, Faure, Ferté, Jean et Noël Gallon, Grovlez, Hekking, Laloy, Jovet, Morpain, Samuel-Rousseau, Staub, Touche, Max d'Ollone, Nat... (total = 73)

B- « Ont remis une déclaration différente : *Je soussigné certifie sous ma responsabilité personnelle que mes parents et grands-parents paternels et maternels étaient israélites* » : MM. André Bloch et Lazare-Lévy (total = 2) [au crayon : 'André Bloch, à la retraite pour cause de limite d'âge depuis le 1<sup>er</sup> mai 1940, par arrêté du 29 avril 1940, est maintenu en fonctions en attendant son livret de pension. Chevalier de la Légion d'honneur au titre de la guerre 1914-1918]

D- « N'ont pu signer leur déclaration : M<sup>me</sup> Tagliaferro (en congé jusqu'au 1<sup>er</sup> octobre), MM. Calvet (absent en zone libre), Franck (prisonnier de guerre)... »

E- « N'ont pas remis leur déclarations sans raison valable : aucun »

- Dossier LAZARE-LEVY (quatre pièces) :

1) Lettre du Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts au vice-président du Conseil d'Etat, 30 novembre 1940, incluant un projet (pièce n° 2) de décret relevant LAZARE-LEVY de l'interdiction d'exercer

sa profession prévue par la loi du 3 octobre 1940 portant statut des Juifs, article 2, paragraphe 5 :

« Le Directeur du Conservatoire de musique et d'art dramatique *appelle mon attention sur les services rendus à l'Etat français par* [ces mots entre crochets et remplacés par : *me signale que*] M. LAZARE-LEVY professeur *au Conservatoire de musique et d'art dramatique* [ces mots rayés et remplacés par : à cet établissement] a rendu d'éminents services à l'art français notamment par son enseignement et par des concerts à l'étranger, et il sollicite en faveur de ce professeur le bénéfice [ajouté : *des dispositions*] de l'article 8 de la loi du 3 octobre 1940 portant statut des Juifs. J'ai donc l'honneur de vous adresser ci-joint un projet de décret relevant M. LAZARE-LEVY de l'interdiction prévue à la loi précitée en ce qui concerne les membres des corps enseignants. Je vous serai obligé de soumettre ces propositions à l'examen du Conseil d'Etat et de me faire connaître l'avis de la Haute Assemblée ».

### 3) Avis négatif du Conseil d'Etat relatif à cette demande, 22 janvier 1941

« Vu notamment la lettre de l'intéressé au Secrétaire d'Etat et l'avis du Directeur du Conservatoire (du 30 octobre 1940), il ne résulte pas des pièces du dossier que le sieur *Lazare-Lévy, si remarquables que soient son talent de musicien et la valeur de son enseignement* [dactylographié spécialement dans l'original ; le reste est un formulaire], ai rendu... à l'Etat français des services présentant le caractère exceptionnel qui pourrait seul justifier la dérogation dont il s'agit ».

### 4) Lettre du Directeur général des Beaux-Arts Louis Hauteœur datée du 12 mars 1941 notifiant la dite décision du Conseil d'Etat au directeur du Conservatoire national de musique et d'art dramatique Henri Rabaud :

« J'ai l'honneur de vous faire connaître que la Section de l'Intérieur, de l'Instruction publique et des Beaux-Arts du Conseil d'Etat, dans sa séance du 22 janvier 1941, a examiné la situation de M. LAZARE-LEVY, professeur honoraire au Conservatoire de musique et d'art dramatique, devant la loi du 3 octobre 1940 portant statut des Juifs. La Haute Assemblée a émis l'avis que, si remarquables que soient son talent de musicien et la valeur de son enseignement, M. LAZARE-LEVY ne se trouve pas dans les conditions requises par l'article 8 de la loi précitée pour être relevé de l'interdiction portée par l'article 2. Je vous serai obligé d'en aviser M. LAZARE-LEVY en lui exprimant mes bien vifs regrets ainsi que mes remerciements pour les services éminents qu'il a rendus au Conservatoire. Signé : par autorisation, Le Directeur général des Beaux-Arts, Louis Hauteœur ».

c / « Dérogations et arrêtés de relevés d'interdiction en application du décret n° 1301 du 6 juin 1942 interdisant la profession artistique aux Juifs » (4 avril 1942 - 18 décembre 1943). Quatre relevés, dont : Janine DACOSTA, pianiste (24 septembre 1943), Simone LEVY 'dite Simone ELLIS', pianiste (18 décembre 1943)

d / « Situations individuelles au regard des lois sur les Juifs » (11 novembre 1940-11 novembre 1941) [dont note du chef du Bureau de la musique et des spectacles précisant suite à une note du Commissaire général aux questions juives Xavier Vallat datée du 21 avril 1941 « qu'aucun fonctionnaire dépendant de ce bureau n'a demandé à être reclassé et que la dérogation en faveur de LAZARE-LEVY a été refusée »]

e / « Projets de décrets réglementant l'activité des artistes juifs (arts graphiques, plastiques, du spectacle ; chanteurs ou musiciens exécutants), 16 septembre 1941 - 22 janvier 1942<sup>1891</sup>

---

<sup>1891</sup> Ce dossier prouve l'extension de l'application de l'article 5 du second statut des Juifs aux agences de presse ainsi qu'à certaines professions littéraires et artistiques (note de Xavier Vallat, CGQJ, 16 septembre 1941).

f / « Correspondance d'Alfred Cortot accompagnée de renseignements sur sa généalogie » (9 décembre 1941 - 5 janvier 1942)

g / « Questions raciales dans les Théâtres nationaux » (6 octobre 1940 - 20 mai 1943)

**F<sup>21</sup> 5170** Victimes de la législation exceptionnelle

1. Réintégrations par ordonnance du 29 novembre 1944. Chemise « Conservatoire, 23 janvier 1945 »

- Arrêté de René Capitant [ministre de l'Education nationale du Gouvernement provisoire de la République française] confirmant la réintégration dans leurs fonctions de professeurs de LAZARE-LEVY et Maurice FRANCK, en date du 15 novembre 1944

- Annexes : Dossier LAZARE-LEVY (arrêté de mise à la retraite daté du 18 décembre 1940 ; lettre de Marcel Ciampi en date du 19 août 1944 ; lettre de Claude Delvincourt à René Capitant du 8 septembre 1944 exprimant le souhait de voir LAZARE-LEVY réintégré mais que Marcel CIAMPI, « nommé en juin 1941, soit maintenu, n'étant pas responsable de l'éviction de Lazare-Lévy et ayant eu sous l'Occupation une attitude *très correcte* »

- Dossier Maurice FRANCK

2. Remise en compétition d'emplois de professeurs au Conservatoire national (ordonnance du 15 juin 1945)

**F<sup>21</sup> 5318** Conservatoire national de musique et de déclamation, puis de musique et d'art dramatique, puis de musique. Dossiers administratifs du Personnel :

- Lettre de démission d'Alfred Cortot adressée à Henri Rabaud, 11 juillet 1923

**F<sup>21</sup> 5319** *Idem*

2. 'H-L'

- LEVY (Lazare), professeur intérimaire de piano (arrêté du 16 octobre 1920), titulaire (arrêté du 16 octobre 1923), retraité (arrêté du 18 décembre 1940), réintégré (arrêté du 15 novembre 1944)

**F<sup>21</sup> 5320** *Idem*

2. 'R-S'

RABAUD (Henri), admis à faire valoir ses droits à la retraite à partir du 15 avril 1941  
Pourvoi en Conseil d'Etat, puis abandon de procédure (1939-1942)

**F<sup>21</sup> 5322** Conservatoire de musique et d'art dramatique. Personnel enseignant :

1. Candidatures, 1936-1946. Recommandation de Florent Schmitt au profit de Claude Delvincourt pour le poste de Directeur (25 décembre 1940). Notes sur sa carrière.

2. Convocations aux réunions de la commission chargée d'examiner les candidatures, 1941-1945

4. Nominations, Conservatoire national de musique et d'art dramatique 1936-1940

## F<sup>21</sup> 5328

1.

- Lettre du Commissaire général aux questions juives Xavier VALLAT au Secrétaire d'Etat à l'Education nationale et à la Jeunesse, Vichy, 26 mars 1942. Objet : « Application de la loi du 21 juin 1941 [second statut des Juifs] aux élèves du Conservatoire national de musique et d'art dramatique<sup>1892</sup> »

- Lettre d'Abel BONNARD, ministre Secrétaire d'Etat à l'Education nationale au Directeur du Conservatoire national de musique et d'art dramatique, Claude Delvincourt, 21 septembre 1942 : « [...] J'ai l'honneur de vous faire connaître que, conformément à l'esprit du décret du 6 juin 1942 qui interdit aux Juifs la profession d'artiste dramatique ou lyrique [...] et aux conditions à vous précisées par M. le Commissaire général aux affaires juives dès le 12 novembre 1941 [...]. Il convient de ne maintenir ou de n'admettre au Conservatoire aucun élève juif. Signé : Abel Bonnard ».

**F<sup>21</sup> 5330** Conservatoire de musique et d'art dramatique. Correspondance du directeur du Conservatoire avec le Secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts :

1. 1941-1943

- Occupation du jardin du Conservatoire par les troupes d'Occupation allemandes

2. 1944-1945 (contenant Déclarations de professeurs relativement aux faits de collaboration avec les autorités allemandes)

- Lettre de Claude Delvincourt à René Capitant, 28 septembre 1944 :

« Monsieur le Ministre, J'ai l'honneur d'attirer votre attention sur la situation des professeurs qui se sont vu éloigner du Conservatoire sous l'Occupation par suite des lois raciales ou anti-maçonniques actuellement abrogées.

1 / M. GROVLEZ, déclaré démissionnaire d'office par arrêté du 13 février 1943 en application de la loi du 11 août 1941 sur les sociétés secrètes. Une nouvelle classe de musique de chambre ayant été inscrite au budget de 1944 et n'ayant pas encore été pourvue de titulaire, j'ai l'honneur de vous proposer de l'attribuer à M. Grovlez. D'autre part, M. Grovlez ayant perçu son traitement pendant 10 mois, c'est-à-dire jusqu'au 13 décembre 1943, je vous serai obligé de bien vouloir me faire savoir à partir de quelle date il convient de le rémunérer à nouveau – le crédit de la classe de musique de chambre étant inscrit au budget depuis le 1<sup>er</sup> janvier 1944, il me semble que M. Grovlez pourrait être nommé titulaire avec rétroactivité depuis cette date.

2 / M. LAZARE-LEVY, au sujet duquel je vous ai déjà adressé un rapport le 8 septembre 1944<sup>1893</sup>. Conformément à ce rapport je vous serais obligé de bien vouloir me faire savoir avant les

---

<sup>1892</sup> « [...] J'ai l'honneur de vous faire connaître qu'après un nouvel examen de la question, je ne puis que vous confirmer que cet établissement [le Conservatoire] doit être considéré, dans les classes supérieures, comme établissement d'enseignement supérieur. J'estime, en effet, qu'il convient de considérer qu'il n'y a pas en France d'enseignement musical supérieur à celui qui est donné dans les Conservatoires. D'autre part, le titre de la loi du 21 juin 1941 est extrêmement général. L'article 1<sup>er</sup> de cette loi vise les instituts d'enseignement supérieur. Le Conservatoire peut être considéré comme un Institut musical. L'application de la loi du 21 juin 1941 [...] aux élèves du Conservatoire a été admise par la conférence qui s'est tenue le 31 octobre 1941 dans le bureau du directeur de cet établissement et à laquelle assistait un représentant de votre Département [...], Xavier Vallat ».

<sup>1893</sup> Cf. F<sup>21</sup> 5170, dossier 1.

concours dont la date n'est pas encore fixée mais qui auront lieu vraisemblablement dans le courant de novembre, les dispositions que vous comptez prendre et si une nouvelle classe de piano doit être créée à titre temporaire : il y aura lieu en effet de tenir compte de cette donnée pour la détermination du nombre de places libres à l'examen d'admission. Je n'ai d'autre part reçu aucun signe de vie de M. Lazare-Lévy.

3 / M. Maurice FRANCK, professeur de solfège (chanteurs), relevé de ses fonctions en vertu de la loi sur les Juifs, qui vient de rentrer à Paris, reprendra sa classe à dater du 1<sup>er</sup> octobre. En conséquence, je vous serais obligé de bien vouloir prendre un arrêté mettant fin aux fonctions d'intérimaire de M. Dautremet, et de me faire connaître quels sont les droits pécuniaires de M. Maurice Franck pour la période écoulée ».

- Arrêté de René CAPITANT, ministre de l'Éducation nationale, en date du 16 octobre 1944, « Vu l'ordonnance du 27 juin 1944 [relative à l'épuration administrative], sont suspendus de leurs fonctions M<sup>me</sup> Croiza, M. André Brunot, M. Pierre Fournier [...] à compter du 1<sup>er</sup> octobre 1944 »

- Lettre du 31 octobre 1944 de Claude Delvincourt à René Capitant, contenant notamment la liste des professeurs du Conservatoire ayant remis une déclaration pour faits de collaboration, dont : Paul Bazelaire, René Benedetti, Georges de Lausnay, Jean Doyen

## **F<sup>21</sup> 7535** Législation antisémite

### **F<sup>21</sup> 8085-8101** PAPIERS LOUIS HAUTECŒUR (1940-1944)

Louis Hautecoeur (1864-1973), nommé le 24 juillet 1940 directeur général des Beaux-Arts en remplacement de Georges Huisman. Secrétaire général des Beaux-Arts (23 mars 1941 - avril 1944)

#### **F<sup>21</sup> 8087** Personnel

2. Dossier individuels, nominations, mises à la retraite, juillet 1940 - 1943

#### **F<sup>21</sup> 8088** *Idem*

2. Lois d'exception, fonctionnaires français rapatriés du Levant, port de pseudonymes, déchéance de nationalité française, accès aux emplois publics, août 1940 - juin 1943

3. Nationalité

#### **F<sup>21</sup> 8093** Enseignement musical

1. Conservatoire national de musique et d'art dramatique. Administration, concours, professeurs, élèves. 1915 ; juillet 1940 - août 1944

3. Réforme de l'enseignement musical 1940-1943. Sur l'enseignement musical en Allemagne, 1938, juillet 1940 - 1943 : rapport d'Alfred CORTOT, 1941

#### **F<sup>21</sup> 8096** Spectacle et musique



2. Organisation de concerts à Paris et en Province, juillet 1940 - 1943. Association artistique Dandelot, Kiesgen et de Valmalète 1942-1943.
3. Saison de Vichy : budget, calendrier des représentations aux théâtres du Casino et des Fleurs, comité officiel des spectacles, novembre 1941 - août 1944

**F<sup>21</sup> 8097** *Idem*

1. Comité d'organisation des entreprises de spectacle (COES, 7 juillet 1941), institution, organisation, décisions, septembre 1940 - octobre 1943
2. Elaboration de la loi du 27 décembre 1943 relative à l'organisation des industries du spectacle, 1941 - février 1944
3. Comité professionnel des auteurs dramatiques, compositeurs et éditeurs de musique (30 novembre 1941), fonctionnement et réglementation, décembre 1940-juillet 1944. SACEM, novembre 1940 - 1941
4. Comité d'organisation professionnelle de la musique, créé le 24 mars 1942. Fonctionnement et réglementation (1942 - mai 1944)

**F<sup>21</sup> 8099** Action artistique à l'étranger

1. Service d'Action artistique à l'étranger : statuts, budgets, personnels, procès-verbaux des réunions, mission de Philippe Erlanger, juillet 1940-1941
2. Rayonnement de la France à l'étranger. Projets, juillet 1940 - 1942. Projets d'Alfred Cortot
3. Tournée à l'étranger : dossiers par pays, programmes, correspondance, août 1940 - 1943
4. Propagande à l'étranger : bourses, conférences, voyages et échanges, août 1940 - 1942
5. Propagande étrangère en France : bourses, conférences, concert, août 1940 - 1941

**F<sup>21</sup> 8100** Visas de sortie

2. Voyages individuels d'artistes : dossiers alphabétiques, demandes de visas, octobre 1940 - 1942

**F<sup>21</sup> 8101** Visas de sortie pour la Suisse

1. Visas de sortie de France pour la Suisse, août 1940 - 1942

**F<sup>21</sup> 8102-8126** DIRECTION DES SPECTACLES ET DE LA MUSIQUE, EPURATION (1941-1949)

**F<sup>21</sup> 8105**

1. Répertoire des artistes ayant comparu devant la Commission gouvernementale d'épuration du spectacle et devant le Comité national d'épuration des professions d'artistes dramatiques, lyriques, et de musiciens exécutants, avec décisions prises et liste des membres des deux organismes (27 juin 1944 - 17 février 1945)

2. Epuration à la Radiodiffusion française et à la télévision allemande, 8 août - 20 décembre 1945 (Service de sécurité de l'Inspection générale de la Radiodiffusion française). Liste des sanctions prises par la Commission centrale de l'épuration de la Radiodiffusion. Contient les programmes de la télévision allemande et la liste des artistes y ayant participé (avril 1941 - août 1944)

3. Comité national d'épuration de la profession d'artistes dramatiques, lyriques et de musiciens exécutants, création et fonctionnement. Ordonnance de création du Comité national d'épuration des professions d'artistes dramatiques, lyriques, et de musiciens exécutants, datée du 17 février 1945 (projet accompagné de deux copies, dont une du *J. O.* du 18 février 1945). Composition (19 juin 1945 - 18 août 1949). Fonctionnement et compétences (10 août-28 novembre 1945), fonctionnement du secrétariat (24 février - 4 mars 1947). Local et son évacuation après la dissolution du Comité par le décret du 30 octobre 1946 (18 juillet 1945 - 6 février 1947)

4. Comité national d'épuration de la profession d'artistes dramatiques, lyriques et de musiciens exécutants, décisions et sanctions. Listes d'artistes épurés ou blanchis [*sic*] par le Comité (21 juillet 1945 - 14 février 1949). Listes d'artistes sanctionnés par le Comité (27 juillet 1945 - 31 mai 1946)

**F<sup>21</sup> 8106-8113** *Idem*. Dossiers alphabétiques, lettres 'A' (dossier 1, 9 octobre 1945 - 24 janvier 1946) à 'Z' (dossier 7, 15 novembre 1945 - 22 février 1946)

**F<sup>21</sup> 8107** *Idem*

4. Co-Cr (15 octobre 1945 - 26 juillet 1946). Alfred CORTOT : dossier d'épuration

**F<sup>21</sup> 8127-8262** COMITE D'ORGANISATION DES ENTREPRISES DE SPECTACLES (1941-1947)<sup>1894</sup>

**F<sup>21</sup> 8127** Secrétariat général du COES, création, fonctionnement et dissolution du COES :

3. Epuration : Comités nationaux d'épuration de la profession d'artistes dramatiques, lyriques et de musiciens exécutants ; des gens de lettres, auteurs et compositeurs ; des personnels de la Radiodiffusion nationale. Liste des membres et des artistes sanctionnés en 1945

Commission nationale interprofessionnelle d'épuration. Correspondance. Lettre manuscrite d'Alfred Cortot

---

<sup>1894</sup> Créé par la loi du 16 août 1940, institué par le décret du 7 juillet 1941 (modifié le 24 mai 1942), dissout le 30 octobre 1946, le COES était composé de 7 représentants nommés par arrêté du Secrétaire d'Etat à l'Education nationale et à la Jeunesse (15 juillet 1942) : Théâtres de Paris (Sacha Guitry), Théâtres de province (René Chauvet), Concerts symphoniques (Eugène Bigot), Tournées et théâtres démontables (Raoul Audier), Forains, cirques, music-halls (Paul Derval), Metteurs en scène (Gaston Baty), Peintres, costumes etc. (Emile Bertin).

## b) Archives diplomatiques du ministère des Affaires étrangères (MAE)

### Site de Nantes :

**697 PO / 3 / 1-45** Mission militaire française au Japon, série 3 [liasse **non consultée**]

**698 PO / 1** (343 articles) Tokyo, Mission française de liaison auprès du Commandement supérieur allié en Extrême-Orient, Service culturel (1922-1994) [liasse **non consultée**]

### Site de La Courneuve :

- {sous-série 1AC} : « Direction générale des Affaires culturelles »

**1AC 523-541** Archives des Services français d'occupation en Allemagne, service des relations artistiques, tournées théâtrales et musicales, notamment :

AC 529 / 7, AC 530 / 3, 531 / 3 : Olivier Messiaen, Yvonne Loriod (1949)

AC 532 / 5 : Reine Gianoli (1947-1951)

AC 533 / 4 : Jean Hubeau (1948)

AC 534 / 2, Monique de La Bruchollerie (1948-1951)

AC 536 / 5 : Jean Doyen (1947-1949)

AC 536 / 6 : Samson François (1948-1949)

AC 537 / 7 : Pierre Sancan (1948-1951)

AC 539 / 1 : Marguerite Long (1949-1950)

AC 539 / 13 : Lucette Descaves (1949-1951)

AC 540 / 6 : Dinu Lipatti (1948)

AC 541 / 6 : Alfred Cortot (1949-1951)

AC 541 / 13 : Madeleine de Valmalète (1950-1951)

**417 QO** Service des œuvres françaises à l'étranger 1912-1940, textes de lois, création du Comité d'action artistique de l'AFEAA

**554 INVA-19** Association française d'expansion et d'échanges artistiques à l'étranger, Service des échanges artistiques (1922-1973), notamment :

/ cartons 102 à 118 : Personnel

/ cartons 119 à 167 : Politique générale du service et activité artistique française, dossiers généraux, activités du service pendant la guerre, relations avec les alliés

/ 168 à 308 : Echanges artistiques

/ 582 à 921 : Musique. Musiciens français à l'étranger, tournées, concours internationaux, envois de professeurs de musique à l'étranger

**554 INVA-48** Service des échanges artistiques

/ carton 48 : Délibérations du conseil d'administration du 11 juillet 1922 au 14 juillet 1932, du 14 mars 1932 au 10 janvier 1940, du 28 février 1940 au 5 mai 1947

### c) Ministère de la Justice

- { sous-série AL } : « Archives du Conseil d'Etat »

- Dossiers relatifs à l'examen de projets de texte, demandes d'avis et dérogations relatifs au premier et au second statuts des juifs

AL 4430 Dossiers n°

/ 224017 Robert DEBRE  
/ 224019 Emile HALPHEN  
/ 224030 René WURMSER  
/ 224032 Marc BLOCH  
/ 224036 Jean WAHL  
/ 224046 Jacqueline WORMS DE ROMILLY

AL 4433 Dossiers n°

/ 224624 LAZARE-LEVY  
/ 224631 Jacques MONOD

AL 4452 Dossiers n°

/ 229265 Laurent SCHWARTZ

### d) Bibliothèque nationale de France

- Département de la Musique

Fonds Montpensier, Association française d'expansion, d'échanges et d'action artistique à l'étranger, France, Virtuoses :

- Lucie CAFFARET (1893-1971)	- Robert CASADESUS (1899-1972)
- Marcel CIAMPI (1891-1980)	- Alfred CORTOT (1877-1962)
- Marcel DUPRE (1886-1971)	- Henri GIL-MARCHEX (1892-1970)
- LAZARE-LEVY (1882-1964)	- Yvonne LEFEBURE (1898-1986)
- Marguerite LONG (1874-1966)	- Marcelle MEYER (1897-1958)
- Yves NAT (1890-1956)	- Edouard RISLER (1873-1929)
- Blanche SELVA (1884-1942)	- Madeleine de VALMALETE (1899-1999)
...	...

Lettres autographes :

\*Lettres de LAZARE-LEVY (24) [L.a. 67 (début) Bob 21337, R 135964, « Lesueur-Liszt »] :

- à Raoul Blondel, 2 juillet [?]  
- à Marc Pincherle, 9 janvier [?]

- à Messieurs les membres du Comité de la Société des concerts du Conservatoire, Neuilly, 12 avril 1912

- à [Rachel] Mendl et Robert Brussel, Association française d'expansion et d'échanges artistiques à l'étranger, 5 juillet, 30 juillet, 11 août, 26, 28 octobre, 12, 13, 14, 15, 17 novembre 1925

- à M<sup>me</sup> Mendl, St Enogat, Ile-et-Vilaine, 12, 14 août, 30 septembre 1926

- à l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques à l'étranger pour l'expansion artistique, Athènes, 13, 18 décembre 1926

- à Robert Brussel, Paris, 26 mai, 9 juillet 1930

- à Robert Brussel, Hôtel Excelsior, Belgrade, 21 avril 1934

- à Marc Pincherle, Paris, 7 octobre 1938

- à Isidore Philipp, Paris, 14 août [1945]

- à Marthe Ganche (Bouvaist), Paris, 10 décembre [1946 ?]

- à Marthe Ganche (Bouvaist), Paris, 20 décembre 1946

- à Marthe Ganche (Bouvaist), Paris, 26 avril 1947

\*Nouvelles lettres autographes, nouveaux fonds NADIA BOULANGER :

[N.l.a. 81, Bob 23337, R 141566, « correspondance reçue » début : Lévy-Lipatti] : lettre n° 88, Lazare-Lévy à Nadia Boulanger, Paris, 17 mars 1918

\*Lettre autographes. Suppl La. Vol. 5, LESURE-PUGNO bob 31748, R 192851

Don 81-477 Mus. : Lazare-Lévy à Georges Dandelot, Hossegor, 5 août [?]

\*Correspondance de :

Jean Absil, Isaac Albeniz, Gabriel Astruc, Harold Bauer, Eugène Bigot, André Bloch, Henri Büsser, Robert Casadesus, Georges Caussade, Camille Chevillard, Marcel Ciampi, Jean Cocteau, Edouard Colonne, Alfred Cortot<sup>1895</sup>, Jean Cras, Claire Croiza, Claude Delvincourt, Louis Diémer<sup>1896</sup>, Théodore Dubois, Roger-Ducasse, Paul Dukas, Henri Duparc, Maurice Emmanuel, Georges Enesco<sup>1897</sup>, Manuel de Falla, Gabriel Fauré, Armand Ferté, André Gedalge, Lélia Gousseau, Gabriel Grovlez, Hekking, Vincent d'Indy, Emile Jaques-Dalcroze, Charles Koechlin, Raoul Laparra, Georges de Lausnay, Albert Lavignac, Auguste Mangeot, André Messenger, Marcelle Meyer, Georges Migot, Darius Milhaud, Denis-Joseph Morpain, Charles Münch, Max d'Ollone, Isidore Philipp, Gabriel Pierné, Marc Pincherle, Henry Prunières, Raoul Pugno, Henri Rabaud, Maurice Ravel, Edouard Risler, Roland-Manuel, Guy Ropartz, Manuel Rosenthal, Marcel-Samuel Rousseau, André Roussel, Camille Saint-Saëns<sup>1898</sup>, éditions Salabert, Gustave Samazeuilh, Ernest Schelling, Henri Schidenhelm, Magda Tagliaferro, Julien Tiersot, Alexandre Uninsky, Ricardo Viñes, Charles-Marie Widor

- Bibliothèque-musée de l'Opéra (BmO)

Fonds Gabriel Astruc, cote 2240

---

<sup>1895</sup> Lettres autographes l. a. 22 (fin) bob 20189 et supplément Lettres autographes, bob 28560, Mus. l. a. suppl. 3, fin. R 183 615

<sup>1896</sup> Bob 20198, Diémer La. 29

<sup>1897</sup> Bob 20365

<sup>1898</sup> NLa 254, bob 30183 et 30184.

- Département des Arts du spectacle

### **8-JoW-1607**

« Association française d'expansion et d'échanges artistiques, reconnue d'utilité publique, sous les auspices et le patronage du ministère des Affaires étrangères et du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts », comptes-rendus des assemblées générales des :

- 10 février 1925, compte-rendu d'activité du 16 mai 1923 au 31 décembre 1924, Paris, Les ateliers d'art graphique du *Matin*, 6, boulevard Poissonnière
- 10 mars 1926, compte-rendu exercice 1925, *id.*
- 16 mars 1927, Imprimerie de Vaugirard
- 27 décembre 1928, *id.*
- 29 avril 1929, *id.*
- 15 avril 1930, *id.*
- 7 mai 1934, *id.*
- 21 mai 1935, *id.*

### e) Archives de la Ville de Paris

- Fonds de nature privée :

- Association artistique des Concerts-Colonne (V3 S /1 à 113)

**V3 S /1** : Association artistique, adhésion aux statuts, 1874-1959

**V3 S /14 et seq.** : Rapports du secrétaire du comité [A. Petite], comptes-rendus des concerts. Concerts symphoniques, 9 décembre 1894-8 avril 1898

**V3 S /21 et seq** : *Id.* Concerts symphoniques, 23 octobre 1898 - 13 avril 1906

**V3 S /29 et seq** : *Id.* Concerts symphoniques, 21 octobre 1906 - 10 avril 1914

- Administration extraordinaire du temps de guerre. Dommages de guerre 1939-1945 :

Dossiers généraux (1935-1973)

Cotes : **50 W 991-992, 52 W 1-27, 53 W 1-4, 1131 W 213, 227, 240**

Dossiers individuels d'instruction des demandes d'indemnisation (1935-1982)

Cotes : **50W 1-990, 1094 W 1, 1126 W 1, 1131W 1-241**

Fichiers des dommages de guerre (1946-1982)

[classement par type de dommage, puis dans l'ordre alphabétique des patronymes et / ou toponymes]

Commission régionale des dommages de guerre de Paris (1946-1976)

Cotes : **1209 W 1, 1252 W 1-54** [dossiers], **1252 W 55-56** [fichier alphabétique], **1252 W 57**

## f) Archives de l'Institut de France

### Ms 8280-8373 Fonds Bernard Gavoty

« Don de Mme Bernard Gavoty et de ses filles, Mmes Marie-Ange Moulonguet et Cécile Chevallier », Don D. 173988 (mai 1998)

/ Ms 8356-8371 « Dossiers documentaires », dont :

Ms 8359 Alfred Cortot (16 composants) :

- L'Occupation, les comités d'organisation professionnelle de la musique
- Cours, écrits divers, disques, conférences d'Alfred Cortot
- Discographie
- Mort d'Alfred Cortot
- Projet d'ouvrage : « Figures de proue : Cortot, Honegger, Enesco, Albin-Michel, 1955 »
- Texte de la conférence de Santiago Coldaroli sur Cortot
- Carrière wagnérienne d'Alfred Cortot
- Commémoration du centenaire d'Alfred Cortot
- Association des Grandes Auditions Chorales
- Correspondance et documents préparatoires du livre sur Alfred Cortot par Bernard Gavoty (Paris, Buchet-Chastel, 1977)
- Ecole normale de musique de Paris
- Ecole normale de musique de Paris, répertoire des concerts d'orchestre
- Emissions de Radio-Lausanne : 10 émissions avec Alfred Cortot
- Biographie, résumé de la carrière, agendas d'Alfred Cortot
- Correspondance diverse de Bernard Gavoty relative à Cortot et à l'ouvrage
- Articles de presse

## g) Archives de la Grande chancellerie de la Légion d'honneur

Dossiers individuels des récipiendaires de l'Ordre :

- CORTOT, Alfred, Denis : matricule 91 320, non communicable
- DIEMER, Louis, Joseph : matricule 40 881
- GALLOIS MONTBRUN, Armand-Joseph François (1844-1905) : matricule 43 856
- GILLES, Henri, Emile, Alphonse (Gil-Marchex) : matricule 224 119, non communicable
- GIRAUD-LATARSE, Gabrielle, Elisa, Louise : matricule 202 234
- LAZARE-LEVY : matricule 135 999
- LONG, Marguerite, Marie, Charlotte, épouse de Marliave : matricule 103 277
- NAT, Yves, Philippe, Avit : matricule 172 602
- PHILIPP, Isidore : matricule 74 494
- RISLER, Edouard : matricule 113 086
- STAUB, Victor, Henri : matricule 166 872

## h) Archives du Centre de documentation juive contemporaine (CDJC)

- Extraits de la liste des personnes détenues à Drancy et déportées à Auschwitz par le convoi n° 71 du 13 avril 1944 établie d'après les documents français et allemands originaux, notamment : Secrétariat d'Etat aux Anciens combattants, Préfecture de police de la Seine, Fichiers individuels adultes (« Fichers Drancy ») **F<sup>9</sup> 5651** (David) et **F<sup>9</sup> 5709 à 5711** (Laz-Lev)

DAVID (Christiane), née le 9 avril 1913 à Demouville, s. p., 19, avenue Hoche. Internée à Drancy sous matricule 17694. Répertoriée sur la liste du convoi sous le n° 278 / 1478

DAVID (Myriam), née le 15 mars 1917 à Paris, médecin, 21, quai Malaquais. Emprisonnée à Fresnes 30 mars 1944. Internée à Drancy le 30 mars 1944 sous matricule 17695. Reçu n° 1082 dans le carnet de fouilles n° 111. Arrêtée avec la somme de 2070 francs, remise aux autorités du camp. Répertoriée sur la liste du convoi sous le n° 284

LAZARE-LEVY (Philippe), né le 6 octobre 1918 à Neuilly / Seine, étudiant en médecine, 25, rue du Mont-Dore. Fresnes 30 mars 1944. Interné à Drancy sous matricule 17696. Répertorié sur la liste du convoi sous le n° 726 / 1478 (624 hommes, 854 femmes). La liste est paraphée par Heinz Röthke

## i) Médiathèque musicale Gustav-Mahler

- Fonds Alfred CORTOT (1877-1962) [copies de lettres remises par Jean Cortot, 8 mars 1988]

Lettres d'Alfred Cortot, Léa Cortot, Louis Diémer, Edwin Fischer, Wilhelm Furtwängler, Lazare-Lévy, Yves Nat, Stefan Zweig

- Fonds Sylvain DUPUIS (1856-1931) :                      Lettres de Lazare-Lévy

- Fonds Charles KOEHLIN (1867-1950)

- Fonds Yvonne LEFEBURE (1898-1986) - Fred GOLDBECK (1902-1981), dont

Lettres de Clara Haskil (14.12.1942, 27.07.1943), de Lazare-Lévy (9 ; 1923-1962)

- Fonds Paul LE FLEM (1881-1984) [Lettres d'Alfred Cortot, Lazare-Lévy, Albert Roussel]

- Fonds Marguerite LONG, en particulier :

Iconographie, boîte A, « Jeunesse », dont pièce 371 : M. Long, Maurice Ravel, X, à Varsovie, 1932. Tirage original 5,3 x 7,9 cm. Au dos : « Pour Lazare, Varsovie, 1932 »)

- Fonds Emile VUILLERMOZ (1878-1960)

Critiques de concert, VUIL 7 « Articles parus dans l'*Echo de Paris* et *Paris-Midi* (1905-1912), *Lettres de l'ouvreuse* ; VUIL 11 : Articles parus de 1948 à 1960 dans les revues et journaux des jeunesses musicales ; *Le Journal musical français*, 18 décembre 1952 »



## B) Archives étrangères

### a) Archives de la ville de Bruxelles

- Etat-civil, registres de la population, 6, boulevard Anspach :  
Année 1882, acte de naissance n° 337, LAZARE-LEVY, « dressé le 20 janvier 1882 à une heure après midi, après constatation, par nous, Ferdinand-Jean-Joseph de L'Eau, officier de l'état-civil de la ville de Bruxelles [...] »
- Services des Archives (documents centenaires et plus), 65, rue des Tanneurs  
Fiches du Recensement national (années 1876, 1890)
- Académie royale de Belgique, Commission de la biographie nationale, Palais des Académies, 1, rue Ducale

### b) Archives de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne

#### Fonds Emile-Robert Blanchet

Correspondance, photographies personnelles, programmes de concerts, écrits, dont FEB 5-37, FEB 300-337, FEB 334

Manuscrits musicaux. Pièces dédiées à Lazare-Lévy :

/ FEB 74

*Treize études contrapuntiques pour piano*, op. 43 n° 1-13, Paris, Max Eschig, copyright 1928, in 4°, 23 p. (la 11<sup>e</sup> est écrite pour la main gauche seule)

/ FEB 238

*Berceuse* en sol, pour piano (op. 100, n° 2), 19 mars 1939, Ms. autogr.

/ FEB 252

*Il Rubato*, étude en sol, pour piano (op. 106 n°4), Paris, 21 janvier 1935, Ms. autogr.

/ FEB 316

*Trois petits préludes* pour piano, 15 octobre 1922, Ms autogr.

/ FEB 317 & 318

*Trois petits préludes* pour piano, version définitive copiée par Germaine Schmidt, Ms., 9 pages & *Id.*, Paris, Max Eschig, cop. 1925, in 4°, 7 pages

FEB 132 et 133

*Exercices en forme musicale*, pour piano, op. 54 (Ms. autographe, mai-juillet 1934), & *id.*, Exemplaire corrigé, version définitive, Paris, Maurice Senart, cop. 1935, 39 pages, dédié à Emile Bosquet, préfacé par Lazare-Lévy, avec une notices autographe de E. R. Blanchet

Fonds Clara Haskil, notamment :

/ FCHA-B, Correspondance  
/ FCHA-B-3-LEVL-1 et FCHA-B-3-LEVL-2, lettres de Lazare-Lévy  
/ FCHA-C, Coupures de presse

Fonds Emile Jaques-Dalcroze

Fonds Germaine Schmidt, notamment :

Boîtes 7, 8 : cahiers personnels d'E. R. Blanchet et albums E. R. Blanchet (4)

Fonds Henri Stierlin-Vallon

### c) Archives de la Biblioteca de Catalunya (Barcelone)

Fons Federico Mompou Dencausse :

- Cartas a F. Mompou. Remitente : Lazare-Lévy (6, 1950-1952), « Epistolari, correspondència rebuda per Mompou » (M 5022 / 4) : Lazare-Lévy, 10 décembre 1950

- Carta a F. Mompou. Remitente : Elisabeth Vidal, Montpellier, 27 mars 1951

Fons Isaac Albéniz :

Manuscrits autographes, correspondance, relevé des délibérations des jury d'examen de piano du Conservatoire de Paris (juillet 1907)

### d) Archives du Centro de archivo y documentación de la Fundación Isaac Albéniz (Madrid)

Fonds Arthur Rubinstein :

Items 1342 & 1343 : lettres de Lazare-Lévy à Arthur Rubinstein, 4 novembre [1951] et 4 août 1953

### e) U. S. National Archives and Records Administration (Washington)

« Records of Aliens Arriving from Foreign Contiguous Territory and Passenger and Crew Lists of Vessels Arriving at New York (1890-1950) ; Seattle, Washington, (1890-1957) ; San Francisco (1893-1953) ; Vancouver » [accessibles en ligne sur le portail de l'institution]

## 2- Archives privées :

### A) Archives privées Lazare-Lévy (Arch. LL)<sup>1899</sup>

#### a) Documents officiels et administratifs

##### III<sup>e</sup> République

Trois lettres au sujet de « la difficulté rencontrée [par M. Lévy] pour obtenir un visa [l'] autorisant à séjourner en Yougoslavie pour donner un concert à Zagreb, en raison de discriminations fondées sur la race ou la religion » :

- Présidence du Conseil, le directeur du Cabinet, à Lazare-Lévy, Paris, 17 novembre 1938
- Cabinet du ministère de l'Éducation nationale à Lazare-Lévy, Paris, 21 novembre 1938
- Ministère des Affaires étrangères, sous-direction des Affaires administratives et des unions internationales, à Lazare-Lévy, Paris, 22 décembre 1938

...

##### Etat Français, dit Gouvernement de Vichy

- Lettre de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, 10, rue Chaptal, Paris, 17 novembre 1941, avec « déclaration d'aryenneté à signer sur l'honneur »
- Trois lettres, vice-présidence du Conseil, Commissariat général aux questions juives, à Lazare-Lévy, Vichy, 19 mars 1942, 27 mai 1942, 7 juillet 1942
- Deux lettres de la mairie de Montpellier à Lazare-Lévy : Montpellier, 2 avril 1942, 15 mai 1942
- Etat Français, Préfecture du Lot-et-Garonne, carte d'identité de Lazare-Lévy (tampon rouge : « Juif, loi du 11.12.42, art. 1<sup>er</sup> »), délivrée à Agen, le 8 octobre 1942 (7 cm x 11,5)

...

##### IV<sup>e</sup> République

- Ministère des Anciens combattants et Victimes de Guerre, Direction du contentieux, de l'état-civil et des recherches, Acte de disparition concernant « LEVY, Philippe, Lazare », Paris, 21 octobre 1948
- Ministère de la Justice, direction des Affaires civiles et du Sceau, par le président du Conseil des ministres, décret de « substitution de nom patronymique », Paris, 19 janvier 1950

...

---

<sup>1899</sup> Pour la présentation détaillée de ce fonds, nous renvoyons à GAUSSIN (Frédéric), *L'interprète et son biographe, ou la vie et la trace : le « cas » Lazare-Lévy (1882-1964), pianiste, compositeur, pédagogue français*, mémoire de D.E.A. « Musique, histoire et société », EHESS, EPHE, ENS, IRCAM, CNSMDP, 2003, p. 126-178.

## b) Correspondance (sélection)

### Correspondance personnelle de Lazare-Lévy

- Lettre de remerciements de Lazare-Lévy à Marguerite Long pour sa compassion après son renvoi du Conservatoire, Montpellier, 4 janvier 1942 [retournée par la pianiste en 1964]
- Lettre à Grace Koenigswerther, Marseille, 1942, deux écritures : Philippe Lazare-Lévy (recto), Lazare-Lévy (verso). Objet : demandes d'obtention d'un visa d'émigration pour les Etats-Unis. Noms cités : Pierre Monteux, Darius Milhaud, Serge Koussevitsky, Nadia Boulanger
- Lettres d'Emile-Robert Blanchet à Lazare-Lévy (3) :
  - 1) Hôtel-Pension Allalin, Saas-Fee, Suisse, sans date. Objet : compositions de Lazare-Lévy, possible exécution en Suisse du *Quatuor à cordes* op. 11
  - 2) Saas-Almagel, Suisse, 14 août 1942. Objet : tentatives infructueuses de Lazare-Lévy de se produire à Radio-Genève
  - 3) Lausanne, 12 septembre 1942. Objet : difficultés matérielles rencontrées par Lazare-Lévy
- Lettre de Nestor Lejeune à Lazare-Lévy, 8 janvier 1945, Aix-Les Bains. Objet : réintégration de Lazare-Lévy au Conservatoire de Paris, activités de N. Lejeune dans la Résistance
- Lettre du chef d'orchestre Paul Paray, Association artistique des Concerts-Colonne, Paris, 28 janvier 1947
- Lettre d'Emile Bosquet, pianiste, professeur au Conservatoire Royal de Bruxelles, à Lazare-Lévy, Bruxelles, 5 mars 1950. Objet : projet de transformation du clavier des pianos (élargissement des touches etc.)
- Lettre du pianiste Norman Frauenheim à Lazare-Lévy, Washington, 25 septembre 1954. Objet : technique pianistique de Lazare-Lévy, Arthur Rubinstein
- Lettre du pianiste Harold Bauer à Lazare-Lévy, St James, Long Island, N.Y, 28 août 1949. Objet : débuts new-yorkais remarqués du compositeur Lukas Foss, élève de Lazare-Lévy, recommandé par lui au monde musical américain
- Carte postale de Monique Haas à Lazare-Lévy, Moscou, 1<sup>er</sup> décembre (?). Objet : notoriété de Lazare-Lévy en URSS
- Lettre d'Emile Guilels, avenue Gorky, 25 / 9, Moscou, 17 septembre 1959. Objet : commande d'œuvres de Lazare-Lévy pour les étudiants du Conservatoire de Moscou
- Carte postale de Lélia Gousseau et Vladimir Jankélévitch à Lazare-Lévy, Moscou, 28 septembre 1962. Objet : commémoration du centenaire de Debussy en URSS
- Carte postale d'Yvonne Loriod à Lazare-Lévy, Aspen, 6 août 1962

...

## Lettres de condoléances adressées à Marguerite Lazare-Lévy

- Vladimir Jankélévitch, université de Paris, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, Paris, 20 septembre 1964
- Monsieur et Madame Emile Barda, Paris, 23 septembre 1964
- Emmanuel Levinas, Paris, 24 septembre 1964
- Jacqueline du Bousquet, Secr. g<sup>le</sup> de la Schola Cantorum, Paris, 24 septembre 1964
- Sophie Swirsky-Stern, Paris, 24 septembre 1964
- Marius Moutet, Sénat, 24 septembre 1964
- Mouvement contre le racisme, l'antisémitisme et pour la paix (MRAP), le président, Pierre Paral, 24 septembre 1964
- Vlado Perlemuter, Genève, 25 septembre 1964
- Lili et Jeanne Haskil, Vevey, 25 septembre 1964
- Guido et Silvia Agosti, Genève, 25 septembre 1964
- Alexandre Tansman, Paris, 26 septembre 1964
- Lionel de Pachmann, président fondateur de l'Académie Frédéric-Chopin, fils de Vladimir de Pachmann, Paris, 28 septembre 1964
- Yvonne Loriod-Messiaen, Paris, 1<sup>er</sup> octobre 1964.
- Ambassade du Japon à Belgrade, 19 octobre 1964
- Madeleine Milhaud, Mills College, Oakland, Californie
- Alexandre Uninsky, Dallas, Texas, 4 octobre 1964
- Marya Freund, Paris, 5 février 1965

...

## c) Partitions

Partitions dédiées (1944-1960) :

Œuvres de Pierre AUCLERT, Joaquín RODRIGO, DANIEL-LESUR, Henri GAGNEBIN, André BLOCH, Jean WIENER, Sándor JEMNITZ, Soulima STRAVINSKY, Jacques DUPONT, Alfred GRADSTEIN, Eric-Paul STEKEL, Federico MOMPOU, Paul BEN HAÏM, Tibor HARSANYI, Lukas FOSS, Yüskel KOPTAGEL, Gaston BRENTA

## d) Programmes de concerts, coupures de presse (58 références)

## e) Photographies

Albums des familles Lazare-Lévy / Lurcel

## f) Objets, effets personnels divers

Agendas de Marguerite Lazare-Lévy (1940, 1941, 1943, 1948-1950, 1952, 1953), 5 x 8 cm

Pièces d'identité de Lazare-Lévy

...

Carnets d'adresses de Lazare-Lévy : (4, s. d. ). Liste non exhaustive des noms rencontrés :

**[Musique]** : Guido Agosti, Yvonne Astruc, Jane Bathori, Paul Bazelaire, Pierre Bernac, Eugène Bigot, E. R. Blanchet, Albert Blondel, Jules Boucherit, Joseph Calvet, Pierre Capdevielle, Lucien Capet, Robert Casadesus, Pau Casals, Alfredo Casella, Fedor Chaliapine, Marcel Ciampi, Alfred Cortot, Arthur Dandelot, Marcel Dupré, Geneviève et Henri Dutilleux, Georges Enesco, Armand Ferté, Marya Freund, Jeanne Gauthier, Lélia Gousseau, Emil Guilels, Monique Haas, Reynaldo Hahn, Clara, Jeanne et Lili Haskil, Sergeï Koussevitsky, Alicia de Larrocha, Yvonne Lefébure, Josef Lhevinne, Alfred Loewenguth, Yvonne Loriod, Maurice Maréchal, Georges Migot, Darius Milhaud, Dimitri Mitropoulos, Oskar Morawetz, Charles Münch, Paul Paray, Vlado Perlemuter, Isidore Philipp, Marc Pincherle, William Primrose, Sergeï Rachmaninov, Jean-Pierre Rampal, Maurice Ravel, Edouard Risler, Roland-Manuel, Albert Roussel, Blanche Selva, Rudolf Serkin, Solomon, Henri Stierlin-Vallon, Jacques Thibaud, Marcel de Valmalète, Robert Veyron-Lacroix [...]

**[Politique]** : Maurice Couve de Murville, Pierre Grunebaum-Ballin André Malraux, Pierre Mendès-France, Marius Moutet, Maurice Schumann, Jean Zay [...]

**[Lettres]** : Paul Angoulvent, Maurice Druon, Edmond Fleg, Vladimir Jankélévitch, Emmanuel Levinas, André Malraux [...]

**[Divers proches]** : Grand Rabbin Zadoc Kahn, Professeur Robert Debré, Duchesses d'Ayen, de Brémond d'Ars, Comtesse Geneviève Thibault de Chambure, Baronne Alix de Rothschild

...

## **B) Archives de la famille Camondo, Musée Nissim de Camondo**

a) Registres de correspondance « Particulier », 24 septembre 1900 - 24 novembre 1903, copies n° :

- 418, Isaac de Camondo à Henri Lebasque, 22 mai 1903
- 419, Isaac de Camondo à Lord Cassel, Paris, 22 mai 1903
- 421, Isaac de Camondo à Lord Revenstock, Paris, 22 mai 1903
- 427, Isaac de Camondo à Lazare-Lévy, Londres, 6 juin 1903
- 460, Isaac de Camondo à Gabriel Fauré, Paris, 17 septembre 1903
- 461, Isaac de Camondo à Edouard Risler, Paris, 19 septembre 1903

b) Cartons C, Correspondance

- **C. IS.** [Isaac] **Art, 3** :
  - Lettres de Henri Lebasque, Claude Monet, Paul Helleu, Sergeï Diaghilew [*sic*]

c) Cartons P, Papiers

- **P. AB** [Abraham Behor] **1-4**

- **P. IC** [Irène Cahen d'Anvers]

- **P. IS** [Isaac] :

P. IS. **6**, correspondance 1887-1901

P. IS. **7**, correspondance 1902-1907 :

- Lettres de Lazare-Lévy (11 août 1904), Alfredo Casella (29 juin 1905), pneumatique de Georges Enesco (18 avril 1905)

P. IS. **8**, correspondance 1908 et sq. :

- Pneumatique de Lazare-Lévy (1908), lettres de Gabriel Grovlez, Georges Enesco (1907), Alfredo Casella (29 avril 1908)

P. IS. **9**, correspondance sans date :

- Lettres de Lazare-Lévy (9), lettre de Wanda Landowska

- **P. IS. M.** [Musique] **2** :

1) Correspondance avec Gabriel Astruc

2) Société musicale Gabriel Astruc

3) Théâtre des Champs-Élysées

- **P. IS. M.** **3** :

1) Musique, « Concerts 1904 », organisation :

- Plan de la salle Erard, programme du concert du 10 mars, liste des invités (public, critiques), modèles des lettres envoyées

2) Musique, « Concerts 1904 », organisation :

- Total des frais du concert du 10 mars, lieux et dates des répétitions préparatoires avec liste des interprètes engagés

3) Musique, programmes de concerts

- 5 décembre et 14 décembre 1903

- 6 et 13 mars, 30 et 18 avril, 9, 15 et 16 mai, 30 juillet, 3 octobre 1904

- 20 août 1907

4) Musique, Edition

5) « Greffulhe, Société des Grandes auditions musicales de France »

- M<sup>me</sup> la comtesse Greffulhe au comte Isaac de Camondo, 10 mars, 30 mai 1910

6) Divers

7) Correspondance avec Gaston Salvayre

- **P. IS. M. 8** [œuvres éditées] :

- *Le Kief*, quatuor pour instruments à cordes
- *Pifferarina*, quatuor pour instruments à cordes, « à Pierre Monteux »
- *Poussières de valse* n° 1, *id.* « à Albert Geloso »
- *Poussières de valse* n° 3, *id.* « à Albert Bloch »

- **P. IS M. 10** [manuscrits originaux]

- **P. IS. M. 11** [pièces de piano, manuscrits et copies]

- **P. IS. M. 26** [œuvres éditées] :

- *Fantastique*, Caprice pour piano, Enoch et Cie, E. et C. 5400
- *L'île bleue* (poème de Bouchor), Enoch et Cie, E. et C. 5589
- *Pulcinellata*, Enoch et Cie, E. et C. 5581
- *Vers la montagne* (Tyrol), Tableau pour orchestre à cordes, Astruc et C<sup>ie</sup>, g. 19. a
- *Sur le Bosphore-Au harem*, quatuor avec flûte, g. 316. A
- *Bosphorescence*, pour violoncelle et piano, Enoch et Cie, E. et C. 5731
- *Pages brèves* : 1) Obsession, retour de bal 2) Expansive, Enoch et Cie, E. et C. 5299

- **P. M.** [Moïse de Camondo]

## **C) Autres fonds d'archives privées**

Collection Odette Gartenlaub :

- Lettres de Lazare-Lévy à Odette Gartenlaub (8) : 29 avril [?] ; 3 septembre [?] ; 4 janvier 1942 ; 26 février 1942 ; 7 juillet 1942 ; 31 juillet 1942 ; 9 juillet 1943 ; 7 janvier 1945
- Journal de l'Orchestre National sous l'Occupation (don Inghelbrecht)

Collection Nina Gubisch :

- Journal intime de Ricardo Viñes

Collection Brigitte de Leersnyder :

- Trois lettres de Lazare-Lévy à Louis Vierne et Madeleine Richepin, sans date, ca. 1926. Carte postale de Lazare-Lévy à Madeleine Richepin, *Festspielhaus* de Bayreuth, 1931. Objet : qualité musicale du Festival. Noms cités : Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler

Collections personnelles (disques, bandes, programmes de concerts, partitions, périodiques) :

Mark Ainley, Allan Evans, Diane de La Bruchollerie, Claude Fihman, Michael Gray, James Irsay, Pierre Landau, Christian Lorandín, Rémy Louis, Philippe Morin, Daniel Orenstein, Myriam Scherchen, René Trémine, Michael Waiblinger



## II- Sources : documents imprimés

### Usuels :

ÆOLIAN COMPANY (THE), *Catalogue of All 65 and 88-Note Music Rolls Issued for the Pianola and Pianola Piano Including Metrostyle and Themodist Rolls, Up to July 1914*, Londres, The Orchestrelle Company, 1914.

KELLY (Allan), *His Master's Voice : The French Catalogue : A Complete Numerical Catalogue of French Gramophone Recordings Made from 1898 to 1929 in France and Elsewhere by The Gramophone Company Ltd. = La voix de son maître*, New York, Greenwood Press, 1990.

MOREL (Fritz), *Die Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel in den Jahren 1926 bis 1951*, Bâle, Emil Birkhäuser & Cie AG, 1951.

MUCK (Peter), *Einhundertjahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Band III, Tützing, Hans Schneider Verlag, 1982.

MÖRIKOFER (Walter), *Die Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel in den Jahren 1876 bis 1926*, Bâle, Emil Birkhäuser & Cie AG, 1926.

PIERRE (Constant), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation ; documents historiques et administratifs recueillis et reconstitués*, Paris, Imprimerie Nationale, 1900.

SCHARBERTH (Irmgard), *Gürzenich-Orchester Köln, 1888-1988*, Wienand Verlag, Cologne, 1988.

SEEBAB (Tilman), *Die Allgemeine Musikgesellschaft Basel 1876-1976 : Festschrift zum hundertjährigen Bestehen*, Bâle, Birkhäuser AG, 1976.

SPALEK (John M.), HAWRYLCHAK (Sandra H.), *A Guide to the Archival Materials of the German-Speaking Emigration to the U. S. A. after 1933*, K. G. Saur Verlag, Berne, Munich, 1997.

### 1- Presse (française et étrangère) :

#### \*) Publications officielles

- *Journal officiel de la République française*, débats à la Chambre, ou à l'Assemblée Nationale
- *Journal Officiel de l'Etat Français*, Lois et Décrets (1940-1944)

#### \*) Publications musicales

- *Die Allgemeine Musik Zeitung* (1920-1930)
- *Les Annales de la musique et du théâtre*

- *Arte musical* (Lisbonne)
- *L'Art musical*
- *Bulletin mensuel de la Schola Cantorum*
- *Bulletin français de la Société internationale de musique* (SIM)
- *Comœdia* (décembre 1908 - août 1914 ; novembre 1919 - 1921)
- *Comœdia illustré* (1922-1926)
- *Le Courrier musical et théâtral*, puis *Le Courrier musical, théâtral et cinématographique* (intégralité : 1898-1914 ; décembre 1916 - août 1935)
- *L'Echo musical*, revue bi-mensuelle illustrée (1912-1914, 1919-1920)
- *Le Guide du concert*, puis *Le Guide du concert et des théâtres lyriques* (23 avril 1910 - 1958)
- *Le Guide musical et théâtral*, supplément au *Guide du Concert* (intégralité, 1928-1939)
- *L'Information musicale* (n° 1, novembre 1940 - n° 158, 19 mai 1944)
- *Lyrice*
- *Musica* (octobre 1902 - août 1914) [Xavier Leroux]
- *Música. Revista trimestral de los conservatorios españoles* (1950-1955)
- *The Musical Quarterly* (1915-1945)
- *La Musique pendant la guerre* (1915-1917)
- *Le Ménestrel* (1893-1914 ; 1919-1940)
- *Le Mercure musical*
- *Le Monde artiste*
- *Le Monde musical* (intégralité : 10 mai 1889 - avril, mai 1940)
- *Paris musical et théâtral*
- *De Pianistenwereld*
- *La Revue musicale* [Henry Prunières] (novembre 1920 - avril 1940 ; février, mars 1946 - 1958)
- *La Revue musicale : revue d'histoire et de critique* [Jules Combarieu] (oct. 1902-jan. 1912)
- *La Revue musicale* [Jules Combarieu]
- *La Revue musicale d'Afrique du nord*
- *La Revue musicale du Maroc*
- *La Revue musicale de Suisse romande*
- *Revue Pleyel* (intégralité : octobre 1923 - septembre 1927)
- *Rítmico, Música clásica y discos* [Madrid, Antonio Rodríguez Moreno]
- *Signale für die Musikalische Welt* (1890-1941)

**\*) Autres publications périodiques**

- *ABC* (Madrid)
- *L'Action Française* (précéd. *La Revue d'Action Française*, 1899-1944)
- *L'Action pyrénéenne*
- *Air France, Guides horaires et Indicateurs généraux*
- *L'Afrique du nord illustrée*
- *Algemeen Handelsblad*
- *L'Alsace*
- *Angers artistes*
- *Annales africaines* (Revue hebdomadaire de l'Afrique du Nord)
- *L'Appel*
- *Arcachon-Journal*
- *Asahi Shimbun*
- *Aujourd'hui* [Georges Suarez] (novembre 1940-)
- *Au Piloni* (*Le, puis Au*, « hebdomadaire de combat contre la judéo-maçonnerie », 1940-44)

- *L'Aurore*
- *L'Avenir*
- *Aviation Safety Network*
- *Bekesmegyei Kozlony* (Budapest)
- *Berliner Börsen-Zeitung*
- *Berliner Tagblatt*
- *BOAC Timetable*
- *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*
- *Le Cahier jaune* [Xavier Vallat, Institut d'étude aux questions juives] (mai 1941-)
- *Candide*, le « grand hebdomadaire parisien et littéraire » (20 mars 1924 - 9 août 1944)
- *Carrefour*
- *Chantecler*, « artistique et littéraire, puis théâtral et musical » (1926-1939)
- *Combat*, « organe des mouvements unis de Résistance » (1941-1950)
- *La Correspondencia de España* (Madrid)
- *Il Corriere della Sera*
- *La Coruña moderna*
- *Le Cri du peuple* [Jacques Doriot]
- *La Critique indépendante*
- *La Croix*
- *The Daily News* (1900-1930)
- *The Daily Telegraph and Courier*
- *Davar*
- *La Dépêche algérienne*
- *La Dépêche tunisienne*
- *La Dernière heure* (Bruxelles)
- *Les Dernières Nouvelles d'Alsace (DNA)*, éditions française et bilingue
- *Die Deutsche Allgemeine Zeitung*
- *L'Echo d'Alger*
- *L'Echo du Maroc*
- *L'Echo national*, « journal républicain progressiste »
- *L'Echo de Paris*, « journal littéraire et politique du matin » (1900-1910)
- *L'Echo saumurois*
- *Egri Ujsag* (Budapest)
- *Escher Tageblatt* (Luxembourg)
- *Excelsior*
- *L'Express* (Neuchâtel)
- *L'Express du Midi*
- *Feuilles musicales* [Reflets de la vie musicale en Suisse romande]
- *Le Figaro*
- *La France au travail* (1940-1941), puis *La France socialiste* (1941-1944)
- *France-Japon* [« Revue bimestrielle de liaison culturelle entre la France et le Japon publiée par le Comité franco-japonais de Tokio »]
- *France-Révolution*, « organe de défense et de réconciliation de la race française » (1942-44)
- *France-Soir*
- *Le Gaulois* « littéraire et politique » [Arthur Meyer] (1890-1929)
- *La Gazette de Lausanne*
- *La Gerbe* [Alphonse de Châteaubriant] (juillet 1940-août 1944)
- *Germania*
- *Gil Blas*
- *Gringoire*, le « grand hebdomadaire parisien, politique, littéraire » (1928-1944)

- *HaAretz*
- *Haarlem's Dagblad*
- *El Heraldo alavés* (Vitoria)
- *Herout*
- *L'Homme libre*
- *L'Humanité* (1920-1939)
- *L'Illustration*
- *L'Indépendance belge*
- *International Civil Aviation Organization Accident Digest*
- *L'Intransigeant* (1900-1935)
- *The Jerusalem Post*
- *Je suis partout*, « le grand hebdomadaire de la vie mondiale » (1930-1944)
- *Le Journal de Bruxelles*
- *Le Journal des débats* (politiques et littéraires), 1900-1944
- *Le Journal de Genève*
- *Konzertführer Berlin-Brandenburg, Führer durch die Konzertsäle Berlins*
- *La Légion* (Légion française des Combattants, Vichy, 1940-1944)
- *Les Lettres françaises*
- *Libération*, « organe du Directoire des forces de libération françaises » (1941-1950)
- *Limburger koerier provinciaal dagblad*
- *Limburgsch dagblad*
- *The London Evening Standard*
- *Luxemburger Wort*
- *Mainichi Shimbun*
- *The Manchester Evening*
- *Le Matin*
- *La Meuse*
- *Le Midi socialiste*
- *Le Monde* (1945-1964)
- *Die Neue Freie Presse* (1920-1930)
- *Neues Wiener Journal*
- *Die Neue Zeitschrift für Musik*
- *The New York Times* (1900-1935 ; 1940-45)
- *Nieuwe Rotterdamsche Courant*
- *Het Nieuws van den dag*
- *The Nippon Times* (1950-1953)
- *Nyirvidek Szabolcsi hirlap* (Budapest)
- *El Noroeste*
- *Les Nouveaux temps* [Jean Luchaire] (1<sup>er</sup> novembre 1940-17 août 1944)
- *Les Nouvelles littéraires*
- *Oberländer Tagblatt*
- *Obermosel-Zeitung* (Luxembourg)
- *Obzor* (Zagreb)
- *L'Œuvre* (1915-1944)
- *L'Ordre* (1929-1940)
- *L'Ouest-Eclair*
- *The Palestine Bulletin*
- *The Palestine Post*
- *Pall-Mall Gazette*
- *Pan American World Airways Timetables*

- *Paris-Journal* (1900-1930)
- *Paris-Match*
- *Paris-Midi* (1911-1940 ; 17 février 1941- 15 août 1944)
- *Paris-Soir* (27 janvier 1923-17 août 1944)
- *Le Petit matin* (Tunis)
- *Le Petit Parisien* (1901-1944)
- *Politique étrangère*
- *La Pologne* (D. J. Płoński, Warszawa, ul. Foksal)
- *La Presse*
- *La Question juive en France et dans le monde*, « revue mensuelle de l'Institut d'études des questions juives » (1942-1944)
- *Radio Je sais tout* (Suisse)
- *La Rampe*
- *La Revue des deux-mondes*
- *Robotnik* (Varsovie)
- *Rotterdamsch Nieuwsblad*
- *La Semaine à Paris*
- *La Sentinelle* (La Chaux-de-fond)
- *Soerabaijasch Handelsblad*
- *Ce Soir*
- *The Stage*
- *De Sumatra Post*
- *Der Tag*
- *Tageblatt* (Luxembourg)
- *De Telegraaf*
- *Témoignage chrétien* (1945-1964)
- *Le Temps* (1885-1942)
- *The Tokyo Evening News* (1950-1953)
- *La Vigie marocaine*
- *Die Vossische Zeitung*
- *Die Welt am Abend*
- *Die Weltbrille*
- *Wiener Salonblatt*

## **2- Autobiographies, correspondances, discours, journaux, mémoires, rapports, récits, souvenirs ; Articles, écrits, manuels, entretiens et témoignages de musiciens (compositeurs, interprètes) :**

ARÇAIS (André d'), « Avec le maréchal Joffre en Extrême-Orient. II, Au Japon », *Revue des deux mondes*, t. 9 (1922), p. 414-440.

ASTRUC (Gabriel), *Le pavillon des fantômes, Souvenirs*, Paris, Belfond, 1987.

AUBERT (Louis), *Souvenirs*, Paris, La Table ronde, 1948.

- AUBOIN (Elie), « La Maison franco-japonaise de Tokyo », *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, t. 27 (1927), p. 511-512.
- AUDIFFRET (Emile d'), *Notes d'un globe-trotter : course autour du monde, de Paris à Tokio, de Tokio à Paris*, Paris, E. Plon et Cie, 1880.
- BALZAC (Honoré de), *Lettres à Madame Hanska*, tome 2 (1845-1850), Paris, Robert Laffont, 1990.
- BAUER (Harold), « The Paris Conservatoire : Some Reminiscences », *The Musical Quarterly* (octobre 1947), p. 533-542.
- BAUER (Harold), *His Book*, New York, W. W. Norton, 1948.
- BELLAIGUE (Camille), *Impressions musicales et littéraires*, Paris, Delagrave, 1900.
- BELLAMAN (Henry), « Isidore Philipp », *The Musical Quarterly* (octobre 1943), p. 417-425.
- BLOCH (Marc), *L'étrange défaite*, Paris, Folio-Histoire, Gallimard, 1990.
- BLUM (Léon), *Lettres de Buchenwald*, éditées et présentées par Ilan Greilsammer, Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 2003.
- BOSCHOT (Adolphe), *Chez les musiciens*, Paris, Plon-Nourrit, 1922.
- BOUCHERIT (Jules), *Les Secrets du violon*, souvenirs recueillis et présentés par Marc Soriano, Paris, Editions des Cendres, 1993.
- BRETON DE LA MARTINIÈRE (Jean-Baptiste Joseph), *Le Japon, ou, mœurs, usages et costumes des habitans de cet empire, d'après les relations récentes de Krusenstern, Langsdorf, Totzing etc, et ce que les voyageurs précédens offrent de plus avéré, suivi de la relation du voyage et de la captivité du capitaine russe Golownin*, Paris, A. Nepveu, libraire, 1818.
- BROWER (Harriette), *Piano Mastery : The Harriette Brower Interviews, Talks with Paderewsky, Hofmann, Bauer, Godowsky, Grainger, Rachmaninov, Cortot, Backhaus, Pugno, Busoni and Others*, edited with an introduction by Jeffrey Johnson, Mineola, Dover Publications, 2003.
- BUSONI (Ferruccio), *Letters to His Wife*, New York, Da Capo Press, 1975.
- CAHN-SPEYER (Rudolf), *Handbuch des Dirigierens*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919.
- CANETTI (Elias), *Ecrits autobiographiques*, Paris, Albin Michel, 1998.
- CANTIN (Henriette, sœur), *Allez enseigner toutes les nations*, Nicolet [Quebec], éditions S.A.S.V., 1987.
- CARMI (Avner), *The Immortal Piano, The True Story of a Quest*, New York, Crown Publishers, 1960.

- CASADESUS (Gaby), *Mes noces musicales* (conversation avec Jacqueline Muller), Paris, Buchet-Chastel, 1989.
- CASALS (Pablo), *Ma vie racontée à Albert E. Kahn*, Paris, Stock, 1970.
- CASELLA (Alfredo), *Music in My Time, The Memoirs of Alfredo Casella*, translated and edited by Spencer Norton, Norman, University of Oklahoma Press, 1955.
- CHASINS (Abram), *Speaking of Pianists*, 2<sup>e</sup> éd., New York, Alfred A. Knopf, 1961.
- CLAUDEL (Paul), *L'oiseau noir dans le Soleil Levant*, illustrations de Foujita, Paris, Gallimard, 1930.
- CLAUDEL (Paul) *Journal*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.
- CLAUDEL (Paul), « Lettres à Elisabeth Sainte-Marie Perrin et à Audrey Parr », *Cahiers Paul-Claudel*, n° XIII (1990), Paris, Gallimard.
- CLAUDEL (Paul), *Correspondance diplomatique : Tokyo, 1921-1927*, présentée par Michel Malicet, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la Nouvelle Revue Française », 1995.
- CLAUDEL (Paul), « Correspondance avec Léonard-Eugène Auroousseau (1922-1926) », réunie et annotée par Chujo Shinobu, présentée par Jacques Houriez, *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 30 (printemps-été 2003), p. 179-215.
- COCTEAU (Jean), *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique* (1917), Paris, Stock, coll. « Musique », 1978.
- COLETTE, *Au concert*, édition établie et présentée par Alain Galliari, Paris, Le Castor Astral, coll. « Les Inattendus », 2004.
- Compte-rendu du III<sup>e</sup> concours international Frédéric-Chopin à Varsovie*, Varsovie, Drukarna Społeczna, 1937.
- CONRAD (Doda), *Dodascalies, Ma chronique du XX<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud, 1997.
- COOKE (James Francis), *Great Pianists on Piano Playing, Godowsky, Hofmann, Lhevinne, Paderewsky and 24 Other Legendary Performers*, Mineola, Dover Publications, 1999.
- COPPOLA (Piero), *Dix-sept ans de musique à Paris, 1922-1939*, Lausanne, F. Rouge, 1944.
- CORTOT (Alfred), *La musique française de piano [1930-1944]*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1981.
- DANDELLOT (Arthur), *Petits côtés amusants de la vie musicale*, Paris, chez l'auteur, ca. 1930.
- DANDELLOT (Arthur), *La vie et l'œuvre de Saint-Saëns*, Paris, éditions Dandelot, 1936.
- DANDELLOT (Arthur), *Petits mémoires musicaux*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue, 1936.

- DAVID (Myriam), « Souvenirs d'un médecin à Auschwitz-Birkenau (avril-septembre 1944) », dans Christian BERNADAC, *Les mannequins nus*, Paris, France-Empire, 1971, p. 211-221.
- DEBUSSY (Claude), *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris, Gallimard, NRF, 2005.
- DEBUSSY (Claude), *Monsieur Croche [antidilettante] et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987.
- DIEMER (Louis), *Quelques souvenirs de ma carrière* [mis en forme par son élève Henri Etlin], Paris, Imprimerie Grou-Radenez, 1920.
- DUKAS (Paul), *Chroniques musicales sur deux siècles (1892-1932)*, éditées par Jean-Vincent Richard, Paris, Stock, 1980.
- DUMESNIL (René), *Portraits de musiciens français*, Paris, Plon, 1938.
- DURAND (Jacques), *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, A. Durand et fils, Paris, 1924.
- DURAND-FARDEL (Laure), *De Marseille à Shanghai et Yedo, récits d'une Parisienne*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1875.
- EGGERMONT (Isidore), *Voyage autour du globe. Le Japon*, Paris, Charles Delagrave, 1900.
- ERLANGER (Philippe), *La France sans étoile, souvenirs de l'avant-guerre et du temps de l'Occupation*, Paris, Plon, 1974.
- FAURE (Gabriel), *Correspondance*, présentée et annotée par Jean-Michel Nectoux, Paris, Flammarion, 1980.
- FAURE (Gabriel), *Silhouettes du Conservatoire : Charles-Marie Widor, André Gedalge, Max d'Ollone*, Paris, 1986.
- FLEURY (Louis), « Souvenirs d'un flûtiste : le Conservatoire à l'époque de son centenaire », *Le Monde musical* (31 janvier 1925), p. 10-12 ; *id.*, (28 février 1925), p. 44- 46.
- FÖRNER (Johannes), dir., *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig, 1781-1981*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1981.
- FOURCADE (Marie-Madeleine), *L'Arche de Noë*, Paris, Fayard, 1968.
- FRY (Varian), *Surrender on Demand*, traduit par Edith Ochs, Marseille, Agone, 2008.
- FURUKAKI (Tetsuro), *Paris de mon cœur*, illustré par Bernard Buffet, Paris, Editions J. Foret, 1961
- FURUKAKI (Tetsuro), *Paris-Tokio, Toute ma terre*, Paris, Editions R. Julliard, 1964.
- GAISBERG (Fred), *Music on Record*, Londres, Robert Hale, 1947.



- GAVOTY (Bernard), *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, 1955.
- GIESEKING (Walter), *Comment je suis devenu pianiste*, traduit par Nicole Casanova, Paris, Fayard-Van de Velde, coll. « Les Maîtres de musique », 1991.
- GILLE (Victor), *Souvenirs romantiques*, Paris, L'Omnium littéraire, 1954.
- GIL-MARCHEX (Henri), « La technique de piano », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> avril 1925, p. 38-45.
- GIL-MARCHEX (Henri), « De l'interprétation », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> avril 1926, p. 26-32.
- GIL-MARCHEX (Henri), « Introduction à un cours sur les fondements philosophiques du style pianistique », *Le Monde musical*, 28 février 1931, p. 45-47.
- GIL-MARCHEX (Henri), « La musique au Japon », *La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> novembre 1931, p. 305-320.
- GOLD (Mary Jane), *Marseille année 40*, préface d'Edmonde Charles-Roux, Paris, Editions Phébus, 2001.
- GREW (Joseph Clark Grew), *Ten Years in Japan, A Contemporary Record Drawn From the Diaries and Private and Official Papers of Joseph C. Grew, United States Ambassador to Japan, 1932-1942*, New York, Simon & Schuster, 1944.
- GUBISCH (Nina), éd., « Le journal inédit de Ricardo Viñes », *Revue Internationale de la musique française* (juin 1980), p. 154-248.
- HAHN (Reynaldo), *Notes. Journal d'un musicien*, Paris, Plon, 1933.
- HASKIL (Clara), « Auditions d'élèves. Elèves de M. Lazare-Lévy », *Le Courrier musical* (15 juin 1930), p. 418.
- HOFMANN (Josef), *Piano Playing with Piano Questions Answered*, Mineola, Dover Publications, 1976.
- HÜBNER (Joseph Alexander, von), *Promenade autour du monde*, tome 1, Librairie Hachette et Cie, 1871.
- IMBERT (Hugues), « Louis Diémer », *Médaillons contemporains*, Paris, Fischbacher, 1902, p. 205-224.
- IMBERT (Maurice), « Jean Huré », *Le Courrier musical*, 15 février 1930, p. 114-115.
- INGHELBRECHT (D. - E.), *Mouvement contraire, souvenirs d'un musicien*, Paris, Domat, 1947.
- JANKELEVITCH (Vladimir), *Une vie en toutes lettres. Lettres à Louis Beauduc (1923-1980)*, recueil de lettres établi, annoté et préfacé par Françoise Schwab, Paris, Liana Levi, 1995.

- JOURDAN-MOHRANGE (Hélène), *Mes amis musiciens* [Poulenc, Auric, Tailleferre, Sauguet, Roussel...], Paris, Les Editeurs français réunis, 1955.
- JOURDAN-MORHANGE (Hélène), *Ravel et nous*, Genève, Editions du milieu du monde, 1945.
- KAMHI (Victoria), *Main dans la main avec Joaquín Rodrigo*, traduit de l'espagnol par Cristina Delume, Paris, L'Harmattan, 2004.
- KATO (Shuichi), *A Sheep's Song, A Writer's Reminiscences of Japan and the World*, traduit par Chia-Ning Chang, Berkeley, University of California Press, 1999.
- KOECHLIN (Charles), « André Gedalge », *La Revue musicale*, vol. VII, n° 5 (1926), p. 242-254.
- KUHN (Laura), éd., *The Selected Letters of John Cage*, Middleton [CT], Wesleyan University Press, 2016.
- LALOY (Louis), *La musique retrouvée*, Paris, Plon, 1928.
- LAVIGNAC (Albert), *La musique et les musiciens*, Paris, Librairie Delagrave, 1928.
- LAVIGNAC (Albert), *Le Voyage artistique à Bayreuth*, Paris, Librairie Delagrave, 1897.
- LAVIGNAC (Albert), *Les gaietés du Conservatoire* (1899), introduction et notes de Jean-Philippe Navarre, coll. « A.M.I.C.U.S » (Période romantique et moderne, Domaine français, 3), Sprimont, Mardaga, 2002.
- LAZARE-LEVY, « Sur Emile-Robert Blanchet », *Le Courrier musical* (15 décembre 1920), p. 341 ; *id.* (1<sup>er</sup> mars 1928), p. 152 ; *id.*, (15 juin 1930), p. 408.
- LAZARE-LEVY, « Arthur Rubinstein », *Le Monde musical* (juin 1924), p. 224.
- LAZARE-LEVY, « Sur l'œuvre pianistique de Schubert », *La Revue musicale*, numéro spécial Schubert<sup>1900</sup> (1<sup>er</sup> décembre 1928), p. 61-65.
- LAZARE-LEVY, « Audition des œuvres de Stierlin-Vallon par Gérard Hekking », *Le Monde musical* (31 juin 1933), p. 207.
- LAZARE-LEVY, « Séances de sonates pour piano et violoncelle par Lélia Gousseau et Maurice Eisenberg », *Le Monde musical* (29 février 1936), p. 53.
- LAZARE-LEVY, « Emile-Robert Blanchet », *Le Monde Musical* (31 mai 1936), p. 158-159.
- LAZARE-LEVY, « Brahms par Lazare-Lévy. Cours d'interprétation et de technique de l'Ecole Normale », *Le Monde musical* (30 septembre 1936), p. 235-236.
- LAZARE-LEVY, « La fièvre interprétative », *La Revue internationale de musique* (avril 1939), p. 895-898.

---

<sup>1900</sup> « Avec la collaboration de la comtesse de Noailles, A. Suarès, H. Biele, O. Erich Deutsch, M. Douel, L. Landry, P. Lang, R. Pitrou, J. G. Prod'homme, B. de Schloezer, C. Van Den Borren ».

- LEFEBURE (Yvonne), « Cortot, le poète du clavier », *Revue Internationale de Musique* (avril 1939), p. 903-906.
- LENZ (Wilhelm von), *Les grands virtuoses du piano : Liszt, Chopin, Tausig, Henselt. Souvenirs personnels*, traduit par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1995.
- LEROI-GOURHAN (André), *Pages oubliées sur le Japon*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2004.
- LEVI (Sylvain), « La Maison franco-japonaise de Tokyo », *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, n° 71 (1930), p. 23-36.
- LIEBSTOECKL (Frédéric), *Nos 7 000 enfants : derrière les coulisses des concours internationaux d'exécution musicale de Genève (1939-1977)*, Genève, Henn-Liechti, 1977.
- LINDAU (Rodolphe), *Un voyage autour du Japon*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1864.
- LIPATTI (Dinu), *Scrisori* éditées par Matei Bănică (2 vol.), Bucarest, Grafoart, 2017.
- LISZT (Franz), *Lettres à Cosima et à Daniela*, présentées par Klara Hamburger, Sprimont, Mardaga, 1996.
- LISZT (Franz), *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff (1871-1886) in the Mildred Bliss Collection at Dumbarton Oaks*, traduites par William R. Tyler, Dumbarton Oaks Research Library, Washington (D. C.), 1979.
- LITVINNE (Félia), *Ma vie et mon art*, préface de Charles-Marie Widor, Paris, Plon, 1933.
- LOURIE (Arthur), *Profanation et sanctification du temps, journal musical 1910-1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966.
- LOYONNET (Paul), *Un pianiste et son temps (1889-1988)*, souvenirs présentés par Pierre Giraud, Paris, Editions Honoré Champion, coll. « Musique et musicologie », 2003.
- MACH (Elyse), *Great Pianists Speak for Themselves, from Claudio Arrau to André Watts with an Introduction by Sir Georg Solti*, Mineola [N.Y.], Dover Publications, 1991.
- MAILLARD (Pierre), *La musique interrompue. Fragments d'un journal*, Toulouse, Editions Cujas, 1966.
- MANSHARDT (Thomas), *Aspects of Cortot* (with contributions by Lawrence Amundrud), Northumberland, Appian Publications and Recordings, 1994.
- MARCHAND (Louis), *Le nouvel Institut franco-japonais de Kyoto. Documents pour servir à l'histoire des relations intellectuelles franco-japonaises*, Kyoto, Société de rapprochement intellectuel franco-japonais, 1937.
- MARKEVITCH (Igor), *Etre et avoir été*, Paris, Gallimard, 1980.

- MARMONTEL (Antoine-François), *Les pianistes célèbres : silhouettes et médaillons*, Paris, Heugel, 1888 (éd. originale, Paris, A. Chaix, 1878).
- MARMONTEL (Antoine-François), *Virtuoses contemporains*, Paris, Heugel, 1882.
- MESSIAEN (Olivier), *Conférence de Kyoto*, édition bilingue, traduction de Naoko Tamamura, Paris, Alphonse Leduc, 1988.
- MEYER-JOSTEN (Juergen), *Conversations avec M. Argerich, C. Arrau, S. Askenase, D. Barenboim, A. Brendel, R. Casadesus, C. Curzon, C. Eschenbach, F. Gulda, W. Kempff, M. Perahia, M. Pollini, S. Richter*, traduit par Elisabeth de Galbert et Ariele Butaux, Paris, éd. Van De Velde, 1989.
- MILHAUD (Darius), *Entretien avec Claude Rostand*, Paris, Belfond, 1992.
- MILHAUD (Darius), *Notes sur la musique. Essais et chroniques*, textes réunis et présentés par Jeremy Drake, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1982.
- MILHAUD (Darius), *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1987.
- MIYAJIMA (Tsunao), *Souvenirs sur Charles Gide (1847-1932)*, Paris, Librairie Sirey, 1934.
- MOSZKOWSKI (Moritz), « Methods and Customs of the Paris Conservatoire », *The Etude* (février 1910), p. 81.
- NABOKOV (Nicolas), *Cosmopolite*, Paris, Robert Laffont, 1976.
- NAT (Yves), *Carnets*, Paris, La Flûte de Pan, 1983.
- NAT (Yves), *Notes et Carnets*, Paris, Editions Alban, 2006.
- NEUHAUS (Heinrich), *L'art du piano, notes d'un professeur*, traduit par Olga Pavlov et Paul Kalinine, Tours, Editions Van de Velde, 1971<sup>1901</sup>.
- OKAKURA (Kakuzo), *The Book of Tea*, New York, Londres, G. P. Putnam's Sons (1906), traduit par Corinne Atlan et Zéno Bianu, Arles, éditions Philippe Picquier, 2017.
- PADEREWSKI (Ignace Jan), LAWTON (Mary), *The Paderewski Memoirs*, New York, Charles Scribners & Sons, 1938.
- PAPINOT (Edmond, R. P.), *De France au Japon*, Chalon-sur-Saône, Imprimerie française et orientale E. Bertrand, 1910.
- PEARS (Peter), *The Travel Diaries of Peter Pears, 1936-1978*, edited by Philip Reed, Woodbridge, The Boydell Press, The Benjamin Britten-Peter Pears Foundation, 1995.
- PELLETIER-DOISY (Georges, Cpt), *Mon raid Paris-Tokio*, illustré par Jacques Boullaire, Paris, Société anonyme des Ateliers d'aviation Louis Bréguet, 1924.

---

<sup>1901</sup> En dépit de son titre, cet ouvrage s'apparente moins à une méthode pianistique qu'à un recueil de souvenir.

- PETAÏN (Philippe), *Discours aux Français, 17 juin 1940 - 20 août 1944*, textes établis, présentés et commentés par Jean-Claude Barbas, Paris, Albin Michel, 1989.
- PHILIPP (Isidore), « Causeries sur l'enseignement du piano », *Musica* (novembre 1902), p. 31.
- PHILIPP (Isidore), « Louis Diémer », *Le Ménestrel* (2 janvier 1920), p. 6
- PHILIPP (Isidore), « Souvenirs sur Anton Rubinstein, Camille Saint-Saëns et Busoni », *Revue Internationale de Musique* (avril 1939), p. 907-912.
- POTOK (Chaim), STERN (Isaac), *My First 79 Years*, New York, Alfred A. Knopf, 1999.
- POULENC (Francis), *Moi et mes amis*, Genève, La Palatine, 1963.
- POULENC (Francis), *Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée, annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1994.
- L'ABBE PREVOST, *Histoire Générale des Voyages, ou Nouvelle Collection de toutes les relations de Voyages par Mer et par Terre qui ont été publiées jusqu'à présent dans les différentes langues de toutes les nations connues etc.*, tome X, à Paris, chez Didot, avec approbation et privilège du Roi, 1752.
- PROKOFIEV (Sergei), *Soviet Diary 1927 and Other Writings*, traduit, édité par Oleg Prokofiev et Christopher Palmer, Boston, Northeastern University Press, 1991.
- PROUST (Marcel), *Lettres 1879-1922*, sélection et annotations par Françoise Leriche avec le concours de Caroline Szylowicz, à partir de l'édition de la *Correspondance de Marcel Proust* établie par Philippe Kolb, Paris, Plon, 2004.
- RAVEL (Maurice), SCHMITT (Florent), HONEGGER (Arthur), MILHAUD (Darius), « Hommage à André Gedalge », *La Revue musicale*, vol. VII, n° 5 (1926), p. 255-259.
- RAVEL (Maurice), *L'intégrale : correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo, Paris, Le Passeur Editeur, 2018.
- ROGER-DUCASSE (Jean), *Lettres à son ami André Lambinet*, présentées et annotées par Jacques Depaulis, Sprimont, Mardaga, 2001.
- ROHOZINSKI (Ladislas), éd., *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, Paris, Les Editions musicales de la Librairie de France, 1925.
- ROUGNON (Paul), *Souvenirs de soixante années de vie musicale*, Paris, Margueritat, 1925.
- ROUSSEL (Albert), *Lettres et écrits*, présentés par Nicole Labelle, Paris, Flammarion, 1987.
- RUBINSTEIN (Arthur), *My Young Years*, New York, Alfred A. Knopf, 1973.
- RUBINSTEIN (Arthur), *My Many Years*, New York, Alfred A. Knopf, 1980.

- SAINT-MARCEAUX (Marguerite de), *Journal (1894-1927)*, édité par Myriam Chimènes, Véronique Alemany, Michel Delahaye, Paris, Fayard, 2007.
- SAINT-SAËNS (Camille), « Le Japon », *Rimes familières, poésies diverses*, Paris, Calmann-Lévy, 1891.
- SAINT-SAËNS (Camille), *Regards sur mes contemporains*, écrits et articles rassemblés par Yves Gérard, Arles, éd. Bernard Coutaz, 1990.
- SAUGUET (Henri), *La musique, ma vie*, Paris, Librairie Séguier, 1920.
- SCHERCHEN (Hermann), *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, Mayence, B. Schott's Söhne, 1929.
- SCHMID (Hans Ulrich), *Everywhere But on the Stage : Memoirs of an Impresario*, Berlin, Becker-Schmid, 2019.
- SCHÜNEMANN (Georg Otto Alexander), *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, coll. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, 1913.
- STRAVINSKY (Igor), *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1962.
- TANIZAKI (Junichiro), *Childhood Years : A Memoir*, traduit par Paul McCarthy, Michigan Monograph Series in Japanese Studies, n° 83, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017.
- TANIZAKI (Junichiro), *Œuvres II (1943-1961)*, textes traduits par Anne Bayard-Sakai, Marc Mécéant, Jacqueline Pigeot, Cécile Sakai et Jean-Jacques Tschudin, préface de Ninomiya Masayuki, Paris, éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » n° 451, 1998.
- TANSMAN (Alexandre), *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini, préfacés et annotés par Gérald Hugon, Paris, L'Harmattan, 2005.
- TAYLOR (Ronald), éd., *Furtwängler on Music : Essays and Adresses by Wilhelm Furtwängler*, Londres, Routledge, 1991.
- THOMPSON (Virgil), *Music Chronicles (1940-1954), The Art of Judging Music and Other Writings*, New York, The Library of America, 2014.
- VIERNE (Louis), *Mes souvenirs*, dans « In Memoriam Louis Vierne », avant-propos de Maurice Emmanuel, Paris, Desclée de Brouwer, Secrétariat général des Amis de l'orgue, 1939, et « Journal » [fragments], *L'Orgue*, n° 4, numéro spécial, coll. « Cahiers et mémoire de l'orgue », 1970.
- VIÑES (Ricardo) : *Les années de jeunesse d'un pianiste espagnol en France (1887-1900)*, Journal et correspondance de Ricardo Viñes, extraits traduits et présentés par Nina Gubisch, Thèse de doctorat (musicologie), CNSMDP, 3 vol., 1971.

VINING (Elizabeth Gray), *Windows for the Crown Prince, The Personal Story of Four Remarkable Years as Private Tutor to the Crown Prince*, Philadelphie, Lippincott, Williams & Wilkins, 1952.

WERTH (Léon), *Déposition. Journal 1940 - 1944*, Grasset, Paris, 1946.

WIENER (Jean), *Allegro appassionato*, Paris, Belfond, 1978.

ZAY (Jean), *Souvenirs et solitude*, Le Rœulx, Editions Talus d'approche, 1987.

ZWEIG (Stefan), *Le Monde d'hier*, traduit par Serge Niémetz, Paris, Belfond, 1993.

### **3- Ouvrages musicaux commercialisés :**

#### **A) Partitions, méthodes pianistiques, exercices, œuvres à visées techniques et / ou pédagogiques**

AISBERG (David Semenovitch), *Problèmes de la technique du piano*, Paris, Durand, 1928.

BARBIER (Jean-Noël), *Au piano avec Erik Satie*, Paris, Garamont, 1986.

BATALLA (Jean), *Précis de technique du piano*, Paris, Henry Lemoine, 1957.

BELAUBRE (Louis-Noël), *Poétique du piano. Inventions graduées pour l'étude simultanée de ressources pianistiques et de structures musicales anciennes et modernes*, Paris, Gérard Billaudot, 1968.

BELAUBRE (Louis-Noël), *Traité de technique et de pédagogie du piano*, Sampzon, Editions musicales Delatour France, 2014.

BERIOT (Charles de), *Mécanisme et style op. 66*, Paris, Hamelle, s. d.

BERIOT (Charles de), *La sonorité du piano op. 67*, Paris, Hamelle, s. d.

BIDAL (Denise), *Technique du piano*, Lausanne, Foetisch Frères, 1947.

BLANCHET (Emile-Robert), *Exercices en forme musicale*, préface de Lazare-Lévy, Paris, Maurice Senart, 1935.

BLANCHET (Emile-Robert), *Technique moderne du piano*, préface de Robert Casadesus, Paris, Maurice Senart, 1935.

BOISSIER (Madame Auguste), *Liszt Pedagogue*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1927.

BREE (Malwine), *Bases de la méthode Leschetizky*, publiées avec l'autorisation du Maître par son assistante avec 47 dessins de la main de Leschetizky, traduit par Simone Kleeberg, Paris, E. Fromont, 1902.

BUSONI (Ferruccio), éd., *Bach Klavierwerke*, « travaillé et expliqué, avec des exemples et des instructions pour l'étude de la technique moderne du jeu de clavier », Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1915.

n° 6860 *Band I, Das Wohltemperierte Klavier, Erster Teil, Heft I BWV 846-853*

n° 6861 *id. Heft II BWV 854-861*

n° 6862 *id. Heft III BWV 862-869*

n° 8276 *Band II, Das Wohltemperierte Klavier, Zweiter Teil, Heft I BWV 870-876*

n° 8277 *id. Heft II BWV 877-882*

n° 8278 *id. Heft III BWV 883-888*

n° 8279 *id. Heft IV BWV 889-893*

CHOPIN (Frédéric), *Deux Nocturnes op. 48, Polonaise-Fantaisie op. 61*, autographe en fac-similé avec une introduction de Jean-Jacques Eigeldinger, Yvernon-les-Bains, Cornaz SA, 1986.

CHOPIN (Frédéric), *Esquisses pour une méthode de piano*, édité par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1993.

CORTOT (Alfred), *Principes rationnels de la technique pianistique*, Paris, Salabert, 1928.

CORTOT (Alfred), *Cours d'interprétation*, recueilli et rédigé par Jeanne Thieffry, Paris, Rieder, 1934.

DECOMBES (Emile), *Etude journalière des gammes et des arpèges*, Paris, Heugel, 1902.

DECOMBES (Emile), *Petite méthode élémentaire de piano*, Paris, s. d.

DIEMER (Louis), STAUB (Victor), LAZARE-LEVY, *Gammes et exercices pour l'étude supérieure du piano en collaboration avec MM. Lazare-Lévy et Victor Staub*, Paris, Enoch et Cie, E. C. 6677, Londres, Enoch & Sons, Brunswick, Henry Litolff's Verlag, 1907<sup>1902</sup>.

EHRENFECHTER (Carl August), *Technical Study in the Art of Pianoforte-Playing (Deppe's Principles)*, Londres, William Reeves (s.d.).

FALKENBERG (Georges), *Etudes-Exercices*, Paris, Alphonse Leduc, 1887.

FALKENBERG (Georges), *Les pédales du piano*, Paris, Heugel, 1892.

FALKENBERG (Georges), *Exercices progressifs et journaliers*, Paris, L. Grus, 1907.

FERTE (Armand), *Méthode de piano*, Bruxelles, Paris, Schott frères, 1953.

FETIS (François-Joseph), MOSCHELES (Ignace), *La méthode des méthodes*, Paris, Maurice Schlesinger, 1840.

FOURNIER (Ginette), *Doigtés d'exécution des gammes en tierces dans tous les tons majeurs et mineurs*, Paris, Henri Lemoine, 1952.

---

<sup>1902</sup> Tel est le titre exact de l'ouvrage collectif de Diémer, et non pas « Méthode supérieure de piano », trop souvent employé.



- GEDALGE (André), *L'enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille* [plusieurs « livrets de solfège »], Paris, Librairie Gedalge, 1921 sq.
- GRATIA (Louis-Emile), *L'Etude du piano. Comment réaliser un maximum de progrès à l'aide d'un minimum de travail*, préface de C. M. Widor, Paris, Librairie Delagrave, 1914.
- HURE (Jean), *Introduction à la technique du piano*, Paris, A. Z. Mathot, 1910.
- KARTUN (Léon), *Synthèse de la technique quotidienne du piano*, Paris, Les Editions ouvrières, 1965.
- KENTNER (Louis), *Piano*, traduit par Marie-Stella Pâris, Paris, Hatier, coll. « Yehudi Menuhin », 1978.
- KOCZALSKI (Raoul), *Frédéric Chopin : conseils d'interprétation*, édité par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Buchet-Chastel, 1998.
- LAVIGNAC (Albert), *L'école de la pédale, douze études spéciales pour l'emploi des pédales de piano*, Paris, Mackar et Noël, 1889.
- LAVIGNAC (Albert), *Solfèges manuscrits à classification progressive*, op. 17 n° 1, *50 leçons à changements de clés sur toutes les clés*, Difficile ; op. 17 n° 2, *25 leçons à changements de clés sur toutes les clés*, Difficile ; op. 17 n° 3, *25 leçons à changements de clés sur toutes les clés*, Très difficile, Paris, Henry Lemoine, 1909-1910.
- LAZARE-LEVY, « Exercices et préludes pour la main gauche seule », dans *Petits Recueils d'exercices, publiés sous la direction de I. Philipp*, Paris, Charles Hayet, 1915.
- LAZARE-LEVY, YASUKAWA (Kazuko), IKENOUCI (Tomojiro), *Piano Kokai Koza*, Tokyo, Ongakunotomosha, 1956.
- LEIMER (Karl), *Le jeu moderne du piano d'après Leimer-Giesecking*, traduit de l'allemand par Olga Cara, 3<sup>e</sup> éd., préface de Walter Giesecking, Paris, Max Eschig, 1932.
- LHEVINNE (Joseph), *Basic Principles in Pianoforte Playing* (1924), with a new foreword by Rosina Lhevinne, Mineola, Dover Publications, 1972.
- LONG (Marguerite), « Le toucher du piano » [avec photographies des mains de l'artiste], *Musica*, n° 63 (décembre 1907), p. 181-183.
- LONG (Marguerite), *Le piano*, Paris, Salabert, 1959.
- LONG (Marguerite), *Au piano avec Claude Debussy*, Paris, Julliard, 1960.
- LONG (Marguerite), *Au piano avec Gabriel Fauré*, Paris, Julliard, 1963.
- LONG (Marguerite), *La petite méthode de piano*, Paris, Salabert, 1963.
- LONG (Marguerite), *Au piano avec Maurice Ravel*, complété par Pierre Laumonier, Paris, Julliard, 1971.

- LOYONNET (Paul), *Les gestes et la pensée du pianiste*, Montréal, Louise Courteau, 1985.
- MARMONTEL (Antoine-François), *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*, Paris, Heugel, 1905.
- MARMONTEL (Antoine-François), *Ecole de mécanisme et d'accentuation*, Paris, Heugel, s. d.
- MORPAIN (Joseph), *Comment il faut jouer du piano. Principes de l'éducation pianistique*, Paris, « Au Ménestrel », Heugel, 1922.
- PHILIPP (Isidore), *Exercices pratiques*, Paris, Durand, 1897.
- PHILIPP (Isidore), *Exercices quotidiens tirés des œuvres de Chopin*, avec préface de Georges Mathias, Paris, Hamelle, 1897.
- PHILIPP (Isidore), *Exercices pour l'indépendance des doigts*, New York, Schirmer, 1898.
- PHILIPP (Isidore), *Ecole des octaves*, New York, Schirmer, 1901.
- PHILIPP (Isidore), *Exercices pour développer l'indépendance des doigts*, Paris, Heugel, 1908.
- PHILIPP (Isidore), *Ecole des arpèges*, Paris, Heugel, 1923.
- PHILIPP (Isidore), *Une demi-heure de préparation technique*, Paris, 1925.
- PHILIPP (Isidore), *179 exercices d'extension*, Paris, Alphonse Leduc, s. d.
- PHILIPP (Isidore), *Exercices de tenues*, Paris, Heugel, s. d.
- PHILIPP (Isidore), *Quelques considérations sur l'enseignement du piano*, Paris, Durand, 1927.
- PHILIPP (Isidore), *Le piano et la virtuosité*, Paris, Heugel, 1931.
- PHILIPP (Isidore), *Réflexions sur l'art du piano*, Paris, Heugel, 1931.
- PHILIPP (Isidore), *Ecole du mécanisme*, op. 25, Nice, Editions Delrieu, 1946.
- PRENTNER (Marie), *Theodor Leschetizky's Fundamental Principles of Piano Technique* [« Herrn Professor Th. L. in Verehung gewidmet », 1903], Mineola, Dover Publications, 2005.
- PUGNO (Raoul), BRESSELLE (Charles), *L'art de travailler le piano*, Paris, C. Pugno, 1908.
- PUGNO (Raoul), *Les leçons écrites de Raoul Pugno : Schumann*, Paris, Librairie des Annales, 1911.
- PUGNO (Raoul), *Les leçons écrites de Raoul Pugno : Chopin [Valses]*, Paris, Librairie des Annales, 1912.

QUIDANT (Alfred), *L'âme du piano, essai sur l'art des deux pédales, la grande et la céleste*, Paris, 1888.

RIE (Bernard), *L'indépendance des doigts* op. 36, Paris, Alphonse Leduc, 1877.

RIERA (Santiago), *La nouvelle école du trille*, Paris, Alphonse Leduc, 1917.

SANDOR (Gyorgy), *On Piano Playing, Motion, Sound and Expression*, New York, Schirmer-Thomson Learning, 1995.

SELVA (Blanche), *Le travail technique du piano d'après Safonoff*, Paris, Roudanez et Cie, 1919.

SELVA (Blanche), *L'enseignement musical de la technique du piano*, Paris, Rouart, Lerolle et Cie, 1919.

WILLNER (Arthur), *Les voix du piano*, op. 71, préface de Lazare-Lévy, Paris, Choudens, 1934.

## **B) Editions, révisions d'œuvres des Maîtres réalisées sous l'autorité de pianistes français**

\*) Alfredo Casella

BEETHOVEN (Ludwig van), *32 Sonates pour piano*, Milan, Ed. Ricordi, 3 vol., 1920.

MOZART (Wolfgang Amadeus), *Sonates et Fantaisies* (« alla memoria di Ferruccio Busoni », Milan, Ed. Ricordi, 2 vol., 1946.

\*) Marcel Ciampi

BEETHOVEN (Ludwig van), *Concerto pour piano en sol majeur* op. 58, Paris, Choudens, 1950.

\*) Alfred Cortot

→ Editions de travail Alfred Cortot, Paris, Salabert

CHOPIN (Frédéric)

*24 Préludes*

*Nocturnes* op. 9, 15, 27, 32

*Scherzos* op. 39 et 54

SCHUBERT (Franz)

*Six Moments musicaux* D. 780

*Quatre Impromptus* D. 935

SCHUMANN (Robert)

*Sonate en fa dièse mineur* op. 11

*Fantaisie* op. 17

\*) Claude Debussy

→ Edition Classique A. Durand & Fils, Paris

CHOPIN (Frédéric)

n° 9395, *Scherzos et Fantaisie* op. 49, 1916

n° 9703, *Mazurkas*, 1915

n° 9704, *Nocturnes*, 1915

\*) Louis Diémer

*Les clavecinistes français : Couperin, Daquin, Rameau. Vingt petite pièces choisies et transcrites par Louis Diémer*, Paris, Durand et Schœnwerk, 1887.

COUPERIN (François), *Pièces pour clavecin*, ordres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, Paris, Durand, 1904-1906.

→ Edition Nationale Française, Panthéon des Pianistes, Paris, Bruxelles, Henry Lemoine

BEETHOVEN (Ludwig van), *Sonates*, intégrale

CHOPIN (Frédéric)

n° 92, *Impromptu* n° 1 op. 29 en la bémol majeur

n° 123, *Ballade* n° 1 op. 23 en sol mineur

n° 599, *Fantaisie-Impromptu* op. 66

n° 920, *Valses*, 1915

n° 921, *Polonaises*, 1915

n° 922, *Nocturnes*, 1915<sup>1903</sup>

n° 923, *Mazurkas*, 1915

n° 987, *Préludes et Rondos*, 1916

n° 1019, *Scherzos et Fantaisies*, 1916

n° 1020, *Ballade* n° 2 op. 38 en fa majeur

n° 1021, *Ballade* n° 3 op. 47 en la bémol majeur

n° 1022, *Ballade* n° 4 op. 52 en fa mineur

n° 1023, *Impromptu* n° 2 op. 36 en fa dièse majeur

n° 1024, *Impromptu* n° 3 op. 51 en sol bémol majeur

n° 1025, *Ballades et Impromptus*, 1916

n° 1026, *Barcarolle* op. 60

n° 1049, *Etudes* op. 10, 1917

n° 1052, *Etudes* op. 25

n° 1148, *Sonates*

MOZART (Wolfgang Amadeus), *Sonates*

n° 7, en la majeur

n° 27, en do majeur

n° 34, en fa majeur

---

<sup>1903</sup> Les *Nocturnes* avaient précédemment paru par groupements d'opus suivant la classification suivante : n° 81 = op. 27 ; n° 93 = op. 32 ; n° 462 = op. 37 ; n° 463 = op. 48 ; n° 512 = op. 55 ; n° 513 = op. 62. Nous ignorons le numéro de catalogue de l'op. 72.

n° 45, en si bémol majeur  
n° 55, en do majeur  
n° 66, en la mineur  
n° 85, en ré majeur  
n° 94, en do majeur  
n° 107, en fa majeur  
n° 117, en si bémol majeur  
n° 127, en fa majeur  
n° 137, en ré majeur  
n° 147, en ré majeur  
n° 156, en do majeur  
n° 157, en mi bémol majeur  
n° 166, en sol majeur  
n° 167, *Fantaisie* K. 475 et *Sonate* K. 457 en ut mineur  
n° 846, en fa majeur  
n° 1138, en si bémol majeur  
n° 972, *Sonates* (édition complète)

SCHUBERT (Franz)

n° 1067, *Moments musicaux* op. 94, 1917

\*) Armand Ferté

BACH (Jean-Sébastien), *Le Clavier bien tempéré*, Paris, Choudens, 1953.

BEETHOVEN (Ludwig van), *Sonates* pour piano, 3 vol., Paris, Choudens, 1931.

\*) Lazare-Lévy

BACH (Jean-Sébastien), *Suites anglaises*, nouvelle édition entièrement revue, corrigée et doigtée par Lazare-Lévy, Paris, Choudens, 1951, 2 vol.

BACH (Jean-Sébastien), *Suites françaises*, nouvelle édition entièrement revue, corrigée et doigtée par Lazare-Lévy, Paris, Choudens, 1951.

CHOPIN (Frédéric), *Valses*, révision et annotations par Lazare-Lévy, Paris, Maurice Senart, 1915.

CHOPIN (Frédéric), *Mazurkas*, éditées par Lazare-Lévy, Paris, Maurice Senart, 1915.

CHOPIN (Frédéric), *Polonaises*, éditées par Lazare-Lévy, Paris, Maurice Senart, 1915.

CHOPIN (Frédéric), *Nocturnes*, révision et annotations par Lazare-Lévy, Paris, Maurice Senart, 1915.

CHOPIN (Frédéric), *Ballades et Impromptus*, révision et annotations par Lazare-Lévy, Paris, Maurice Senart, 1917.

- CHOPIN (Frédéric), *Scherzos et Fantaisie* op. 49 pour piano, révision et annotations par Lazare-Lévy, Paris, Maurice Senart, 1922.
- CZERNY (Carl), *Grande sonate d'étude*, op. 268, nouvelle édition revue et doigtée par Lazare-Lévy, Paris, Choudens, 1932.
- CZERNY (Carl), *Ecole de la vélocité*, op. 299, nouvelle édition revue et doigtée par Lazare-Lévy, Paris, Choudens, 1932.
- CZERNY (Carl), *Legato et Staccato*, op. 335, nouvelle édition revue et doigtée par Lazare-Lévy, Paris, Choudens, 1932.
- CZERNY (Carl), *Quarante exercices journaliers*, op. 337, nouvelle édition revue et doigtée par Lazare-Lévy, Paris, Choudens, 1932.
- CZERNY (Carl), *Ecole du virtuose*, op. 365, nouvelle édition revue et doigtée par Lazare-Lévy, Paris, Choudens, 1932.
- CZERNY (Carl), *Ecole de la main gauche*, op. 399, nouvelle édition revue et doigtée par Lazare-Lévy, Paris, Choudens, 1932.
- CZERNY (Carl), *Petites études de la vélocité*, op. 636, nouvelle édition revue et doigtée par Lazare-Lévy, Paris, Choudens, 1932.
- CZERNY (Carl), *L'Art de délier les doigts*, op. 740, nouvelle édition revue et doigtée par Lazare-Lévy, Paris, Choudens, 1932.
- CZERNY (Carl), *Exercices pratiques des doigts*, op. 802, nouvelle édition revue et doigtée par Lazare-Lévy, Paris, Choudens, 1932.
- CZERNY (Carl), *Trente études de mécanisme*, nouvelle édition revue et doigtée par Lazare-Lévy, Paris, Choudens, 1932.
- MOZART (Wolfgang Amadeus), *Fantaisie en ut mineur*, révision et annotations de Lazare-Lévy, Paris, Maurice Senart, 1915.
- MOZART (Wolfgang Amadeus), *Sonate en la majeur*, révision et annotations de Lazare-Lévy, Paris, Maurice Senart, 1915.
- MOZART (Wolfgang Amadeus), *Sonate en ut majeur*, révision et annotations de Lazare-Lévy, Paris, Maurice Senart, 1915.
- MOZART (Wolfgang Amadeus), *18 sonates*, Paris, Maurice Senart, 1921 (deux volumes).
- SCHUBERT (Franz), *Quatre Impromptus* pour piano, op. 142, révision et annotations par Lazare-Lévy, Paris, Maurice Senart, 1915.
- SCHUBERT (Franz), *Quatre Impromptus* pour piano, op. 90, D. 899, revus et annotés par Lazare-Lévy, Paris, Maurice Senart, 1914.

SCHUBERT (Franz), *Six Moments musicaux* op. 94, revus et annotés par Lazare-Lévy, Paris, Maurice Senart, 1915.

SCHUBERT (Franz), *Wanderer-Fantaisie* D. 760, révision et annotations par Lazare-Lévy, Paris, Maurice Senart, 1915.

SCHUMANN (Robert), *Sonate* op. 11, nouvelle édition entièrement revue, corrigée et doigtée par Lazare-Lévy, Paris, Choudens, 1948.

SCHUMANN (Robert), *Sonate* op. 22, nouvelle édition entièrement revue, corrigée et doigtée par Lazare-Lévy, Paris, Choudens, 1948.

\*) Antoine-François Marmontel

BEETHOVEN (Ludwig van), *Sonate* pour piano n° 32 op. 111, Paris, Heugel, 1916

\*) Yves Nat

BEETHOVEN (Ludwig van), *Sonate* pour piano n° 21 op. 53 (*Waldstein*), Paris, Durand, 1952.

\*) Raoul Pugno

CHOPIN (Frédéric), *Sonates*, Vienne, Ed. Universal, 1900.

CHOPIN (Frédéric), *Ballades, Impromptus, Etudes, Mazurkas*, Vienne, Ed. Universal, s. d.

CHOPIN (Frédéric), *Nocturnes*, Leipzig, Hofmeister, 1909.

\*) Edouard Risler

LISZT (Franz), *Rhapsodies hongroises*, Paris, Heugel, 1924.

## C) Œuvres publiées de Lazare-Lévy

*Deux morceaux pour violoncelle et piano*, « Romance » (à René Jullien) ; « Humoresque » (à Madame Caponsacchi-Jeisler), Paris, Max Eschig, 1916.

*Six Etudes* pour piano (à Juliette Meerovitch) [do majeur ; la mineur ; sol majeur ; si majeur ; si b majeur ; fa # majeur], Paris, E. Demets, puis Max Eschig, 1920.

*Pastorale* pour flûte et piano (à Monsieur Montmarson), Paris, Max Eschig, 1923.

*Sarabande* pour piano (à Miss E. H. Ellis), Paris, Max Eschig, 1924.

*Deux pièces pour violon et piano*, « Mazurka » (à Yvonne Astruc, 1924), « Nocturne » (à Georges Enesco, 1925), Paris, Max Eschig, 1925.

*Deux pièces pour grand orgue*, « Adagio » (à Louis Vierne), op. 5 n° 1 ; « Allegro Molto » (à Marcel Dupré), op. 5 n° 2, Paris, Max Eschig, 1926.

*Vingt préludes pour le piano*, en deux livres (à Mademoiselle B. Hutchinson), Paris, Max Eschig, 1926.

*Deux Sonatines* pour piano (à Hilda Gélis-Didot), op. 8, Paris, Maurice Senart, 1931.

*Six Etudes brèves* pour piano (à Etienne-Robert Blanchet), op. 9, Paris, Choudens, 1933 [1<sup>er</sup> cahier, I-VI].

*Six Etudes brèves* pour piano, op. 9, Paris, Choudens, 1935 [2<sup>e</sup> cahier, VII-XII].

*Etudes* pour piano (à Lélia Gousseau) [do # mineur ; ré b majeur], op. 10, Paris, Maurice Senart, 1933.

*Quatuor* pour deux violons, alto et violoncelle (au quatuor Calvet), op. 11, Paris, Maurice Senart, 1935.

*Ecossaises* pour piano (à Jules Gentil), op. 13, Paris, Choudens, 1934.

*Sans octaves*, douze petites pièces pour piano (à Fania Chapiro) : « Aubade », « Promenade », « Ariette démodée », « Berceuse », « Caprice », « Scherzetto » [1<sup>er</sup> recueil] ; « Marche triste », « Marche gaie », « Valse lente », « Humoresque », « Pastorale », « Ronde » [2<sup>e</sup> recueil], Paris, Maurice Senart, 1935.

*Troisième sonatine* pour piano (à Monique Haas), Paris, Maurice Senart, 1938 (« sept. 1937 »).

*Valses* pour piano (à Ginette Doyen), Paris, Maurice Senart, 1938 (« 6 septembre 1937 »).

*Enfantines*, 20 pièces faciles pour piano (à Madame A. Sivade) : « Alsacienne », « Madrigal », « Départ », « Le pré fleuri », « Menuet », « Tambourin », « Berceuse », « Espiègle », « Spleen », « Diane », « Mélodie », « Légende », « Lied », « Ronde », « Tendresse », « Mélancolie », « Scherzetto », « Confidence », « Gigue », « Jaques-Dalcroze », op. 30, Paris, Choudens, 1948.

*Enfantines*, 20 pièces faciles pour piano, 2<sup>e</sup> cahier (à Madame Clavius-Marius) : « Cantique », « Le berceau », « La nuit », « Mazurka », « Presto », « Confidence », « Le sentier », « Etude », « Menuet », « Andalouse », « Autrefois », « Ecossaise », « Bourrée », « Au village », « Etude », « Canon », « Espiègle », « Etude », « Valse tendre », « Sourire », op. 31, Paris, Choudens, 1954.

*Sonatine* pour flûte et piano, op. 32, Paris, Choudens, 1955.

*Habanera* pour piano (pour Domino), Paris, Choudens, 1955.

*Berceuse* pour piano (pour Kazu Yasukawa), Paris, Choudens, 1955.



### III- Sources orales

#### 1- Archives Radiophoniques :

\*) Archives de la Fonoteca nazionale svizzera, Lugano

- **DW 4917** : « Georges Bernand interviewe Lazare-Lévy », Radio-Genève, 1<sup>er</sup> octobre 1949, 13 faces d'acétates (25 cm), reportées sur supports DAT 1730 / CR 1630 (32 min 10 s.)

\*) Archives de la Radio suisse romande, Lausanne

- **MC 51-174** : « Mon voyage au Japon, causerie par Lazare-Lévy », Radio-Genève, 3 juin 1951 (8 min 24 s.)

- **MP 55 / 145** : « Georges Bernand s'entretient avec Lazare-Lévy au cours d'une série de sept entretiens », décembre 1955 [enregistré au domicile du pianiste]. Diffusés les 10, 17, 24 février, 2, 9, 16 et 23 mars 1955 (97 min 54 s.)

- [matériel disponible en ligne] « Alfred Cortot s'entretient avec Bernard Gavoty, programmes enregistrés le 3 juillet et le 1<sup>er</sup> septembre 1953, diffusés les 29 novembre, 6 décembre, 13 décembre, 20 décembre, 27 décembre 1953, les 3, 10, 17 et 24 janvier 1954 (188 min 31 s.)

\*) Archives de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), Paris

PHD 89016676, matériel LR25366\_01, France 4 haute-fidélité : *La Tribune des critiques de disques*, prod. Armand Panigel, 20 avril 1959 (diff. 17 mai) : « La Fantaisie op. 17 de Robert Schumann », avec Lazare-Lévy, Antoine Goléa, José Bruyr *et al.*

PHD 99102872, matériel LO01389\_01 (issu du MS07577), France III National, diff. 18 février 1954 : *Nouvelles musicales, Interview de la pianiste japonaise Chieko Hara* (1 min 30 s.)

PHD 89017697, matériel LO04447\_01 LO04447\_02 LO04447\_03, RTF, 01/01/1955 [= date inconnue], *Nouvelles musicales, Interview du maître Lazare-Lévy* (1 min. 30 s.)

PHD 88007706 *sq.*, copié le 10 décembre 1962 sur LO19380, RTF, *Vingt entretiens avec Marguerite Long : mes maîtres, mes amis, mes élèves*, prod. Claude Rostand, présentation Christian Maigret, Gérard Michel, Bronislaw Horowicz, enregistrés notamment les 16, 23, 28 octobre, 4, 18, 30 novembre, 17 décembre 1954, 5, 12 février 1955 [diffusion différée]

PHD 86004847, matériel 501M01184\_01, France Culture, *Souvenirs de Marc Pincherle*, prod. Georges Léon, enr. 24 décembre 1970, diff. le 21 mai 1971

PHD 98023521, matériel 83C03072EA0034\_01, France-Culture, *La culture au Japon*, prod. Tadao Takemoto (diff. 4 nov. 1983), Kazuko Yasukawa parle avec Olivier Germain-Thomas

## 2- Témoignages recueillis :

\*) Liste des personnalités interrogées (2002-2020)

- Israël ADLER (19 avril 2005, 6 juin 2006)
- Nicholas ANGELICH (5 mars 2010)
- Henri BARDA (25 novembre 2003, 2012, 2017, 2020)
- Louis-Noël BELAUBRE (27 juin 2002, décembre 2004, 2017)
- Jean-Claude CASADESUS (2006, mars - novembre 2011)
- Diane de LA BRUCHOLLERIE (2008, 2015, 2020)
- Agnelle BUNDERVOET
- Philippe CASSARD (27 février 2007, 2008, 2020)
- France CLIDAT (19 octobre 2005, 5 juin 2006)
- Myriam DAVID (21 mai 2003)
- Huguette DREYFUS (28 février 2005)
- Nicole EYSSERIC (5 février 2003)
- Lukas FOSS (2004)
- Odette GARTENLAUB (30 novembre 2002, 25 février, 4, 10, 16 mars 2004)
- Valentin GHEORGHU (25 mai 2010)
- Ivry GITLIS
- Madeleine GLUCK (17 novembre 2002)
- Marika HAÏM-THIAUX (20 février 2004)
- Suzanne JOLY (21 janvier 2004)
- Danielle LAVAL (janvier 2005)
- Michaël LEVINAS (2005, 2010, 2017, 2018)
- Yvonne LORIOD-MESSIAEN
- Jean-Marc LUISADA (2006, 13 novembre 2008, 2018, 2020)
- Louis MARTIN (janvier 2005)
- Dominique MERLET (2005, 2015)
- Michel MERLET (19 octobre 2005)
- Madeleine MILHAUD
- Désiré N'KAOUA (10 octobre 2020)
- Marika NODA (2006, 2010, mars 2015, 2020)
- Menahem PRESSLER (26 mai 2010)
- Bruno RIGUTTO (mai 2015, avril 2018)
- Manuel ROSENTHAL (2002)
- Jacques ROUVIER (janvier 2018)
- Georges SNYDERS (12 mai 2003, 12 mars 2005)
- Nadia TAGRINE (28 mai 2003)
- Raymond TROUARD (novembre 2007)
- Betty VIAUD (4 mars 2003)
- Colette ZERAH (29 mai 2003)

...

## IV- Sources phonographiques

### - Enregistrements commerciaux de Lazare-Lévy

#### 1) Disques 78 tours :

##### - Pressages français (1929-1937)

\*/ **Gramophone W 1059** [matrices : CS 4354-2 ; CS 4356-2]

Paris, Studio Albert, 17 octobre 1929. Ingénieur du son : Harry Fleming

[52-616] Claude DEBUSSY (1862-1918)  
*Masques* 4'19

[52-617] LAZARE-LEVY  
*Préludes en do, fa et sol majeur* 1'37, 1'24, 1'31

\*/ **Gramophone DB 4808** [matrices : 2 G 290-1 ; 2 G 291-1]

Paris, Studio Albert. 18 février 1931. Ingénieur du son : E. Gower

[52-912] Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)  
*Fantaisie en ut min. K. 475, 1<sup>re</sup> partie*<sup>1904</sup> 4'30

[52-913] Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)  
*Fantaisie en ut min. K. 475, 2<sup>e</sup> partie* 4'35

\*/ **Gramophone L 909** [matrices : 2 G 289-1 ; 2 G 288-2]

Paris, Studio Albert. 18 février, 8 juillet 1931. Ingénieur du son : E. Gower

[52-940] Paul DUKAS (1865-1935)  
*La plainte, au loin, du faune...* 3'58

[52-941] Albert ROUSSEL (1869-1937)  
*Suite op. 14, 3<sup>e</sup> mouvement : « Sicilienne »* 4'13

\*/ **Gramophone DB 5049** [matrices : 2 LA 1813-1 ; 2 LA 1814-1]

Paris, Studio Albert. 18 mai 1937. Ingénieur du son : Georges Cailly

[M6-89350] Emmanuel CHABRIER (1841-1894)  
*Pièce pittoresque n° 4, « Sous-bois »* 4'17

[M6-89351] Emmanuel CHABRIER (1841-1894)  
*Pièce pittoresque n° 6, « Idylle »* 3'37

---

<sup>1904</sup> La césure intervient à la mesure 86, entre la descente chromatique s'achevant sur un mi bémol et l'*Andantino* en si bémol majeur, qui débute sur un ré. Le disque porte dans son rond central : « W. A. Mozart / *Fantaisie en ut mineur K. 475*, revue, annotée par Lazare-Lévy ».

- Pressages japonais (1950)

« Lazare-Lévy, Pièces choisies », coffret Victor Red Seal

\*/ **Victor SD 53** Tokyo, 7 novembre 1950

| Mat. 136-1 (M-153) |

François COUPERIN (1668-1733)

*Pièces de clavecin*, 3<sup>e</sup> livre, 13<sup>e</sup> ordre

I. Les Lis naissans

1'35

II. Les Rozeaux

2'42

| Mat. 136-2 (M-154) |

Franz SCHUBERT (1797-1828)

*Impromptu* en la bémol majeur, op. 142 n° 2, D. 935

4'32

\*/ **Victor SD 54** [*idem*]

| Mat. 136-3 et 136-4 (M-155 et M-156) |

LAZARE-LEVY

*Valses*

7'35

\*/ **Victor SD 55** [*idem*]

| Mat. 136-5 (M-157) |

Frédéric CHOPIN (1810-1849)

*Mazurka* en do # mineur op. 6 n° 2

1'42

*Mazurka* en la bémol majeur op. 50 n° 2

2'31

| Mat. 136-6 (M-158) |

Robert SCHUMANN (1810-1856)

*Fantasiestücke*, op. 12

1-« Des Abends »

2'38

7-« Traumes Wirren »

2'16

NB : Cet coffret a été réédité en 1968 sous la forme d'un double-album 45 tours :

	N° catalogue, matrice, Contenu	N° catalogue, matrice, Contenu
1	Victor PEPS 693 PRB-2078 LAZARE-LEVY, <i>Valses</i>	Victor PEPS 694 PRB-2078 François COUPERIN I. Les Lis naissans. II. Les Rozeaux
2	Victor PEPS 695 PRB-2079 Frédéric CHOPIN <i>Mazurka</i> op. 6 n° 2 et op. 50 n° 2 Robert SCHUMANN <i>Fantasiestücke</i> , op. 12 n° 1 et 7	Victor PEPS 696 PRB-2079 Franz SCHUBERT <i>Impromptu</i> op. 142 n° 2, D. 935

## 2) Microsillons 33 tours :

### - Pressages français

\*/ **Ducretet-Thomson LP-8518** [matrices : LDM 120 A et 121 A] courant 1952<sup>1905</sup>  
Prise de son : André Charlin. Texte de présentation des œuvres signé Roger Cotte. Piano Pleyel.

Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)

*Sonate pour piano n° 10 en ut majeur K. 330* 16'22

*Sonate pour piano n° 11 en la majeur K. 331* 15'25

### - Pressages étrangers

\*/ **Rococo RR 2054** [« Side 2 »]

Robert SCHUMANN (1810-1856)

*Kreisleriana*, op. 16 ?

\*/ **Muza Polskie Nagrania Warszawa L-0069 a et b** [W-80 et W-81]<sup>1906</sup>

Robert SCHUMANN (1810-1856)

*Fantasiestücke*, op. 12 24'13

\*/ **Pathé-Marconi DTX 191-197** « Mozart à Paris », 6<sup>e</sup> disque, DTX 196, face 1 [XPTX 350]  
Paris, salle de l'ancien Conservatoire, 7 octobre 1955

Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)

*Sonate n° 8 en la mineur K. 310* 13'27

## V- Sources télévisuelles

### Nihon Hoso Kyokai (NHK), Tokyo

\*) *Bunka News*

« Lazare-Lévy, ambassadeur de l'Art français », enregistré le 2 janvier 1954, diffusé par Christian Labrande, *Les grands pianistes du XX<sup>e</sup> siècle*, Classique en images, 5<sup>e</sup> biennale de la musique filmée, Paris, Musée du Louvre (16 février - 16 mars 1998)

<sup>1905</sup> Voir la critique parue dans le *Journal musical français* (« journal des jeunesses musicales de France »), 18 décembre 1952, p. 2 : « Ces doigts de prestidigitateur, Lazare-Lévy les a toujours fait admirer dans toutes ses exécutions mais dans cet enregistrement il a obtenu de leur mécanisme de précision de véritables miracles de virtuosité élégante... ».

<sup>1906</sup> Exécution captée sur le vif par la Radio polonaise lors d'un concert donné par Lazare-Lévy en marge des épreuves du 5<sup>e</sup> Concours Chopin de Varsovie (22 février - 21 mars 1955).



# BIBLIOGRAPHIE

## Usuels :

- BONGRAIN (Anne), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, 1900 - 1930 : documents historiques et administratifs*, Paris, Vrin, coll. « MusicologieS », 2012.
- CYBRIWSKY (Roman A.), éd., *Historical Dictionary of Tokyo*, Plymouth, The Scarecrow Press, 2011.
- DEVRIES (Annick), LESURE (François), *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. II (1820-1914), Genève, Editions Minkoff, 1988.
- IWAO (Seiichi), IYANAGA (Teizo), ISHII (Susumu), YOSHIDA (Shoichiro), FUJIMURA (Junichiro), FUJIMURA (Michio), YOSHIKAWA (Itsuji), AKIYAMA (Terukazu), IYANAGA (Shokichi), MATSUBARA (Hideichi), éds., *Dictionnaire historique du Japon*, Tokyo, Librairie Kinokuniya, 1980-1995.
- KAUT (Josef), *Die Salzburger Festspiele 1920 - 1981*, Salzburg, Vienne, Residenz Verlag, 1982.
- ORIGAS (Jean-Jacques), dir., *Dictionnaire de littérature japonaise*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2000.
- PARIS (Alain), *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale depuis 1900*, dernière édition mise à jour, Paris, Robert Laffont, 2004.
- PIERCE (Bob), *The Pierce Piano Atlas*, 12<sup>th</sup> Edition, Larry E. Ashley, Albuquerque [N. M.], 2008.
- POUILLON (François), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Institut d'études de l'islam et des sociétés du monde musulman (EHESS), Paris, Karthala, 2012.
- SCHNEERSON (Isaac), *Les Juifs sous l'Occupation, Recueil des textes officiels français et allemands 1940-1944*, Paris, Centre de documentaion juive contemporaine, 1945, réédité par l'Association des fils et des filles de déportés juifs de France avec une postface de Serge Klarsfeld, 1982.
- SLONIMSKY (Nicolas), KUHN (Laura), éds., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, Centennial edition, New York, Schirmer Books, 2001.
- WISPELWEY (Berend), éd., *Japanese Biographical Index*, Munich, K. G. Saür, 2004.

## 1- Références théoriques :

- ALBARELLO (Luc), dir., *Pratiques et méthodes de recherche en sciences sociales*, Paris, Armand Colin, 1995.

- ARIES (Philippe), *Le temps de l'histoire*, Paris, Editions du Seuil, 1986.
- ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, traduction française de J. Tricot, Paris, Vrin, 1983.
- ARON (Raymond), *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*, Paris, Gallimard, 1938.
- ARON (Raymond), *Dimensions de la conscience historique*, Paris, Plon, 1964.
- ARON (Raymond), *Leçons sur l'histoire*, Paris, éditions de Fallois, 1989.
- AZEMA (Jean-Pierre), « La clef générationnelle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, numero spécial *Les générations*, n° 22 (avril-juin 1989), p. 3-10.
- BECKER (Howard Saul), *Ecrire les sciences sociales*, préface de Jean-Claude Passeron, Paris, Economica, 2004.
- BECKER (Howard Saul), *Les mondes de l'art*, préface de Pierre-Michel Menger, Paris, Flammarion, 2006.
- BENJAMIN (Walter), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. Folio « Essais », 2000.
- BERGSON (Henri), *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1959.
- BERLIOZ (Jacques), « L'Arnaud de Brescia d'Arsenio Frugoni », *L'Histoire*, n° 275 (avril 2003), p. 98.
- BLANCHET (Alain), *Dire et faire dire : l'entretien*, Paris, Armand Colin, 1991.
- BLANCHET (Alain), GOTMAN (Anne), *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Paris, Nathan, 1992.
- BLOCH (Marc), *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993.
- BLOCH (Marc), *Histoire et historiens*, Paris, Armand Colin, 1995.
- BLOCH (Maurice), « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné », *Enquête*, n° 2 (1995), p. 59-76.
- BOARINI (Serge), « Collection, comparaison, concertation. Le traitement du cas, de la casuistique moderne aux conférences de consensus », dans Jean-Claude PASSERON, Jacques REVEL, dir., *Penser par cas*, Paris, Editions de l'EHESS, coll. « Enquête », n° 4, 2005, p. 129-158.
- BOLTANSKY (Luc), « L'espace positionnel. Multiplicités des positions institutionnelles et habitus de classe », *Revue française de sociologie*, XIV / 1 (1973), p 3-26.



- BOLTANSKI (Luc), *Les cadres : la formation d'un groupe social*, Paris, Editions de Minuit, 1992.
- BOUDON (Raymond), *La place du désordre : critique des théories du changement social*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- BOURDIEU (Pierre), « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63 (juin 1986), p. 69-72<sup>1907</sup>.
- BOURDIEU (Pierre), *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points », 1998.
- BOUREAU (Alain), « Propositions pour une histoire restreinte des mentalités », *Annales. économies, sociétés, civilisations*, n° 6 (1989), p. 1491-1504.
- CHIMENES (Myriam), « Histoire sans musique », *Bulletin de la Société d'histoire moderne et contemporaine*, n° 1-2 (1997), p. 12-20.
- CHIMENES (Myriam), « Musicologie et histoire : frontière ou 'no man's land' entre les disciplines ? », *Revue de Musicologie*, t. 84, n° 1 (1998), p. 67-78.
- CONINCK (Frédéric de), GODARD (François), « L'approche biographique à l'épreuve de l'interprétation. Les formes temporelles de la causalité », *Revue française de sociologie*, XXXI / 1 (1989), p. 23-53.
- CROZIER (Michel), FRIEDBERG (Erhard), *L'acteur et le système*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Essais », 1977.
- DELACROIX (Christian), DOSSE (François), GARCIA (Patrick), OFFENSTADT (Nicolas), dir. *Historiographies, Concepts et débats* (I et II), Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2010.
- Esprit*, « Quand l'historien se fait biographe » (août-septembre 1992), p. 29-53.
- FEBVRE (Lucien), *Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle, La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, coll. « L'évolution de l'humanité », 1947.
- FERRAROTTI (Franco), *Histoires et histoires de vie, la méthode biographique dans les sciences sociales*, Paris, Librairie des Méridiens, 1983<sup>1908</sup>.
- FRUGONI (Arsenio), *Arnaud de Brescia dans les sources du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- HENNION (Antoine), « Musiques / Pratiques : Musiques et Sciences Sociales », *Revue de Musicologie*, t. 88, n° 1 (2002), p. 5-8.

<sup>1907</sup> A été republié dans *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Editions du Seuil, 1994, p. 81-89.

<sup>1908</sup> Pour un compte-rendu critique de cet ouvrage voir MAYER (Nonna), *Revue française de sociologie*, XXV / 3, (juillet - septembre 1984), p. 504-509.

- HOLCMAN (Jan), *On and Off the Record, The Collected Essays of Jan Holcman*, compiled and edited, with an introduction by Donald Manildi, College Park, International Piano Archives at Maryland, University of Maryland, 2000.
- HULAK (Florence), « En avons-nous fini avec l'histoire des mentalités ? », *Philonsorbonne*, n° 2 (2007-2008), p. 90-169.
- JOUHAUD (Christian), « La galerie des hommes illustres », *Esprit*, « Quand l'historien se fait biographe » (août-septembre 1992), p. 31-37.
- KOPP (Robert), dir., *La biographie, modes et méthodes, actes du 2<sup>e</sup> colloque international Guy de Pourtalès* (12-14 février 1998), université de Bâle, Paris, Honoré Champion, Etoy-Lausanne, Fondation Guy de Pourtalès, 2001.
- LE GOFF (Jacques), *Histoire et mémoire*, Paris, Flammarion, 1988.
- LE GOFF (Jacques), « La vie de Saint Louis et le XIII<sup>e</sup> siècle », propos recueillis par Alain Cantillon, *Esprit*, « Quand l'historien se fait biographe » (août-septembre 1992), p. 38-45.
- LEGRAND (Michel), *L'approche biographique : théorie, clinique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1993.
- LEVI (Giovanni), « Les usages de la biographie », dans *Annales ESC*, n° 6 (novembre-décembre 1989), p. 1325-1336.
- LEVI-STRAUSS (Claude), *Les structures fondamentales de la parenté*, Paris, Mouton, 1971.
- LIVET (Pierre), « Les diverses formes du raisonnement par cas », dans Jean-Claude PASSERON, Jacques REVEL, dir., *Penser par cas*, Paris, Editions de l'EHESS, coll. « Enquête », n° 4, 2005, p. 229-254.
- LORIGA (Sabina), « La biographie comme problème », dans Jacques REVEL, dir., *Jeux d'échelles, la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes études », 1996, p. 209-231.
- MARROU (Henri-Irénée), *De la connaissance historique*, Paris, Editions du Seuil, 1975.
- MENGER (Pierre-Michel), *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Editions du Seuil, coll. « La République des idées », 2002.
- MENGER (Pierre-Michel), *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes études », 2009.
- MOMIGLIANO (Arnaldo), *Les origines de la biographie en Grèce ancienne*, Strasbourg, Circé, 1991.
- NOIRIEL (Gérard), *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine ?*, Paris, Hachette, 1998.

NORA (Pierre), LE GOFF (Jacques), dir., *Faire de l'histoire (Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1974.

PASSERON (Jean-Claude), « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue française de sociologie*, XXXI / 1 (janvier-mars 1989), p. 3-22.

PASSERON (Jean-Claude), REVEL (Jacques), dir., *Penser par cas*, Paris, Editions de l'EHESS, coll. « Enquête », n° 4, 2005.

PENEFF (Jean), *La méthode biographique*, Paris, Armand Colin, 1990.

REVEL (Jacques), dir., *Jeux d'échelle, la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes études », 1996.

RICŒUR (Paul), *Histoire et vérité*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Esprit », 1955.

THUILLIER (Guy), TULARD (Jean), *La méthode en histoire*, Paris, PUF, 1993.

THUILLIER (Guy), TULARD (Jean), *Le métier d'historien*, Paris, PUF, 1995.

## 2- Références historiques :

ADAMTHWAITE (Anthony), *France and the Coming of the Second World War, 1936-1939*, Londres, Frank Cass, 1977.

ADRIAANSZ (Willem), *The Kumiuta and Danmono Traditions of Japanese Koto Music*, Berkeley, University of California Press, 1973.

AGULHON (Maurice), *La République de 1880 à nos jours*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1992.

AKAMATSU (Paul), « Au Japon : les émeutes du riz de 1918 », *Annales, économie, sociétés, civilisations*, n° 5 (1964), p. 928-932.

ALBERT (Pierre), *Histoire de la presse*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1993.

ALDOUS (Chris), « Contesting Famine. Hunger and Nutrition in Occupied Japan, 1945-1952 », *The Journal of American-East Asian Relations*, vol. 17, n° 3 (2010), p. 230-256.

ALLAIN (Jean-Claude), GUILLEN (Pierre), SOUTOU (Georges-Henri), *Histoire de la diplomatie française de 1815 à nos jours*, Paris, Librairie académique Perrin, coll. « Tempus », 2007.

ALLIER (Raoul), *Le protestantisme au Japon (1859-1907)*, Paris, Félix Alcan éditeur, 1908.

- ARON (Raymond) [HOUTISSE, François], *La coexistence pacifique*, Paris, Monde nouveau, 1953.
- ARON (Raymond), « Après Staline », *Liberté de l'esprit*, n° 41 (1953), p. 129-134.
- ARON (Raymond), « En quête d'une philosophie de la politique étrangère », *Revue française de science politique*, vol. III, n° 1 (1953), p. 69-91.
- ARTAUD (Denise), « A propos de l'occupation de la Ruhr », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 17, n° 1 (janvier - mars 1970), p. 1-21.
- AUBERT (Michelle), SEGUIN (Jean-Claude), dir., *La production cinématographique des frères Lumière*, Paris, Mémoires du cinéma, 1996.
- AUGUSTIN (Bernard), « Le recensement de 1921 dans l'Afrique du Nord », *Annales de géographie*, n° 169, tome 31 (1922), p. 52-58.
- AVELINE (Natacha), *La ville et le rail au Japon : l'expansion des groupes ferroviaires privés à Tokyo et Osaka*, Paris, CNRS éditions, 2003.
- AZIMI (Nassrine), *The United States and Cultural Heritage Protection in Japan (1945-1952)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019.
- BAIRD (Jay W.), « Goebbels, Horst Wessel, and the Myth of Resurrection and Return », *Journal of Contemporary History*, vol. 17, n° 4 (octobre 1982), p. 633-650.
- BAKEWELL (Peter), « On Pioneering Wings in France », *Southwest Review*, vol. 95, n° 3 (2010), p. 479-500.
- BARUCH (Marc-Olivier), *Servir l'Etat Français. L'administration en France de 1940 à 1944*, Paris, Fayard, 1997.
- BARRE (Jean-Luc), *Le Seigneur chat : Philippe Berthelot (1886-1934)*, Paris, Plon, 2009.
- BEASLEY (William G.), *Japanese Imperialism 1894-1945*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- BEAUD (Claude), « Une multinationale française au lendemain de la Première Guerre mondiale : Schneider et l'Union européenne industrielle et financière », *Histoire, économie, société*, n° 2-4 (1983), p. 625-645.
- BEDARIDA (François), AZEMA (Jean-Pierre), dir., PECHANSKY (Denis), ROUSSO (Henry), *Le régime de Vichy et les Français*, Paris, Fayard-IHTP, 1992.
- BEHR (Edward), *Hirohito : l'empereur ambigu*, traduit par Béatrice Vierende, Paris, Robert Laffont, 1989.
- BERGOT (Erwan), *Bataillon de Corée, Les volontaires français 1950-1953*, Paris, Presses de la Cité, 1983.

- BERKOFSKY (Axel), « Japan's Post War Constitution. Origins, Protagonists and Controversies », *Il Politico*, vol. 75, n° 2 (mai-août 2010), p. 5-25.
- BERNADAC (Christian), *Les mannequins nus*, Paris, Editions France Empire, 1971
- BERNARD (Nicolas), *La guerre du Pacifique*, tome 2 : 1943-1945, Paris, Taillandier, 2016.
- BERNERON-COUVENHES (Marie-Françoise), « La croisière : du luxe au demi-luxe. Le cas des Messageries maritimes (1850-1960) », *Entreprises et histoire*, n° 46-1 (2007), p. 34-55.
- BERNERON-COUVENHES (Marie-Françoise), « Les entreprises de transport maritime en 1939-1945 : l'exemple de la Compagnie des messageries maritimes et de la Compagnie générale transatlantique », dans Marie-Noëlle POLINO, éd., *Transports dans la France en guerre, actes du colloque du Havre (17-18 mars 2005)*, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007.
- BERNERON-COUVENHES (Marie-Françoise), *Les messageries maritimes : l'essor d'une grande compagnie de navigation française, 1851-1894*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 234, 404, 419.
- BERTRAND-DORLEAC (Laurence), *L'art de la défaite, 1940-1944*, Paris, Editions du Seuil, 1993.
- BESSEL (Richard), *Germany After the First World War*, Clarendon Press, Oxford, 1993, notamment « The Demobilization of Economy », p. 91-124.
- BHARUCHA (Rustom), *Another Asia : Rabindranath Tagore and Okakura Tenshin*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- BIEBER (Hans-Joachim), *SS und Samurai : Deutsch-japanische Kulturbeziehungen 1933-1945*, « Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien der Max Weber Stiftung », vol. 55 (2014), Munich, Iudicium Verlag, 2014.
- BILLIG (Joseph), *Le Commissariat général aux questions juives (1941-1944)*, 3 vol., Paris, éditions du Centre, 1955, 1957, 1960.
- BILLIG (Joseph), *La solution finale de la question juive : essai sur ses principes dans le III<sup>e</sup> Reich et en France sous l'Occupation*, Paris, Serge et Beate Klarsfeld, CDJC, 1977.
- BIRNBAUM (Pierre), dir., *Histoire politique des Juifs de France*, Paris, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques, 1990.
- BIRNBAUM (Pierre), *Les fous de la République, Histoire politique des Juifs d'Etat de Gambetta à Vichy*, Paris, Fayard, coll. « Points Histoire », 1992.
- BIRNBAUM (Pierre), dir., *La France de l'Affaire Dreyfus*, Paris, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1994.

- BIX (Herbert P.), « Inventing the *Symbol Monarchy* in Japan, 1945-1952 », *The Journal of Japanese Studies*, vol. 21, n° 2 (été 1995), p. 319-363.
- BIX (Herbert P.), *Hirohito and the Making of Modern Japan*, New York, Harper Collins, 2000.
- BIZET (François), « Au *bunraku*. Journal d'une rencontre », *Ebisu, Etudes Japonaises*, n° 45 (2011), p. 87-117.
- BŁASZCZYK (Leon Tadeusz), *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, 2014.
- BOARDMAN-PETERSEN (Gwenn), *The Moon in the Water : Understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1992.
- BOEMEKE (Manfred F.), FELDMAN (Gerald D.), GLASER (Elisabeth), éds., *The Treaty of Versailles : A Reassessment After 75 Years*, Washington, The German Historical Institute, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- BOIS (Paul), *Le grand siècle des Messageries maritimes*, Marseille, Chambre de commerce et d'industrie de Marseille-Provence, 1992.
- BOMPAIRE-EVESQUE (Claire), « Barrès et Claudel : une incompréhension réciproque », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104 (2004 / 1), p. 93-126.
- BONNEAU (Georges), *Les chansons de Dyka de Mytilène*, traduites de l'éolien, Montpellier, Firmin et Montane, 1922.
- BONNEAU (Georges), *La philosophie symboliste d'Albert Samain. Essai critique*, Montpellier, Emmanuel Montane, 1923.
- BONNEAU (Georges), *L'offrande à l'infidèle*, poèmes, illustré d'un bois gravé de Fernand Siméon, Paris, Albert Messein, 1925.
- BOONE (Edward J.), « The Occupation of Japan, 1945-1952. The View from the 'Dai Ichi' Building », *Army History*, n° 41 (1997), p. 16-21.
- BORUP (Jorn), *Japanese Rinzai Zen Buddhism*, Leyde, Boston, Brill, 2008.
- BOUISSOU (Jean-Marie), dir., *Le Japon contemporain*, Paris, Librairie Arthème-Fayard, 2007.
- BOURNAZEL (Renata), *Rapallo, naissance d'un mythe*, Paris, Fondation nationale des Sciences politiques, Armand Colin, 1974.
- BOURQUIN (Laurent), « La noblesse du XVII<sup>e</sup> siècle et ses cadets », *Dix-septième siècle*, vol. 249, n° 4 (2010), p. 645-656.

- BOWERS (Faubion), « Japan Revisited. A Vignette of World War II », *Columbia Library Columns*, vol. 13, n° 1 (novembre 1963), p. 3-9.
- BOWERS (Faubion), *Japanese theatre*, New York, Hermitage House, 1952.
- BOWERS (Faubion), *The Classic Tradition of Haiku : An Anthology*, New York, Dover Publications, 1996.
- BRACHET (Charles), « L'acoustique dans les théâtre est-elle encore du domaine de l'empirisme », *La Science et la vie*, tome XXXVII, n° 151 (janvier 1930), p. 1-12.
- BRANDON (James R.), « Myth and Reality : A Story of Kabuki during American Censorship, 1945-1949 », *Asian Theatre Journal*, vol. 23, n° 1 (printemps 2006), p. 1-110.
- BRANDON (James R.), « Earle S. Ernst », *Asian Theatre Journal*, vol. 28, n° 2 (automne 2011), p. 332-340.
- BRANDON (James R.), « Reflections on the Onnagata », *Asian Theatre Journal*, vol. 29, n° 1 (printemps 2012), p. 122-125.
- BREZINA (Corona), *The Treaty of Versailles, 1919 : A Primary Source Examination of the Treaty that Ended World War I*, New York, The Rosen Publishing Group, Inc., 2006.
- BROCHIER (Hubert), *Le miracle économique japonais*, Paris, Calmann-Lévy, 1965.
- BROOKS (Douglas), *Japanese Wooden Boatbuilding*, Monroe, Floating World Editions, 2015.
- BROWN (Janice), « Japanese Women's Poetry from Interwar to Pacific War : Navigating Heterogeneous Borderspace », *U. S.-Japan Women's Journal*, n° 45 (2013), p. 6-32.
- BURDICK (Charles B.), *The Japanese Siege of Tsingtao : World War I in Asia*, Hamden [CT], Archon Books, 1976.
- BURKMAN (Thomas W.), *Japan and the League of Nations : Empire and World Order, 1914-1938*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2008.
- CADEAU (Ivan), *La guerre d'Indochine - De l'Indochine française aux adieux à Saïgon (1940-1956)*, Paris, Taillandier, 2015.
- CALDWELL (Helen), *Michio Ito : The Dancer and His Dances*, Berkeley, University of California Press, 1977.
- CALLAM (Katie A.), KIMOTO (Makiko), OHTA (Misako), OJA (Carol J.), « Marian Anderson's 1953 Concert Tour of Japan : A Transnational History », *American Music*, vol. 37, n° 3 (automne 2019), p. 266-329.
- CECCALDI (Hubert J.), « La Maison franco-japonaise », *Le Pacifique, l'océan, ses rivages et ses îles. Trente ans de recherche scientifique française dans le Pacifique (1960-1990), actes du colloque organisé le 6 novembre 1990 par la Fondation Singer-Polignac*,

- Talence, Centre de recherches sur les espaces tropicaux de l'université Michel-de-Montaigne Bordeaux 3, 1991, p. 93-95.
- CHAMBERS (Anthony H.), *Remembering Tanizaki Junichiro and Matsuko : Diary Entries, Interview Notes, and Letters, 1954-1989*, Michigan Monograph Series in Japanese Studies, n° 82, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017.
- CHAMBERS (Mark), *Wings of the Rising Sun : Uncovering the Secrets of Japanese Fighters and Bombers of World War II*, Oxford, Osprey, 2018.
- CHAPMAN (John W. M.), *Ultranationalism in German-Japanese Relations, 1930-1945 : From Wenneker to Sasakawa*, Folkestone [Kent], Global Oriental, 2011.
- CHAUBET (François), « L'Alliance française ou la diplomatie de la langue (1883-1914) », *La Revue historique*, n° 632 (2004), p. 763-785.
- CHAUBET (François), *Histoire intellectuelle de l'entre-deux-guerres*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006.
- CHAUBET (François), « Rôle et enjeux de l'influence culturelle dans les relations internationales », *Revue internationale et stratégique*, n° 89 (2013), p. 93-101.
- CHEN (Theodore Hsi-En), CHEN (Wen-Hui C.), « The 'Three-Anti' and 'Five-Anti' Movements in Communist China », *Pacific Affairs* [University of British Columbia, Vancouver], vol. 26, n° 1 (mars 1953), p. 3-23.
- CHERNEV (Borislav), *Twilight of Empire : The Brest-Litovsk Conference and the Remaking of East-Central Europe, 1917-1918*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 2017
- CHUJO (Shinobu), NGUYEN (Ian), DHORNE (France), « Paul Claudel et la fondation de la Maison Franco-japonaise », *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 26 (2001), p. 7-34.
- CHUNG (To-Woong), « General Douglas MacArthur. The Commander Of The Far East, 1945-1950 », *Asian Perspective*, vol. 4, n° 2 (automne-hiver 1980), p. 233-244.
- CHURCHILL (Sir Winston), *The Hinge of Fate*, Boston, Houghton Mifflin, 1950.
- CLAYTON (James D.), *The Years of MacArthur*, vol. 3, « Triumph and Disaster, 1945-1964 », Boston, Houghton Mifflin, 1985.
- COALDRAKE (William Howard), *Architecture and Authority in Japan*, Londres, New York, Routledge, 2002.
- COLLCUTT (Martin), *Five Mountains : The Rinzai Zen Monastic Institution in Medieval Japan*, Cambridge [MA], Harvard University Press, 1981.
- COLLIARD (Claude-Albert), « La Convention de Vienne sur les relations diplomatiques », *Annuaire français de droit international*, vol. 7 (1961), p. 3-42.



- CORCUFF (Philippe), « Merleau-Ponty ou l'analyse politique au défi de l'inquiétude machiavélienne », *Les Etudes philosophiques*, n° 57 (2001), p. 203-217.
- CORNAILLE (Alain), *Le premier traité franco-japonais : son application au vu des dépêches diplomatiques de Duchesne de Bellecourt*, Paris, Publications orientalistes de France, coll. « Bibliothèque japonaise », 1994.
- DALLOZ (Jacques), *La Guerre d'Indochine (1945-1954)*, Paris, Editions du Seuil , 2015.
- D'ANGIO (Agnès), « Schneider et Cie face aux risques géopolitiques en Europe centrale et orientale », *Les cahiers Irice*, n° 6 (2010 / 2), p. 35-59.
- DAVIES (Ron), *Pan Am : An Airline and Its Aircraft*, Twickenham, Hamlyn, 1987.
- DE LANGE (William), *A History of Japanese Journalism*, Richmond [Surrey], Curzon Press, 1998.
- DE LIGIO (Giulio), dir., *Raymond Aron, penseur de l'Europe et de la nation*, Bruxelles, P. I. E. Peter Lang International, 2012.
- DEGUCHI (Tomoko), « Toru Takemitsu's 'Spherical Mirror' : The Influences of Shuzo Takiguchi and Fumio Hayasaka on his Early Music in Postwar Japan », *Athens Journal of Humanities & Arts*, vol. 6, n° 4 (2019), p. 299-322.
- DELAGE (Christian), *La vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, Editions L'âge d'homme, 1989.
- DELAY (Nelly), *Hiroshige sur la route du Tôkaidô*, Paris, Hazan, 2010.
- DEVILLERS (Philippe), « Le conflit vu d'Europe », *Revue française de science politique*, n° 6 (1970), p. 1199-1219.
- DING (Xiaofu), « Cent phrases pour éventails ou un graphisme poétique : Claudel et l'art calligraphique », *Paul Claudel Papers*, vol. 3, n° 1 (2005), p. 47-58.
- DINGMAN (Roger), « Atomic Diplomacy During the Korean War », *International Security*, vol. 13, n° 3 (hiver 1988-1989), p. 50-91.
- DIOLEZ (Albert), *La Maison franco-japonaise de 1924 à 1945*, mémoire de Master 2 d'histoire contemporaine, réalisé sous la direction de Pierre Singaravélou, université Paris-1, Panthéon-Sorbonne, 2017.
- DIOLEZ (Albert), « Une institution de rapprochement intellectuel : la Maison franco-japonaise de 1924 à 1939 », *Bulletin de l'Institut Pierre-Renouvin*, n° 47 (2018 / 1), p. 73-82.
- DONNARD (Jean-Hervé), « Claudel entre Pétain et De Gaulle », *Bulletin de la Société Paul-Claudel*, n° 120 (1990), p. 1-7.

- DOUMENGE (François), « L'urbanisation et l'aménagement de l'espace au Japon, I & II », *Les Cahiers d'outre-mer* [Bordeaux], n° 88 (octobre-décembre 1969), p. 356-387 ; n° 89 (janvier-mars 1970), p. 5-45.
- DOWER (John W.), *Empire and Aftermath : Yoshida Shigeru and the Japanese Experience, 1878-1954*, Cambridge [MA], Harvard University Council of East Asian Studies, 1988.
- DOWER (John W.), *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II*, New York, W. W. Norton & Company, The New Press, 1999.
- DREA (Edward J.), *In the Service of the Emperor : Essays on the Imperial Japanese Army*, Lincoln [NE], Londres, University of Nebraska Press, 2003.
- DUHAMEL (Georges), *Le Japon entre la tradition et l'avenir*, Paris, Mercure de France, 1953.
- DUROSELLE (Jean-Baptiste), *Clemenceau*, Paris, Fayard, 1989.
- DUROSELLE (Jean-Baptiste), *La France de la Belle-Epoque*, Paris, Presse de la Fondation nationale des Sciences politiques, 1992.
- DUUS (Peter), MYERS (Ramón H.), PEATTIE (Mark R.), *The Japanese Wartime Empire, 1931-1945*, Princeton [N. J.], Princeton University Press, 1996.
- EFMERTOVA (Marcela), MIKES (Jean), « La part des capitaux français dans les sociétés électrotechniques tchécoslovaques durant l'entre-deux-guerres et au début de la guerre froide », dans Alain BELTRAN, Léonard LABORIE, Pierre LANTHIER, Stéphane LE GALLIC, eds., *Mondes électriques : créations, circulations, tensions, transitions (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Bruxelles, Berne, Berlin, New York, Oxford, Peter Lang AG, 2016, p. 181-200.
- ERICSON (Steven J.), *The Sound of the Whistle : Railroads and the State in Meiji Japan*, Harvard East Asian Monographs, vol. 168, Cambridge [MA], Harvard University Press, 1996.
- FALCONER-SALKELD (Bridget), *The MacDowell Colony : A Musical History of America's Premier Artists' Community*, Metuchen [N. J.], Scarecrow Press, 2005.
- FAUCONNIER (Brice), *Tenkō, va-et-vient, convergences et changements idéologiques dans le Japon des années 1920-1950*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de François Macé, Paris, INALCO, 2012.
- FAUCONNIER (Brice), « Les Red Purges et la démocratisation du Japon, 1949-1952 », dans Michael LUCKEN, Anne BAYARD-SAKAI, Emmanuel LOZERAND, dir., *Sengo, le Japon après la guerre*, Paris, Presses de l'INALCO, 2017.
- FAURE (Claude), *Aux services de la République : du BCRA à la DGSE*, Paris, Arthème-Fayard, 2004.
- FAURE (Eric), *Les Fêtes traditionnelles à Kyoto*, Paris, L'Harmattan, 2003.

- FEJTO (François), « La Petite entente, la France et Beneš », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 29 (janvier-mars 1991), p. 11-16.
- FERREL (Robert H.), « The Mukden Incident : September 18-19, 1931 », *The Journal of Modern History*, vol. 27, n° 1 (mars 1955), p. 66-72.
- FINZI (John Charles), *Oscar Wilde and His Literary Circle : A Catalog of Manuscripts and Letters in the William Andrews Clark Memorial Library*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1957.
- FOCSANEANU (Lazar), « Les Traités de paix du Japon », *Annuaire français de droit international*, vol. 6 (1960), p. 256-290.
- FOULON (Charles-Louis), « Des Beaux-Arts aux Affaires culturelles (1959-1969) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire* (octobre-décembre 1990), p. 29-40.
- FOULON (Charles-Louis), dir., *André Malraux et le rayonnement culturel de la France, actes du colloque international organisé par le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines et l'université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines* (21-24 novembre 2001), Bruxelles, Editions Complexe, 2004.
- FRANK (Bernard), IYANAGA (Shokichi), « La Maison franco-japonaise, son histoire, ses buts, son fonctionnement », *Nichifutsu bunka*, n° 31 (1974), p. 1-103.
- FRANKO (Marc), « Serge Lifar et la question de la collaboration avec les autorités allemandes sous l'Occupation (1940-1949) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 132 (2016 / 4), p. 27-41.
- FRANSECKY (Tanja von), « Zwangsarbeit in der Berliner Metallindustrie 1939 bis 1945. Eine Firmenübersicht », *Arbeitsheft*, n° 31 (2003), Berlin, Otto Brenner Stiftung, p. 1-146.
- FREDERIC (Louis), *Japon : l'Empire éternel. Une histoire politique et socio-culturelle du Japon*, Paris, Editions du félin, coll. « Les racines de la connaissance », 1985.
- FRY (Varian), *Du refuge à l'exil, actes du colloque des 19 et 20 mars 1999*, Marseille, Hôtel du Département, 2 vol., Arles, Actes Sud, 2000 [sans nom d'éditeur scientifique].
- FUKASE (Tadaku), « Le fonctionnement de la constitution japonaise de 1946 », *Revue internationale de droit comparé*, vol. 11, n° 2 (avril-juin 1959), p. 365-382.
- FULCHER (Jane), « The Preparation for Vichy : Anti-Semitism in French Musical Culture Between the Two World Wars », dans *The Musical Quarterly*, vol. 79, n° 3 (automne 1995), p. 458-475.
- FURUKAKI (Tetsuro), *Les mandats internationaux de la Société des Nations*, thèse pour le doctorat de l'université, section de droit politique, Lyon, Librairie Paul Phily, 8, place Bellecour, 1923, 230 p.
- FUSE (Toyomasa), « Le radicalisme étudiant au Japon : une 'révolution culturelle' ?, *L'Homme et la société*, n° 16 (1970), p. 241-266.

- GARNIER (Catherine), « La réflexion linguistique et la personne au Japon », *Faits de langues*, n° 3 (mars 1994), p. 29-36.
- GAUSSIN (Frédéric), « De Mérignac à Mendoza : en Halifax avec de Lattre [1947] », *Le Trait d'union*, branche française d'*Air Britain*, n° 305 (mai-juin 2019), p. 2-13.
- GERSON (Louis L.), *Woodrow Wilson and the Rebirth of Poland, 1914-1920*, New Haven [CT], Yale University Press, 1953, p. 27-28.
- GIDDENS (Anthony), *Conversations : Making Sense of Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1998.
- GIRARD (Thierry), éd., *La route du Tôkaidô*, Paris, Marval, 1999.
- GIRAULT (René), « L'histoire des relations internationales peut-elle être une histoire totale ? », *Enjeux et puissances : pour une histoire des relations internationales au XX<sup>e</sup> siècle. Mélanges offerts en l'honneur de Jean-Baptiste Duroselle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.
- GIRAULT (René), FRANK (Robert), THOBIE (Jacques), *La loi des géants 1941-1964*, Paris, Masson, 1993.
- GLAISE (Anne-Frédérique), *L'évolution sanitaire et médicale de la concession française de Shanghai entre 1850 et 1950*, thèse de doctorat en histoire soutenue sous la direction de Christian Henriot, Institut d'Asie orientale de université Louis-Lumière, Lyon 2, 2005.
- GRIBENSKI (Jean), « L'exclusion des Juifs du Conservatoire, 1940-1942 », dans Myriam CHIMENES, *La vie musicale sous Vichy*, Paris, Complexe, coll. « Histoire du temps présent » (Irpmp-CNRS), 2001, p. 143-156.
- GRIBENSKI (Jean), « L'antisémitisme au Conservatoire : du recensement des élèves juifs à leur exclusion (1940-1942) », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 198 / 1 (2013), p. 363-381.
- GOMART (Thomas), « La relation bilatérale : un genre de l'histoire des relations internationales », dans Robert FRANK, dir., *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 65-66 (2002), p. 65-68.
- GRAEBNER (Norman A.), BENNETT (Edward M.), *The Versailles Treaty and Its Legacy : The Failure of the Wilsonian Vision*, New York, Cambridge University Press, 2011.
- GRAZIANI (Jean-François), « Les conséquences de la Première Guerre mondiale sur la politique culturelle et linguistique de la France au Japon (1917-1927) », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde* [Société internationale pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde], n° 49 (2012), p. 1-12.
- GROPIUS (Walter), TANGE (Kenzo), ISHIMOTO (Yasuhiro), *Katsura : Tradition and Creation in Japanese Architecture*, New Haven, Yale University Press, Tokyo, Zokeisha, 1960.

- GROSBOIS (Charles), « La Chine en nouvelle démocratie », *Politique étrangère*, vol. 17, n° 2 (mai 1952), p. 29-48 et n° 3, p. 155-186.
- GROSBOIS (Charles), « Quatre mois en Corée », *Politique étrangère*, vol. 18, n° 2-3 (juillet-août 1953), p. 93-112.
- GUEHENNO (Jean-Marie), « Diplomatie culturelle : culture de France, culture d'Europe », *Politique étrangère*, n° 1 (1986), p. 165-171.
- GUERS (Marie-Joseph), *Paul Claudel*, Arles, Actes Sud, 1987.
- GUILLAIN (Robert), « La reprise japonaise », *Politique étrangère*, n° 1 (1948), p. 49-64.
- GUTH (Christine M. E.), *Art, Tea and Industry : Masuda Takashi and the Mitsui Circle*, Princeton [N. J.], Princeton University Press, 1993.
- HABU (Junko), *Ancient Jomon of Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- HAMON (Claude), *Shibusawa Eiichi (1840-1931), bâtisseur du capitalisme japonais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2007.
- HAUGEN (Brenda), *Douglas MacArthur : America's General*, Minneapolis, Compass Point, 2006.
- HERMANN (Evelyn), *Shinichi Suzuki : The Man and His Philosophy*, Miami, Summy-Birchard, 1981.
- HIDETAKA (Ishida), « Régimes narratifs et récits de voyage au Japon (1890-1930). Le voyage comme leçon de choses et de la modernisation », *Genèses, Sciences sociales et histoire*, n° 35 (juin 1999), p. 83-106.
- HIGHAM (Robin), *Speedbird. The Complete History of BOAC*, Londres, I. B. Tauris, 2013.
- HIROTA (Naotaka), *Steam Locomotives of Japan*, Tokyo, Palo Alto, Kodansha International Ltd, 1972.
- HISAAKI (Yamanouchi), *The Search for Authenticity in Modern Japanese Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- HOFFMANN (Stanley), « Raymond Aron et la théorie des relations internationales », *Politique étrangère*, n° 4 (1983), p. 841-857.
- HOFMANN (Reto), *The Fascist Effect : Japan and Italy, 1915-1952*, Ithaca [N. Y.], Londres, Cornell University Press, 2015.
- HOKENSON (Jan Walsh), *Japan, France, and East-West Aesthetics : French Literature (1867-2000)*, Madison, Teaneck [N. J.], Fairleigh Dickinson University Press, 2004.
- HOTTA (Eri), *Pan-Asianism and Japan's War 1931-1945*, New York, Palgrave MacMillan, 2007.

- HOURIEZ (Jacques), « Claudel et la marionnette japonaise », *Bulletin de la Société Paul-Claudel* n° 207 (3<sup>e</sup> trimestre, septembre 2012), p. 60-67.
- HOURIEZ (Jacques), *Paul Claudel, ou les tribulations d'un poète ambassadeur (Chine, Japon, Paris)*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- HOYT (Edwin P.), *Warlord : Tojo Against the World*, New York, Cooper Square Press, 2001.
- HUANG (Bei), « Le mouvement et la fixation : la pratique claudélienne de la calligraphie dans *Cent phrases pour éventail* », *Bulletin de la Société Paul-Claudel*, n° 196 (2009), p. 51-63.
- HUBER (Michel), *La population de la France pendant la guerre* (étude statistique publiée avec le concours du *Carnegie Endowment for International Peace*), Paris, Presses universitaires de France, New Haven [CT], Yale University Press, 1931.
- HUFFMAN (James L.), *Creating a Public : People and Press in Meiji Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997.
- HUNTER (Janet), éd., *Japanese Economic History 1930-1960, vol. V : Industrial Labour in Japan*, *International Labour Office*, Londres, New York, Routledge, 2000.
- ISOZAKI (Arata), OSAMU (Sato), *Katsura : ermitage et jardins, un moment de perfection*, Fribourg [Suisse], Office du livre, 1986.
- ITO (Ken Kenneth), *Tanizaki's Vision of the West*, thèse de doctorat en littérature, Yale University, New Haven, 1985.
- ITO (Ken Kenneth), *Visions of Desire : Tanizaki's Fictional Worlds*, Stanford, Stanford University Press, 1991.
- JALLAIS (Bérénice), « Le Japon et l'ONU : efforts récompensés et espoirs frustré », *Ebisu, Etuds japonaises*, n° 33 (2004), p. 209-237.
- JANSEN (Marius B.), « The Opening of Japan », *Japan Review*, n° 2 (1991), p. 191-202.
- JANZ (Tobias), YANG (Chien-Chang), éd., *Decentering Musical Modernity : Perspectives on East Asian and European Music History*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2019.
- JEANNESSON (Stanislas), « Pourquoi la France a-t-elle occupé la Ruhr ? », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 51 (juillet - septembre 1996), p. 56-67.
- JOHNSON (Chalmers), *An Instance of Treason : Ozaki Hotsumi and the Sorge Spy Ring*, Stanford, Stanford University Press, 1990.
- JOHNSON (Henry), JAFFE (Jerry C.), *Performing Japan : Contemporary Expressions of Cultural Identity*, Global Oriental, Folkestone [Kent], 2008.
- JOLY (Laurent), *Vichy dans la « Solution finale ». Histoire du Commissariat général aux questions juives (1941-1944)*, Paris, Grasset, 2006.

- KATZ (Stan S.), *The Art of Peace : The Illustrated Biography of Prince Iyesato Tokugawa*, New York, Horizon Productions Publications, 2019.
- KEANE (John J.), *Cultural and Theological Reflections on the Japanese Quest for Divinity*, Leyde, Brill, 2017.
- KENT (Bruce), *The Spoils of War. The Politics, Economics and Diplomacy of Reparations, 1918-1932*, Londres, Clarendon Paperbacks, 1991.
- KESSLER (Marie-Christine), *La politique étrangère de la France. Acteurs et processus*, Paris, Presses de Sciences Po, 1999.
- KEYLOR (William R.), « Versailles and International Diplomacy », dans Manfred F. BOEMEKE, Gerald D. FELDMAN, Elisabeth GLASER, édés., *The Treaty of Versailles : A Reassessment After 75 Years*, Washington, The German Historical Institute, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 87-110.
- KISSINGER (Henry), *Diplomatie*, traduit par Marie-France de Paloméra, Paris, Librairie Arthème-Fayard, 1996.
- KITANO (Koichi), *Hierarchical structure of the Iemoto System : Its Effect on Social Stability*, thèse pour l'obtention du diplôme de *Master of Arts*, university de Hawaii à Manoa, 1970.
- KLARSFELD (Serge), *Le calendrier de la persécution des juifs en France, 1940-1944*, FFDJF, The Beate Klarsfeld Foundation, Paris, 1993.
- KLARSFELD (Serge), *La Shoah en France*, 3 vol., Paris, Fayard, 2001.
- KLEINE-AHLBRANDT (William Laird), *The Burden of Victory. France, Britain, and the Enforcement of the Versailles Peace, 1919-1925*, Lanham, Londres, University Press of America, 1995.
- KLINOV (Yeyashahu), *Israël Reborn* [Tekumat Yisraël], Tel-Aviv, Laam, 1951.
- KNOCK (Thomas J.), « Wilsonian Concepts and International Realities at the End of the War », dans Manfred F. BOEMEKE, Gerald D. FELDMAN, Elisabeth GLASER, édés., *The Treaty of Versailles : A Reassessment After 75 Years*, Washington, The German Historical Institute, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 111-130.
- KOCH (Stephen), *La fin de l'innocence. Les intellectuels d'Occident et la tentation stalinienne, 30 ans de guerre secrète*, Paris, Grasset, 1995.
- KOSHIRO (Yukiko), « Japan's World and World War II », *Diplomatic History*, vol. 25, n° 3 (été 2001), p. 425-441.
- KRAMM (Robert), « Haunted by Defeat : Imperial Sexualities, Prostitution, and the Emergence of Postwar Japan », *Journal of World History*, vol. 28, n° 3 / 4 (2017), p. 587-614.

- KUGA (Shinichi), « Report on the Articulation Test in Three Theaters in Tokyo : Hibiya Public Hall, Yamaha Hall and the Daiichi-Seimei Insurance Company Hall », *Organ Magazine of the Acoustics Institute of Japan* (décembre 1954).
- KUISANG (Yang), « Sino-Soviet Wartime Cooperation and Conflict », dans Zhihua SHEN, éd., *A Short History of Sino-Soviet Relations, 1917-1991*, Londres, Palgrave MacMillan, 2019, p. 69-94.
- KURASHIGE (Lon), *Two Faces of Exclusion : The Untold History of Anti-Asian Racism in the United States*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2016.
- KURODA (Andrew Y.), « Periodicals in Occupied Japan », *Pacific Affairs*, vol. 22, n° 1 (1949), p. 43-52.
- LAGARDE-FOUQUET (Annie), « Yamaguchi Hanroku (1858-1900), promo 1879, architecte et urbaniste japonais », *Centraliens*, n° 628 (août-septembre 2013), p. 54-56.
- LANIOL (Vincent), « L'article 231 du traité de Versailles, les faits et les représentations : retour sur un mythe », *Relations internationales*, vol. 158, n° 2 (2014), p. 9-25.
- LARGE (Stephen S.), « Nationalist Extremism in Early Showa Japan : Inoue Nissho and the 'Blood-Pledge Corps Incident', 1932 », *Modern Asian Studies*, n° 35-3 (2001), p. 553-564.
- LARSSON (Björn), *Time Flies : Timetables from All Over the World*, Stockholm, Trafik-nostalgiska förlaget, 2011.
- LAVELLE (Pierre), « Au centre de l'ultra-nationalisme japonais : Ôkawa Shûmei (1886-1957) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 39-2 (1992), p. 222-237.
- LAW (Ricky W.), *Transnational Nazism : Ideology and Culture in German-Japanese Relations, 1919-1936*, Publications of the German Historical Institute, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.
- LE ROUX (Hugues), *L'heure du Japon*, Paris, Plon, Nourrit & Cie, 1918.
- LEBRA (Joyce C.), éd., *Japan's Greater East Asia Co-Prosperity Sphere in World War II : Selected Readings and Documents*, Oxford, Oxford University Press, 1975.
- LECLERC (Richard), *Des Lys à l'ombre du Mont-Fuji : histoire de la présence de l'Amérique française au Japon*, Québec, Editions du Bois-de-Coulonge, 1995.
- LEE (Yong Wook), « The Origin of One Party Domination : America's Reverse Course and the Emergence of the Liberal Democratic Party in Japan », *Journal of East Asian Affairs*, vol. XVIII, n° 2 (2004), p. 371-413.
- LEITER (Samuel L.), *Rising from the Flames : The Rebirth of Theater in Occupied Japan, 1945-1952*, Plymouth, Lexington Books, 2009.



- LEITER (Samuel L.), « Fubion Bowers », *Asian Theatre Journal*, vol. 28, n° 2 (automne 2011), p. 314-321.
- LEVI-STRAUSS (Claude), *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LEWERTOWSKI (Catherine), *Les enfants de Moissac (1939-1945)*, Paris, Flammarion, 2003.
- LIENART (Thiébaud), *Maurice Dejean : diplomate de la France Libre*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'université Paris I-Sorbonne, sous la direction de René Girault, 1993.
- LINCOLN (Bruce), *Apples and Oranges, Explorations In, On, and With Comparison*, Chicago, The University of Chicago Press, 2018.
- LÖHR (Mark), « The Mass Media », dans Josef KREINER, Ulrich HOHWALD, Hans Dieter ÖLSCHLEGER, édés., *Modern Japanese Society*, Brill, Leyde, Boston, 2004, p. 435-488.
- LONG (Marguerita), *This Perversion Called Love : Reading Tanizaki, Feminist Theory, and Freud*, Stanford, Stanford University Press, 2009.
- LORENZ-BESSE (Henri), « La méthode Marchand, ou le parcours professionnel d'un chargé de cours à l'EPPFE durant l'entre-deux-guerres », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde langue* [Société internationale pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde], n° 44 (2010), p. 55-78.
- LOUIS (Frederic), *Japan Encyclopedica*, Cambridge [MA], The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- LÖWE (Heinz-Dietrich), « Pogroms in Russia », *Jewish Social Studies*, vol. 11, n° 1 (automne 2004), Indiana University Press, p. 16-24.
- LUCKEN (Michael), « Les montres brisées : réflexion sur le temps d'après-guerre », *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 32 (printemps - été 2004), p. 125-153.
- LUCKEN (Michael), *Les Japonais et la guerre (1937-1952)*, Paris, Arthème-Fayard, 2013.
- LUCKEN (Michael), BAYARD-SAKAI (Anne), LOZERAND (Emmanuel), dir., *Sengo, le Japon après la guerre*, Paris, Presses de l'Inalco, 2017.
- MACFADYEN (David), DAVIES (Michael D. V.), NORAH CARR (Marilyn), BURLEY (John), *Eric Drummond and His Legacies : The League of Nations and the Beginnings of Global Governance*, Londres, Palgrave MacMillan, 2019.
- MAJIMA (Ayu), « Skin Color Melancholy in Modern Japan : Male Elites' Racial Experiences Abroad, 1880s-1950s », dans Rotem Kowner, Walter Demel, édés., *Race and Racism in Modern East Asia : Western and Eastern Constructions*, Leyde, Boston, Brill, 2013, p. 391-410.
- MARC (Michel), « De Lattre et les débuts de l'américanisation de la Guerre d'Indochine », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 72, n° 268 (1985), p. 321-334.

- MARTINEZ (José Agustín), *Les procès criminels de l'après-guerre : documents pour l'histoire contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958.
- MASAMI (Ito), dir., *Broadcasting in Japan : Case-studies on Broadcasting Systems*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 2011.
- MASATSUGU (Nishida), CLUZEL (Jean-Sébastien), BONNIN (Philippe), « Authenticité et reconstruction de la mémoire dans l'architecture monumentale japonaise », *Espaces et sociétés*, n° 131 (2007 / 4), p. 153-170.
- MASUDA (Rei), éd., *Ihei Kimura : The Man with the Camera*, Tokyo, The National Museum of Modern Art, 2004.
- MATSUDA (Takae), « Sumako Fukao et Colette », *Otsu University Departmental Bulletin Paper*, n° 40 (2008), p. 185-198.
- MATSUNUMA (Miho), « Casse-tête japonais. Conflits diplomatiques en Indochine française au début du XX<sup>e</sup> siècle », *Monde(s)*, vol. 7, n° 1 (2015), p. 191-212.
- MAYBON (Albert). « La langue et les idées françaises au Japon », *La Revue hebdomadaire*, n° 19 (1920), p. 251-262.
- MAYEUR (Jean-Marie), *Les débuts de la III<sup>e</sup> République 1871-1898*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1973.
- MCHANEY (Thomas L.), éd., *Faulkner Studies in Japan*, textes réunis par Ono Kiyoyuki et Ohashi Kenzaburo, Athens, The University of Georgia Press, 2008.
- MERRILL (John Calhoun), FISHER (Harold A.), *The World's Great Dailies : Profiles of Fifty Newspapers*, New York, Kastings House, 1980.
- MEYNIER (André), « Chronique de l'Institut de géographie et d'aménagement de l'espace de Rennes en 1975 », *Noréis*, n° 89 (janvier-mars 1976), p. 159-163.
- MICHELIN (Franck), « La rencontre de deux destins. L'expansion vers le sud du Japon et l'Indochine française en juin 1940 », *Ebisu, Etudes japonaises*, n°30 (2003), p. 5-31.
- MIGEOT (François), « Présentation du théâtre nô », *Coulisses*, n° 4 (1991), p. 52-65.
- MILLER (Jennifer M.), *Cold War Democracy. The United States and Japan*, Cambridge [MA], Harvard University Press, 2019.
- MILZA (Pierre), *De Versailles à Berlin, 1919-1945*, Paris, Armand Colin, 1997.
- MIYAJIMA (Tsunao), *Théâtre de poupées*, Paris, Société de rapprochement intellectuel franco-japonais, Kyoto, Institut franco-japonais du Kansai, 1926.
- MIYAJIMA (Tsunao), « Contribution à l'étude du théâtre des poupées au Japon : histoire, technique, analyse de trois pièces », *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, n° 71 (1930), p. 45-52.

- MIYASHITA (Yuichiro), « La présence culturelle de la France au Japon et la collection Matsukata », *Relations internationales*, vol. 134, n° 2 (2008), p. 37-53.
- MIYASHITA (Yuichiro), « Pechkoff et le Japon, 1946-1949 », *Relations internationales*, vol. 158, n° 2 (2014), p. 59-74.
- MIYOSHI (Masao), *Off Center : Power and Culture Relations Between Japan and the United States*, Cambridge, London, Havard University Press, 1994.
- MOERAN (Brian), *A Japanese Advertising Agency : An Anthropology of Media and Markets*, Londres, New York, Routledge, 1996.
- MORICE (Gabriel), « Cité universitaire de Paris. Fondation Satsuma. Maison des étudiants japonais », *L'architecture*, 1929 (42<sup>e</sup> année), p. 88-92.
- MORICE (Jean), *Les accords commerciaux entre l'Indochine et le Japon*, thèse de doctorat soutenue à la Faculté de droit et des sciences économiques de l'Université de Paris, Paris, Domat-Montchrestien, 1933.
- MORIN (Jean-Claude), BRISELANCE (Marie-Claude), *Grammaire du cinéma*, Paris, éditions Nouveau monde, 2010.
- MORLAT (Patrice), « L'Indochine à l'époque d'Albert Sarraut », *Outre-mers. Revue d'histoire*, n° 376-377 (2012), p. 179-195.
- MORRIS (Ivan Ira), « L'évolution politique du Japon d'après guerre », *Politique étrangère*, n° 3 (1956), p. 323-340.
- MORTON (Leigh), *The Alien Within : Representations of the Exotic in Twentieth-Century Japanese Literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2009.
- MUNSON (Kenneth), *Fighters and Bombers of World War II*, Londres, Peerage Books, 1983.
- MURAI (Noriko), « Okakura's Way of Tea : Representing Chanoyu in Early Twentieth-Century America », *Review of Japanese Culture and Society. Beyond Tenshin : Okakura Kakuzo's Multiple Legacies*, vol. 24 (décembre 2012), p. 70-93.
- MURAKAMI (Seiichi), « Stipulations on Programming in the Broadcast Law : The Intersection of Japanese and GHQ Agendas », *NHK Broadcasting Studies*, n° 7 (2009), p. 133-156.
- MYERS (Ramón H.), PEATTIE (Mark R.), *The Japanese Colonial Empire, 1895-1945*, Princeton [N. J.], Princeton University Press, 1984.
- NAKAMURA (Takafusa), *A History of Showa Japan, 1926-1989*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1998.
- NAMBA (Chizuru), *Français et Japonais en Indochine (1940-1945) : colonisation, propagande et rivalité culturelle*, Paris, Karthala, 2012.

- NETTL (Bruno), « World Music in the Twentieth Century : A Survey of Research on Western Influence », *Acta Musicologica*, vol. 58, fasc. 2 (juillet-décembre 1986), p. 360-373.
- NGAI (Mae M.), « The Architecture of Race in American Immigration Law : A Reexamination of the Immigration Act of 1924 », *The Journal of American History*, vol. 86, n° 1 (juin 1999), p. 67-92.
- NISH (Ian), *Japan's Struggle with Internationalism : Japan, China and the League of Nations, 1931-1933*, Londres, New York, Routledge, 2000.
- NISH (Ian), *Japanese Foreign Policy, 1869-1942 : Kasumigaseki to Miyakezaka*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 2002.
- NISHI (Toshio), *Unconditional Democracy : Education and Politics in Occupied Japan, 1945-1952*, Hoover Institution Press Publication n° 244, Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 246-250.
- NODA (Yoshiyuki), « La réception du droit français au Japon », *Revue internationale de droit comparé*, n° 15 / 3 (1963), p. 543-556.
- NORMAN (E. Herbert), « The Genyosha : A Study in the Origins of Japanese Imperialism », *Pacific Affairs*, vol. 17, no. 3 (1944), p. 261-284.
- NYE (Joseph S., Jr), « Public Diplomacy and Soft Power », *Annals-American Academy of Political and Social Science*, n° 616 (mars 2008), p. 94-109.
- NYE (Joseph S., Jr.), *Soft Power : The Means to Success in World Politics*, New York, Public Affairs, 2004.
- OATES (Leslie Russel), *Populist Nationalism in Pre-War Japan : A Biography of Nakano Seigo*, Sydney, Londres, Boston, Allen & Unwin, 1985.
- OKAMOTO (Shiro), *The Man Who Saved Kabuki : Faubion Bowers and Theatre Censorship in Occupied Japan*, traduit par Samuel L. Leiter, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001.
- OLAFSSON (Kevin Garfield), *Iemoto System, A Psycho-Cultural Phenomenon in Practice and Its Effect on Musical Transmission in Japan*, mémoire de *Master of Arts in Music*, university d'Hawaii à Manoa, 2007.
- OTAKE (Shoji), *World Musicians*, Tokyo, Asahi Shimbunsha, 1955.
- PANNIER (Alice), « La relation bilatérale », dans Thierry BALZACQ, éd., *Manuel de diplomatie*, Paris, Presses de Sciences Po, 2018, p. 23-41.
- PAYK (Marcus M.), PERGHER (Roberta), éd., *Beyond Versailles : Sovereignty, Legitimacy, and the Formation of New Polities After the Great War*, Bloomington, Indiana University Press, 2019.

- PELLETIER (Philippe), *L'Extrême-Orient : l'invention d'une histoire et d'une géographie*, Paris, Gallimard, 2011.
- PERNET (Emile-Constant), « L'Institut français de Saint-Pétersbourg », *Revue internationale de l'enseignement*, tome 63 (janvier - juin 1912), p. 146-149.
- PERRY (John Curtis), « Private Philanthropy and Foreign Affairs : The Case of John D. Rockefeller III and Japan », *Asian Perspective*, vol. 8, n° 2 (automne-hiver 1984), p. 268-284.
- PETERSEN (David), CONTI (Mandy), *Survivors : The A-Bombed Trees of Hiroshima*, Morrisville [N. C.], Lulu Press, 2008.
- PIKETTY (Caroline), « Les pianos des familles juives de Paris au printemps 1945 », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 213 (2021 / 1), p. 159-173.
- PINIAU (Bernard), BELLIDO (Tio Ramón), *L'action artistique de la France dans le monde. Histoire de l'Association française d'action artistique de 1922 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- POLAK (Christian), *Soie et lumières. L'âge d'or des échanges franco-japonais : des origines aux années 1950*, Tokyo, Hachette-Fujingaho, 2002.
- POLLACK (David), *Reading Against Culture : Ideology and Narrative in the Japanese Novel*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 1992.
- PONS (Philippe), « L'ordre marginal dans le Japon moderne (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle). Les voyous canalisateurs de l'errance », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 5 (1996), p. 1155-1178.
- POULAIN (Martine), *Livres pillés, lectures surveillées. Les bibliothèques françaises sous l'Occupation*, Paris, NRF Gallimard, coll. « Essais », 2008.
- POULAIN (Martine), « Traces de pratiques musicales dans quelques bibliothèques spoliées par les nazis », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 213 (2021 / 1), p. 175-190.
- POUSSET-DAVIEAU (Sophie), « Maurice Dejean, diplomate atypique », *Relations internationales*, n° 162 (2015), p. 79-94.
- PORTER (Edgar A.), PORTER (Ran Ying), *Japanese Reflections on World War II and the American Occupation*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017.
- POUSSET-DAVIEAU (Sophie), *Maurice Dejean, un diplomate atypique*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Maurice Vaisse, Institut d'études politiques de Paris, 2013.
- PROST (Antoine), SKOUTELSKY (Rémy), *et al.*, *Aryanisation économique et restitution, Mission d'études sur la spoliation des Juifs de France*, Paris, La Documentation française, 2000.

- RACINE-FURLAUD (Nicole), « Le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes (1934-1939). Antifascisme et pacifisme », *Le Mouvement social*, n° 101 (octobre - décembre 1977), p. 87-113.
- RAMONA (Philippe), *Paquebots vers l'Orient*, Tours, Les nouvelles éditions Sutton, 2001.
- RAYBURN (Ray A.), *Eargle's Microphone Book : From Mono to Stereo to Surround, A Guide to Microphone Design and Application*, Boston, Elsevier / Focal Press, 2012.
- RENARD (Isabelle), « A l'origine des instituts culturels français à l'étranger. L'Institut français de Florence au début du XX<sup>e</sup> siècle », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 114, n° 1 (2002), actes des colloques La diplomazia culturale e le nazioni (Bologne, 30 novembre - 2 décembre 2000) et La culture dans le champ multilatéral (Lyon, 10 - 12 mai 2001) organisés par l'Ecole française de Rome, la *Facoltà di scienze politiche dell'Università degli studi di Bologna*, l'Institut d'études politiques de Lyon, l'Institut français de Florence et le Collège européen de coopération culturelle de Luxembourg, p. 89-101.
- RICHIE (Donald), SCHRADER (Paul), *A Hundred Years of Japanese Film. A Concise History, with a Selective Guide to Videos and DVDs*, Tokyo, Kodansha, 2001.
- ROBERT (Marcel), « Réflexions sur l'art japonais », *Monumenta Nipponica*, vol. 2, n° 2 (juillet 1939), p. 617-620.
- ROCHE (François), « Propagande, promotion, influence de la guerre à la paix : le rayonnement culturel français entre initiatives individuelles et stratégies nationales d'influence », dans Denis ROLLAND, Didier GEORGAKAKIS, Yves DELOYE (dir.). *Les Républiques en propagande*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 207-214.
- ROGERS (Paul P.), *The Good Years : MacArthur and Sutherland*, New York, Wesport [CT], Londres, Praeger, 1990.
- ROJAS (Javier Pérez), *Cartagena (1874-1936), transformación urbana y arquitectura*, Murcie, editora regional de Murcia, 1993.
- ROSELLI (Mariangela), « Le projet politique de la langue française. Le rôle de l'Alliance française », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, n° 36 (1996), p. 73-94.
- ROUAUD (Sébastien), *L'action culturelle de la France au Japon dans l'entre-deux guerres*, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine, université de Nantes, 2001.
- RUIZ (Alain), dir., *Présence de l'Allemagne à Bordeaux, du siècle de Montaigne à la veille de la Seconde Guerre mondiale*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.
- RYOSUKE (Shiina), « Contradictions of Modernism : Reading Matsudaira Yoritsune's Articles », dans Joaquim M. BENITEZ, Jo KONDO, eds., *Contemporary Music Review : « Gagaku and Serialism, A Portrait of Matsudaira Yoritsune »*, vol. 17 (1998), p. 22-24.

- SADOUL (Georges), *Gérard Philipe, esquisse biographique, anthologie des propos du comédien, témoignages de personnalités*, Paris, Lherminier, 1984.
- SCHALLER (Michael), *The American Occupation of Japan : the Origins of the Cold War in Asia*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1985.
- SCHALLER (Michael), « MacArthur's Japan : The View from Washington », *Diplomatic History*, vol. 10, n° 1 (1986), p. 1-23.
- SCHREINDL (David Robert), *Sowing The Seeds of War : The New York Times' Coverage of Japanese-American Tensions, A Prelude to Conflict in the Pacific, 1920-1941*, thèse pour l'obtention du grade de *Master of Arts*, Brigham Young University, 2004.
- SHUGE (Wei), *News Under Fire : China's Propaganda Against Japan in the English-Language Press, 1928-1941*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2017.
- SCHUKER (Stephen A.), *The End of French Predominance in Europe. The Financial Crisis of 1924 and the Adoption of the Dawes Plan*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1976.
- ŞENI (Nora), LE TARNEC (Sophie), *Les Camondo ou l'éclipse d'une fortune*, Arles, Actes Sud, coll. « Hébraïca », 1997.
- SEN SOSHITSU XV, *The Japanese Way of Tea : From Its Origins in China to Sen Rikyu*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1998.
- SERGEANT (Jean-Claude), « La relation spéciale à l'épreuve de la Guerre de Corée », *Cahiers Charles V*, « Le Royaume-Uni et les Etats-Unis depuis 1945 », n° 35 (décembre 2003), p. 159-179.
- SHEPPARD (William Anthony), *Extreme Exoticism : Japan in the American Musical Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
- SHILLONY (Ben Ami), *Revolt in Japan : The Young Officers and the February 26, 1936 Incident*, Princeton, Princeton University Press, 1973.
- SHILLONY (Ben Ami), *The Jews and the Japanese : The Successful Outsiders*, Rutland [VT], Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1991.
- SHIMAMORI (Reïko), *Grammaire japonaise systématique*, vol. 2, Paris, Editions Maisonneuve, 2001.
- SHIMAZU (Naoko), *Japan, Race and Equality : The Racial Equality Proposal of 1919*, Londres, New York, Routledge, 2004.
- SHIMIZU (Christine), dir., *Les Arts de la cérémonie du thé, patrimoine national du Japon*, Dijon, Editions Faton, 1996.

- SHINICHI (Yamamuro), « La Première Guerre mondiale au sein de l'histoire de l'Asie orientale », traduit par Franck Michelin, *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 53 (décembre 2016) : « 1914-1918, une guerre mondiale ? La perspective japonaise », p. 13-51.
- SIMON (Yannick), *La SACEM et les droits des auteurs compositeurs juifs sous l'Occupation*, Mission d'étude sur la spoliation des juifs de France, Paris, La Documentation française, 2000.
- SIMS (Richard), *Japanese Political History Since the Meiji Renovation 1868-2000*, New York, Palgrave Macmillan, 2002.
- SINGER (Claude), *Vichy, l'université et les juifs. Les silences et la mémoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- SINGER (Claude), *L'université libérée, l'université épurée, 1943-47*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- SIRINELLI (Jean-François), SOUTOU (Georges-Henri), dir., *Culture et Guerre froide, actes du colloque du Paris* (20-21 octobre 2005), Paris, Presses universitaires de l'université Paris-Sorbonne, 2008, p. 43.
- SMOUTS (Marie-Claude), « Que reste-t-il de la politique étrangère ? », *Pouvoirs*, n° 88 (1999), p. 11
- SOULIER (Philippe), « André Leroi-Gourhan, collecteur d'objets pour les musées », *Techniques & Culture*, n° 57 (2011), p. 60-83.
- SOUTY (Patrick), *La Guerre du Pacifique, 7 juillet 1937 - 2 septembre 1945 : l'Asie du Sud-Est au centre des enjeux*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.
- SOUTY (Patrick), *La Guerre de Corée (1950-1953) : Guerre froide en Asie orientale*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.
- STEINER (Jesse F.), « Japan's Post War Population Problems », *Social Forces* [Oxford University Press], vol. 31, n° 3 (mars 1953), p. 245-249.
- STERN (Ludmila), *Western Intellectuals and the Soviet Union : from Red Square to the Left Bank*, Londres, New York, Routledge, 2004.
- STEVENSON (David), « French War Aims and Peace Planning », dans Manfred F. BOEMEKE, Gerald D. FELDMAN, Elisabeth GLASER, eds., *The Treaty of Versailles : A Reassessment After 75 Years*, Washington, The German Historical Institute, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 87-110.
- STRUVE (Daniel), TERADA (Sumie), « Le Roman du *Genji* et la société aristocratique du Japon ancien », *Médiévales*, n° 72 (printemps 2017), p. 5-20.
- SUGIYAMA LEBRA (Takie), *Above the Clouds. Status Culture of the Modern Japanese Nobility*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1995.



- TAKAMIYA (Hiroto), « Introductory Routes of Rice to Japan », *Asian Perspectives*, vol. 40, n° 2 (automne 2001), p. 209-226.
- TALBOT (Patrick), « La diplomatie culturelle, ou l'art de tirer des bords », dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 114, n°1 (2002), actes des colloques La diplomazia culturale e le nazioni (Bologne, 30 novembre - 2 décembre 2000) et La culture dans le champ multilatéral (Lyon, 10-12 mai 2001) organisés par l'Ecole française de Rome, la *Facoltà di scienze politiche dell'Università degli studi di Bologna*, l'Institut d'études politiques de Lyon, l'Institut français de Florence, le Collège européen de coopération culturelle de Luxembourg, p. 47-58.
- TANAKA (Takashi), « Les relations franco-japonaises de 1931 à 1941 », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 178 (avril 1995), p. 91-102.
- TAUT (Bruno), *La maison japonaise et ses habitants [Das japanische Haus und sein Leben, 1937]*, Paris, éditions du Linteau, 2014.
- TERADA (Sumie), « La fonction narrative de la poésie dans le Japon ancien : le cheminement vers le Roman du *Genji* », *Médiévales*, n° 72 (printemps 2017), p. 109-124.
- THIEBAUD (Jean-Marie), *La présence française au Japon du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours : histoire d'une séduction et d'une passion réciproques*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- TODOROV (Tzvetan), *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Le Seuil, 1982.
- TSURUTA (Kinya), « Images of Westerners in Tanizaki Junichiro and Nakazato Tsuneko », dans Sukehiro HIRAKAWA, Meng HUA, édés., *Images of Westerners in Chinese and Japanese Literature*, actes du 15<sup>e</sup> Congrès international de l'association de littérature comparée, Leyde (16-22 août 1997), *Studies in Comparative Literature*, n° 34 (2000), p. 151-161.
- TUCKER (Anne), IIZAWA (Kotaro), FRIIS-HANSEN (Dana), RYUICHI (Kaneko), KINOSHITA (Naoyuki), TAKEBA (Joe), *The History of Japanese Photography*, Houston, The Museum of Fine Arts, 2003.
- VAISSE (Maurice), « L'adaptation du Quai d'Orsay aux nouvelles conditions diplomatiques (1919-1939) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 32, n° 1 (1985), p. 145-162.
- VERNANT (Jacques), « Le général de Gaulle et la politique extérieure », *Politique étrangère*, n° 6 (1970), p. 619-629.
- VICTORIA (Brian), *Zen at War*, Lanham [MD], Rowman and Littlefield, 1997.
- VIE (Michel), *Le Japon et le monde au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Masson, coll. « Relations internationales contemporaines », 1995.
- VIE (Michel), « Le Japon pendant la Première Guerre mondiale : fonctionnement de l'Etat et politique extérieure », *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 53 (décembre 2016) : « 1914-1918, une guerre mondiale ? La perspective japonaise », p. 53-76.

- VILLA (Brian L.), « The U. S. Army, Unconditional Surrender, and the Potsdam Proclamation », *The Journal of American History*, vol. 63, n° 1 (juin 1976), p. 66-92.
- WAKUDA (Yasuo), AOKI (Eiichi), IMASHIRO (Matsuhide), KATO (Shinichi), *A History of Japanese Railways (1872-1999)*, Tokyo, East Japan Railway Culture Foundation, 2000.
- WALKER (Timothy), HENDERSON (Scott), *The First Jet Airliner : The Story of the de Havilland Comet*, Newcastle upon Tyne, Scoval Publishing Ltd., coll. « Aircraft of distinction », 2000.
- WALRAVENS (Hartmut), « Dokumente zu Leben und Wirken von F. M. Trautz », *Japonica Humboldtiana*, n° 15 (2012), p. 217-250.
- WALRAVENS (Hartmut), « Friedrich Max Trautz und das Deutsche Forschungsinstitut Kyoto », *Japonica Humboldtiana*, n° 18 (2016), p. 149-202.
- WALWORTH (Arthur), *Black Ships Off Japan. The Story of Commodore Perry's Expedition*, New York, Alfred Knopf, 1946.
- WAPLER (Claire), « Montagu Norman, la Banque d'Angleterre et la question allemande de l'Armistice à l'occupation de la Ruhr (1919-1923) », *Histoire, économie et société*, n° 4 (1999), « Banques centrales et convergences monétaires en Europe (1920-1971) », réalisé sous la direction d'Olivier Feiertag et d'Eric Bussière, p. 681-700.
- WASSERMAN (Michel), « Une œuvre claudélienne : l'Institut franco-japonais du Kansai », *Bulletin de la Société Paul-Claudé*, n° 17 (2003), p. 6-11.
- WASSERMAN (Michel), « Le rapprochement franco-japonais dans l'entre-deux-guerres : la fondation de l'Institut franco-japonais du Kansai (1927) », *Ebisu, Etudes japonaises*, n° 51 (2014), p. 137-162.
- WASSERMAN (Michel), « De Kujoyama à Yoshida, Pour le quatre-vingtième anniversaire du nouveau bâtiment de l'Institut franco-japonais du Kansai », 2016 (12 p.), inédit.
- WATANABE (Hiroshi), *The Architecture of Tokyo : An Architectural History in 571 Individual Presentations*, Stuttgart, Londres, Editions Axel Menges, 2001.
- WESTLAND (J. Christopher), *Global Innovation Management : A Strategic Approach*, New York, Palgrave MacMillan, Chicago, University of Illinois at Chicago, 2008.
- WETZEL (Patricia J.), *Keigo in Modern Japan : Polite Language from Meiji to the Present*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2004.
- WHITE (Lucia & Morton White), *Journeys to the Japanese : 1952-1979*, Vancouver, The University of British Columbia Press, 1986.
- WIMMER (Andreas), *Nation Building. Why Some Countries Come Together While Others Fall Apart*, Princeton [N. J.], Princeton University Press, 2018.

- WINTER (Jay Murray), éd., *La Première Guerre mondiale [The Cambridge History of First World War]*, tome 1, « Combats » ; tome 2, « Etats » ; tome 3, « Sociétés », Paris, Fayard, 2013-2014.
- WOLFEREN (Karel van), *The Enigma of Japanese Power. People and Politics in a Stateless Nation*, Londres, MacMillan, 1989.
- YAMAMURA (Kozo), éd., *The Cambridge History of Japan (vol. 3): Medieval Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- YOSHITAKE (Oka), *Konoe Fumimaro : A Political Biography*, traduit par Shumpei Okamoto et Patricia Murray, Tokyo, University of Tokyo Press, 1983.
- YUNG (Richard), « Les Instituts français de recherche à l'étranger, un outil de la diplomatie d'influence à valoriser », *Rapport d'information n° 624 fait au nom de la commission des finances du Sénat*, enregistré le 12 juillet 2017, p. 13-25.
- ZELLER (Guillaume), *Les cages de la Kempeitai : Les Français sous la terreur japonaise en Indochine (mars-août 1945)*, Paris, Taillandier, 2019.
- ZOGLIN (Richard), *Hope : Entertainer of the Century*, New York, Simon & Schuster, 2014.

### 3- Références musicologiques :

#### A) Biographies d'interprètes

- ANSELMINI (François), JACOBS (Rémi), *Alfred Cortot*, Paris, Fayard, 2018.
- BARGAUANU (Grigore), TANASESCU (Dragos), *Dinu Lipatti*, préface de Nikita Magaloff, Lausanne, Payot, coll. « Les musiciens », 1991.
- BLICKSTEIN (Edward), BENKO (Gregor), *Chopin Prophet. The Life of Pianist Vladimir de Pachmann*, Lanham [MD], Toronto, Plymouth, The Scarecrow Press, 2013.
- BLOIT (Michel), *Micheline Ostermeyer ou la vie partagée : pianiste, concertiste et triple médaillée olympique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Mémoires du XX<sup>e</sup> siècle », 1996.
- BLUM (David), *Casals and the Art of Interpretation*, Londres, Heinemann, 1980.
- BRACEY (John-Paul), *A Biography of French Pianist Marcel Ciampi : Music to Last a Lifetime*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1996.
- CRIMP (Bryan), *Solo. The Biography of Solomon*, Northumberland, Appian Publications and recordings, 2004.
- DENT (Edward J.), *Ferruccio Busoni*, Londres, Oxford University Press, 1933.

- DUNOYER (Cecilia), *Marguerite Long, A Life in French Music, 1874-1966*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1993.
- EVANS (Allan), MITCHELL (Mark), *Moriz Rosenthal in Word and Music, A Legacy of the Nineteenth Century*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2005.
- EVANS (Allan), *Ignaz Friedman : Romantic Master Pianist*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.
- FERRÉ (David A.), « Years of Training », *The Other Tchaikowsky, A Biographical Sketch of André*, Seattle, Chewelah, 2008.
- GAVOTY (Bernard), *Alfred Cortot*, Paris, Buchet-Chastel, 1995 [1977].
- GILLIES (Malcolm), PEAR (David), CARROLL (Mark), *Self-Portrait of Percy Grainger*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- HERTER (Joseph A.), *Zygmunt Stojowski : Life and Music*, Polish Music History Series n° 10, The Polish Music Center at USC, Los Angeles, University of Southern Carolina, 2007.
- JOUANNA (Claude), *Yves Nat, du pianiste compositeur au poète pédagogue*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- LEHMANN (Stephen), FABER (Milton), *Rudolf Serkin : A Life*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- MITCHELL (Mark), *Vladimir de Pachmann, A Piano Virtuoso's Life and Art*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2002.
- MURRAY (Michael), *Marcel Dupré, The Work of a Master Organist*, Boston, Northeastern University Press, 1985.
- NEUNZIG (Hans A.), *Dietrich Fischer-Dieskau, A Biography*, Portland, Amadeus Press, 1998.
- OPIENSKI (Henryk), *I. J. Paderewski, Esquisse de sa vie et de son œuvre*, Lausanne, Editions Spes, 1948.
- PERLIS (Vivian), *Two Men for Modern Music : Elie-Robert Schmitz and Herman Langinger*, Brooklyn, Institute for Studies in American Music, 1978.
- ROBERSON (Steven Henry), *Hungarian Pianist, Texas Teacher, Personality Extraordinaire*, Fort Worth, Texas Christian University, 2000.
- SACHS (Harvey), *Rubinstein : A Life*, New York, Grove Press, 1995.
- SAINT-ARROMAN (Gilles), *Edouard Risler (1873-1929) et la musique française*, Paris, Editions Honoré Champion, coll. « Musique et musicologie » n° 40, 2008.

- SAMSON-FRANÇOIS (Maximilien), *Samson François. Histoire de mille vies (1924-1970)*, Paris, Bleu nuit éditeur, 2002.
- SCHOENBAUM (David), *The Lives of Isaac Stern*, New York, W. W. Norton & Company, 2020.
- SPYCKET (Jérôme), *Clara Haskil*, préface de Herbert von Karajan, Lausanne, Payot, 1975.
- SPYCKET (Jérôme), *Scarbo, Le roman de Samson François*, Paris, Van de Velde, 1991.
- STRÄßNER (Matthias), *Der Dirigent, der nicht mitspielte : Leo Borchard 1899-1945*, Berlin, Lukas Verlag, 2017.
- TIMBRELL (Charles), *Prince of Virtuosos, A Life of Walter Rummel, American Pianist*, Lanham [MD], The Scarecrow Press Inc., 2004.
- TRIEU-COLLENEY (Christiane), *Jeanne Demessieux, Une vie de luttés et de gloire*, Avignon, Les Presses universelles, 1977.
- WEILL (Janine), *Marguerite Long, une vie fascinante*, Paris, Julliard, 1969.
- XARDEL (Dominique), *Idil Biret, une pianiste turque en France*, Paris, Buchet-Chastel, 2006.
- YAMAMOTO (Takashi), *Leo Sirota, The Pianist Who Loved Japan*, Tokyo, Tankobon, 2019.
- ZWART (Frits), *Conductor Wilhelm Mengelberg (1871-1951)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020.

## B) Ouvrages, thèses, mémoires, articles, publications

- ABELA (Audrey), *Piano at the Conservatoire de Paris During the Interwar Period. A Study in Pedagogy and Performance Practice*, « A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty in Music in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts », sous la direction de Sylvia Kahan, The City University of New York, 2019.
- ALTEN (Michèle), *Musiciens français dans la Guerre froide (1945-1956), L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Musiques et champ social », 2000.
- ANDO (Rie), *Chieko Hara, A Life and Art*, thèse de doctorat pour le grade de *Doctor of Musical Arts*, soutenue sous la direction de Craig Sheppard, University of Washington, 2010.
- ANSELMINI (François), *Vers une biographie d'Alfred Cortot (1877-1962) : un pianiste dans la Grande Guerre (1914-1918)*, mémoire de master 2 d'histoire, sous la direction de Benoît Marpeau, université de Caen Basse-Normandie, 2010.

- ANSELMINI (François), « Alfred Cortot et la mobilisation des musiciens français pendant la Première Guerre mondiale », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 118 (2013 / 2), p. 147-157.
- ARDOIN (John), HUNT (John), *The Furtwängler Record*, Milwaukee [WI], Amadeus Press, 1994.
- BADURA-SKODA (Paul), « L'École d'Europe centrale, filiation et transmission », dans Christian LABRANDE, éd., *Les grands pianistes du XX<sup>e</sup> siècle* (Classique en images, 5<sup>e</sup> biennale de la musique filmée, 16 février - 16 mars 1998), Paris, Musée du Louvre, 1998.
- BALMER (Yves), « La diffusion de l'œuvre d'Olivier Messiaen aux Etats-Unis : un révélateur des objectifs de la diplomatie culturelle française », *Relations internationales*, n° 156 (2013), p. 37-51.
- BALMER (Yves), « Olivier Messiaen aux USA : enjeux musicaux et politiques (1960-1980) », Fondation Singer-Polignac, colloque international *Musique et relations internationales*, 31 mai - 1<sup>er</sup> juin 2013 [actes à paraître].
- BARBER (Charles), *Lost in the Stars. The Forgotten Musical Life of Alexander Siloti*, New York, Rowman and Littlefield, 2003.
- BARTOLI (Jean-Pierre), ROUDET (Jeanne), *L'essor du romantisme : la fantaisie pour clavier, de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 2013.
- BEAUPAIN (René), *La Maison Erard, manufacture de pianos 1780-1959*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- BECK (Georges), *Darius Milhaud, Etude suivie du catalogue complet*, Paris, Heugel, 1949.
- BECKER-DEREX (Christiane), *Louis Diémer (1843-1919), pianiste, claveciniste, professeur, compositeur*, Thèse de musicologie, 2 vol., CNSMDP, 1983.
- BECKER-DEREX (Christiane), « Louis Diémer : un maître du clavier au Conservatoire », dans Anne BONGRAIN, Alain POIRIER, dir., *Le Conservatoire de Paris, deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*, Paris, Buchet / Chastel, 1999, p. 67-80.
- BODEKER (Hans-Erich), WERNER (Michaël), VEIT (Patrice), dir., *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2021.
- BONGRAIN (Anne), GERARD (Yves), dir., *Le Conservatoire de Paris, des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique, 1795-1995*, Paris, Buchet / Chastel, 1996.
- BONGRAIN (Anne), POIRIER (Alain), dir., *Le Conservatoire de Paris, deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*, Paris, Buchet / Chastel, 1999.

- BOTSTEIN (Leon), « Arthur Schnabel and The Ideology of Interpretation », *The Musical Quarterly*, vol. 85, n° 4 (hiver 2001), p. 587-594.
- BOUTHION-DUMAS (Brigitte), *Mémoires d'empreintes : l'enseignement du piano*, Paris, Cité de la Musique, Centre de Ressources musique et danse, 1999.
- BOWERS (Faubion), « Richter on Scriabin », *Saturday Review* n° 48 (12 juin 1965), p. 58-59.
- BOWERS (Faubion), *Scriabin, A Biography* [Tokyo, Kodansha, 1969], New York, Dover Publications, 1996.
- BOWERS (Faubion), *The New Scriabin : Enigma and Answers*, Newton Abbot [Exeter], David & Charles, 1974.
- BRINKMANN (Reinhold), WOLFF (Christoph), éd., *Driven Into Paradise : The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1999.
- BRODY (Elaine), *Paris, The Musical Kaleidoscope 1870-1925*, New York, George Braziller, 1987.
- CAMPOS (Rémy), *Le Conservatoire de Paris et son histoire. Une institution en question*, Paris, L'œil d'or, 2016.
- CARADEC (François), *Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1997.
- CHANAN (Michael), *Repeated Takes. A Short History of Recording and Its Effects on Music*, Londres, New York, Verso, 1995.
- CHIMENES (Myriam), dir., *La vie musicale sous Vichy*, Paris, Complexe, coll. « Histoire du temps présent » (en collaboration avec l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France – CNRS), 2001.
- CHIMENES (Myriam), *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III<sup>e</sup> République*, Paris, Fayard, 2004.
- COLLAER (Paul), *La musique moderne 1905-1955*, Paris, Elzevir, 1955.
- COLOMBO (Sebastián), *Vicente Scaramuzza. La vigencia de una escuela pianística : pasado, presente y futura de una gran tradición*, Editorial Círculo rojo, Roquetas de mar, 2015.
- CORDEY (Jean), *La Société des concerts du Conservatoire, notice historique*, Paris, au siège de la Société, juillet 1941.
- CORVERA (Jorge Barrón), « Manuel M. Ponce en Sudamérica (1941) », *Revista musical chilena*, vol. 66, n° 218 (décembre 2012), p. 70.
- CRIMP (Bryan), *Benno Moiseiwitsch : An HMV Discography*, Hexham, Appian Publication & Recordings, 1990.

- CURZON (Henri de), *L'histoire et la gloire de l'ancienne salle du Conservatoire de Paris (1811-1911)*, Paris, Maurice Senart, 1916.
- DAMROSCH (Frank), *Institute of Musical Art 1904-1926*, New York, The Juilliard School of Music, 1936.
- DANDELLOT (Arthur), *La Société des concerts du Conservatoire de 1828 à 1897*, Paris, 1898.
- DANGEL (Gerhard), *Geschichte der Firma M. Welte & Söhne (Freiburg i. B. und New York)*, Fribourg en Brisgau, Augustinermuseum, 1991.
- DANGEL (Gerhard), SCHMITZ (Hans-W.), *Welte-Mignon-Reproduktionen, Gesamtkatalog der Aufnahmen für das Welte-Mignon Reproduktions-Piano 1905-1932*, Stuttgart, 2006.
- DAVIS SMITH (Charles), *Duo-Art Piano Music : A Complete Classified Catalog of Music Recorded for the Duo-Art Reproducing Piano Compiled and Annotated by Charles Davis Smith*, The Player Shop, Monrovia, 1987.
- DAVIS SMITH (Charles), HOWE (Richard James), *The Welte-Mignon, Its Music and Musicians. Complete Catalogue of Welte-Mignon Reproducing Piano Recordings 1905-1932, Historical Overview of Companies and Individuals, Biographical Essays on the Recording Artists and Composers*, New York, Vestal Press, 1994.
- DAY (Timothy), *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2000.
- DE WILDE (Laurent), *Les fous du son, d'Edison à nos jours*, Paris, Bernard Grasset, 2016.
- DEMERLIAC (Bérengère), *Le Conservatoire de Paris de 1871 à 1905 : Tradition et renouveau*, thèse pour l'obtention du diplôme d'archiviste paléographe de l'Ecole nationale des Chartes, 1994.
- DONEGANI (Jean-Marie), « Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité », *Raisons politiques*, n° 14 (2004 / 2), p. 5-19.
- DOWD (Timothy J.), LIDDLE (Kathleen), LUPO (Kim), BORDEN (Anne), « Organizing the Musical Canon : The Repertoire of Major U. S. Symphony Orchestras from 1842 to 1969 », *Poetics*, n° 30 (2002), p. 35-61.
- DUCHESNEAU (Michel), *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga, 1997.
- DUMESNIL (René), *La musique contemporaine en France*, 2 vol., Paris, Librairie Armand Colin, 1930.
- DUMESNIL (René), *La musique en France entre les deux guerres, 1919-1939*, Genève, Editions du milieu du monde, coll. « Bilans », 1946.
- DYBOWSKI (Stanisław), *Laureaci Konkursów Chopinowskich w Warszawie*, Varsovie, Selene, 2010.



- DYMENT (Christopher), *Felix Weingartner, Recollections and Discography*, Rickmansworth (Hertfordshire), Triad Press, 1976.
- EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Paris, Fayard, 2000.
- EIGELDINGER (Jean-Jacques), « Présence et descendance de Liszt au Conservatoire de Genève (1835-1914) », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 42, fasc. 1 / 2 (2001), Franz Liszt and Advanced Musical Education in Europe International Conference, p. 25-46.
- EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin vu par ses élèves*, dernière édition mise à jour, Paris, Fayard, 2006.
- EIGELDINGER (Jean-Jacques), HONDRE (Emmanuel), dir., *Interpréter Chopin, actes du colloque des 25 et 26 mai 2005*, Paris, Cité de la musique, Les Cahiers du Musée de la musique n° 8, 2006.
- EIGELDINGER (Jean-Jacques), « L'atelier du compositeur », *Revue de la BNF*, n° 34 (2010 / 1), p. 12-18.
- EISENBERG (Evan), *Phonographies : explorations dans le monde de l'enregistrement*, Paris, Aubier, 1988.
- FANNING (David), LEVI (Erik), eds., *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938-1945*, Londres, New York, Routledge, 2020.
- FAURE (Michel), *Musique et société du Second Empire aux années vingt*, Paris, Flammarion, 1985.
- FESCHOTTE (Jacques), *Joséph Morpain (1873-1961)*, Paris, L'Association amicale de l'Ecole normale de musique de Paris, 1961.
- FINK (Seymour), *Mastering Piano Technique, A Guide for Students, Teachers, Performers*, Portland, Amadeus Press, 1992.
- GALLAND (Raoul de), BARBES (Léo-Louis) « Camille Saint-Saëns algérien », dans *Documents algériens* [Service d'information du cabinet du Gouverneur général de l'Algérie], Série culturelle, n° 42, 20 décembre 1949.
- GALLIANO (Luciana), « Manfred Gurlitt and the Japanese Operatic Scene, 1939-1972 », *Japan Review, Journal of the International Research Center for Japanese Studies*, n° 18 (2006), p. 215-248.
- GALLOIS (Jean), *Saint-Saëns*, Sprimont, Mardaga, 2004.
- GAUSSIN (Frédéric), « L'interprète et son biographe : pour une recherche véritable consacrée à l'art de l'interprétation », dans Mara LACCHE, éd., *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2006, p. 107-129.

- GAUSSIN (Frédéric), « L'interprète face aux défis technologiques de la reproduction sonore : Alfred Cortot (1877-1962) – pianiste, pionnier, visionnaire », dans Elisabeth GIULIANI, Pascal CORDEREIX, Bruno SEBALD, éd.s., *Les musiciens et le disque, actes des journées d'étude de l'Association internationale de bibliothèques, archives et centres de documentation musicaux-Association française des détenteurs de documents audiovisuels et sonores* (Bibliothèque nationale de France, Cité de la musique, 26-27 mai 2008), Paris, AIBM-AFAS, 2009, p. 54-63.
- GAUSSIN (Frédéric), « Vies parallèles, destins mêlés : Alfred Cortot (1877-1962), Lazare-Lévy (1882-1964), deux virtuoses sous l'Etat Français », dans David MASTIN, Marine BRANLAND, éd.s., *De la guerre dans l'art, de l'art dans la guerre. Approches plastiques et musicales au XX<sup>e</sup> s., actes du colloque international* organisé par l'université Paris-Ouest-Nanterre / La Défense et l'Institut national d'histoire de l'art (29 - 30 janvier 2010), *Textuel*, n° 63 (2010), université Paris Diderot, p. 95-106.
- GAUSSIN (Frédéric), *La partition d'une vie : entretiens avec Jean-Claude Casadesus*, Paris, Belfond / Ecriture, 2012.
- GAUSSIN (Frédéric), « Lazare-Lévy. L'éveilleur de conscience », *Piano*, n° 26 (2012-2013), p. 48-52.
- GAUSSIN (Frédéric), « Ma charmante et parfaite interprète » : Henriette Faure (1904-1985), pianiste », *Cahiers Maurice-Ravel*, n° 19 (2018), Paris, Fondation Maurice-Ravel, Séguier, p. 37-57.
- GAUSSIN (Frédéric), « Filmer la technique : Louta Nounberg et le mouvement au ralenti dans l'étude du piano », *actes de la journée d'étude* consacrée à *L'interprétation pianistique de la première moitié du XX<sup>e</sup> s.*, organisée par le département de musicologie de l'université de Genève, sous la responsabilité de Nancy RIEBEN (Genève, Uni Bastions, 18 mai 2018), en cours de parution (17 p.).
- GAUSSIN (Frédéric), « L'Ariel français du clavier : Jean Doyen (1907-1987), pionnier, légataire », *Cahiers Maurice-Ravel*, n° 21 (2020), Paris, Fondation Maurice-Ravel, Editions Séguier, p. 31-51.
- GAUSSIN (Frédéric), *Liste des concerts parisiens (1895-1963) & Phonographie commentée de Lazare-Lévy* (ca. 1910 - 1963), chapitres inédits, 300 p.
- GELATT (Roland), *The Fabulous Phonograph : From Edison to Stereo*. Philadelphia, Lippincott, 1955.
- GERIG (Reginald R.), *Famous Pianists and Their Technique*, 3<sup>e</sup> édition, New York, Robert R. Luce, 1990.
- GIROUD (Vincent), *Nicolas Nabokov, A Life in Freedom and Music*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- GOUBAULT (Christian), *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève, Editions Slatkine, 1984.

- GRONOW (Pekka), SAUNIO (Ilpo), *An International History of Recording Industry*, Londres, Cassell, 1998.
- GUNDERSON (Frank), LANCEFIELD (Robert C.), WOODS (Bret), *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
- HAFNER (Katie), *A Romance on Three Legs. Glenn Gould's Obsessive Quest for the Perfect Piano*, New York, Bloomsbury, 2008.
- HARARI (Jean-Marc), « Lazare-Lévy, Virtuoso Pedagogue », *International Piano Quarterly*, n° 16 (été 2001), p. 38-43.
- HARARI (Jean-Marc), *The Golden Book of Classical LP Records. French Pressings : BAM, Columbia, Les Discophiles français, Ducretet-Thomson, Lumen, Odéon, Pathé, Vega, La Voix de son maître a. m. o*, Paris, The French Record Company, 2017.
- HARDING (James), *Saint-Saëns and His Circle*, Londres, Chapman and Hall, 1965.
- HARDING (James), *The Ox on the Roof. Scenes from Musical Life in Paris in the 1920s*, New York, Da Capo Press, 1986.
- HARVITH (John et Susan E.), éd., *Edison, Musicians, and the Phonograph. A Century in Retrospect*, New York, Westport, Londres, Greenwood Press, 1987.
- HERD (Judith Ann), « Japan Piano Industry », dans Robert PALMIERI, éd., *The Piano : An Encyclopedia*, Londres, New York, Routledge, 2003, p. 191-195.
- HESS (Carol A.), « Copland in Argentina : Pan Americanist, Politics, Folklore, and the Crisis in Modern Music », *Journal of the American Musicological Society* [UCLA], vol. 66, n° 1 (2013), p. 191-250.
- HEVNER-MUELLER (Kate), *Twenty-Seven Major Orchestras*, Bloomington, Indiana University Studies, 1973.
- HEYWORTH (Peter), *Conversations with Otto Klemperer*, Londres, Boston, Faber & Faber, 1985.
- HEYWORTH (Peter), *Otto Klemperer : His Life and Times*, 2 vol., Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1983, 1996.
- HILDEBRANDT (Dieter), *Pianoforte. A Social History of the Piano*, New York, George Braziller, 1988.
- HILL (Peter), SIMEONE (Nigel), *Messiaen*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2005.
- HIRSHBERG (Jehoash), *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948, A Social History*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

- HISSARLIAN-LAGOUTTE (Pierrette), *Style et technique des grands maîtres du piano*, 2<sup>e</sup> édition augmentée, Genève, Editions Henn, 1948.
- HOLOMAN (D. Kern), *The Societe des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Los Angeles, University of California Press, 2004.
- HONDRE (Emmanuel), dir., *Le Conservatoire de musique de Paris : Regards sur une institution et son histoire*, Paris, Association du bureau des étudiants du CNSMDP, 1995.
- HUTTON (Judy), « Of Relaxation, Pedaling and Learning *Legato* from Bach : An Interview with Daniel Ericourt », *Clavier* (février 1996), p. 10-13.
- JANKELEVITCH (Vladimir), « Le Nocturne, Le Romantisme allemand », textes et études publiés sous la direction d'Albert Béguin, Cahiers du Sud, Paris, 1949.
- JANKELEVITCH (Vladimir), *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, La Baconnière, 1968.
- JANKELEVITCH (Vladimir), *Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 1974.
- JANKELEVITCH (Vladimir), *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1983.
- JANKELEVITCH (Vladimir), *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Editions du Seuil, 1983.
- JANKELEVITCH (Vladimir), *De la musique au silence, V : Liszt et la rhapsodie, essai sur la virtuosité*, Paris, Plon, 1989.
- JANKELEVITCH (Vladimir), BERLOWITZ (Béatrice), *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, coll. Folio « Essais », 1990.
- KAEMPER (Gerd), *Techniques pianistiques*, Paris, Alphonse Leduc, 1968.
- KAISER (Joachim), *Great Pianists of Our Time*, Londres, George Allen & Unwin Ltd, 1971.
- KALFA (Jacqueline), « Isaac Albéniz à Paris : une patrie retrouvée (1893-1909) », *Revue internationale de musique française*, n° 26 (juin 1988), p. 19-36.
- KASABA (Eiko), « La musique de Debussy au Japon », *Cahiers Debussy*, n° 10 (1986), p. 34.
- KASSAP-RIEFENSTHAL (Roseline), *Francis Planté, un siècle de piano*, Mont-de-Marsan, L'atelier des brisants, 2009.
- KEHLER (George), *The Piano in Concert*, Metuchen [N. J.], Scarecrow Press, 1982.
- KERMAN (Joseph), *Contemplating Music, Challenges to Musicology*, Cambridge [MA], Harvard University Press, 1985.
- KOCHEVITSKY (George), *The Art of Piano Playing. A Scientific Approach*, Miami, Summy-Birchard Inc., 1967.

- KOSTELANETZ (Richard), éd., *John Cage, Writer : Previously Uncollected Pieces*, Newark [N. J.], Limelight Editions, 2004.
- LA GRANDVILLE (Frédéric de), *Le Conservatoire de musique de Paris et le piano, depuis la création jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (1795-1842)*, thèse de l'université Paris-IV Sorbonne, 1979.
- LA GRANDVILLE (Frédéric de), *Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris (1795-1850)*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- LA GRANGE (Henry-Louis de), *Dans le souvenir d'Yvonne Lefébure*, Paris, Médiathèque musicale Gustav-Mahler, 1988.
- LABAT (Jean-Baptiste), « Zimmermann et l'école française de piano », *Œuvres littéraires, musicales*, Paris, J. Baur, 1883 [1865].
- LAZZARO (Federico), *Ecole(s) de Paris. Enquête sur les compositeurs étrangers à Paris dans l'entre-deux-guerres*, thèse de doctorat en musicologie, sous la direction de Michel Duchesneau, université de Montréal, 2014.
- LAZZARO (Federico), HUEBNER (Steven), éd., *Migration artistique et identité à Paris (1870-1940)*, New York, Berne, Berlin, Bruxelles, Oxford, Vienne, Peter Lang AG, 2020.
- LEBLANC (Denise), « The Teaching Philosophy of Isidore Philipp », *Clavier* (février 1996), p. 14-17.
- LEE (Kyungboon), « Japanese Musicians Between Music and Politics During WWII : Japanese Propaganda in the Third Reich », *Itinerario*, n° 38 (2014), p. 121-138.
- LEIBOWITZ (René), *Le compositeur et son double, Essais sur l'interprétation musicale*, édition augmentée, version définitive, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.
- LELEU (Jean-Louis), DECROUPET (Pascal), éd., *Pierre Boulez : Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, Genève, Editions Contrechamps, 2006.
- LETEURE (Stéphane), *Camille Saint-Saëns et le politique de 1870 à 1921*, Paris, Vrin, 2014.
- LETEURE (Stéphane), *Camille Saint-Saëns, le compositeur globe-trotter (1857-1921)*, Arles, éditions Actes Sud / Palazetto Bru Zane, 2017.
- LEVI (Erik), « Opera in the Nazi Period », dans LONDON (John), éd., *Theatre Under the Nazis*, Manchester University Press, 2000, p. 136-180.
- LIEBERMAN (Richard K.), *Steinway & Sons*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1995.
- LIEBERMAN (Richard K.), *Steinway and Sons*, New Haven [CT], Londres, Yale University Press, 1995.

- LOPEZ MARINAS (Juan Manuel), « La Asociación de cultura musical », *Papeles del festival de música española de Cadiz*, n° 4 (2009), Grenade, Centro de documentación musical de Andalucía, Junta de Andalucía, p. 291-292.
- MARION (Arnaud), *Pleyel, Une histoire tournée vers l'avenir*, Paris, Edition de La Martinière, 2005.
- MARTLAND (Peter), *Since Records Began : EMI, The First 100 years*, Londres, B. T. Batsford, 1997.
- MARTY (Jean-Pierre), *La méthode de piano de Chopin. Essai pédagogique*, Paris, Editions singulières, 2007.
- METHUEN-CAMPBELL (James), *Chopin Playing*, New York, Taplinger, 1981.
- MICHAUD-PRADEILLES (Catherine), *La grande parade de Pierre Pasquier, un demi-siècle de caricatures*, Paris, Les Editions de Paris, 2003.
- MITCHELL (Donald), NICHOLSON (Andrew), *The Mahler Companion*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- MOLLET (Alain), *Le Conservatoire de musique et de déclamation de Paris, depuis ses origines jusqu'à 1830*, thèse de doctorat, Ecole pratique des hautes études, 1997.
- MOYSAN (Bruno), *Liszt, virtuose subversif*, Lyon, Symétrie, coll. « Perpetuum mobile », 2009.
- MUELLER (John H.), *The American Symphony Orchestra : A Social History of Musical Taste*, Bloomington, Indiana University Publications, 1951.
- MURRAY (Michael), *French Masters of the Organ : Saint-Saëns, Franck, Widor, Vierne, Dupré, Langlais, Messiaen*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1998.
- NAKANISHI (Mitsuya), *Saint-Saëns et le Japon : considérations sur le japonisme dans l'œuvre du compositeur*, thèse de doctorat en musique et musicologie de l'université Paris-IV, sous la direction de Marc Battier, soutenue le 9 février 2016.
- NATIONAL FLUTE ASSOCIATION, *The Flutist's Handbook : A Pedagogy Anthology*, Santa Clarita [CA], NFA Pedagogy Anthology Commitee, 1998.
- NECTOUX (Jean-Michel), « Deux interprètes de Fauré : Emilie et Edouard Risler », dans *Etudes fauréennes*, bulletin n° 18, Paris, Association des amis de Gabriel Fauré, 1981.
- NECTOUX (Jean-Michel), *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1990
- NOMURA (Francesco Yosio), « Musicology in Japan Since 1945 », *Acta Musicologica*, vol. 35, fasc. 2 / 3 (avril-septembre 1963), p. 47-53.

- O'CONNELL (Charles), *The Other Side of the Record*, Westport, Connecticut, Greenwood, Press, 1970.
- OBENCHAIN (Elaine), *The Complete Catalog of Ampico Reproducing Piano rolls*, New York, American Piano Company, 1977.
- PASSLER (Jan), *Confronting Stravinsky : Man, Musician, and Modernist*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1986.
- PETRAK (Albert M.), éd., *The Pleyela Piano Roll Catalog*, The Reproducing Piano Roll Foundation, Cleveland, 1998.
- PHILIP (Robert), *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performances, 1900-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- PINON (Pierre), *Atlas du Paris haussmannien. La ville en héritage du Second Empire à nos jours*, Paris, Editions Parigramme, 2002.
- PISTONE (Danièle), éd., *Les musiciens français à Paris dans les années trente*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- POIDEVIN (Aurélien), *Claude Delvincourt, un musicien en Résistance (automne 1941 - été 1944)*, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine sous la direction de Danielle Tartakowsky, université Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, 2003.
- PORCILE (François), *La belle époque de la musique française, 1871-1940*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1999.
- PORCILE (François), *Les conflits de la musique française, 1940-1965*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2001.
- PROD'HOMME (J. G.), « Music and Musicians in Paris During the First Season of the War », *The Musical Quarterly*, vol. IV, n° 4 (octobre 1918), p. 135-160.
- READ (Oliver), WELCH (Walter T.), *From Tin Foil to Stereo*, Indianapolis, H. W. Sams, 1976.
- ROBERGE (Marc-André), « Ferruccio Busoni et la France », dans *Revue de Musicologie*, t. 82, n° 2 (1996), p. 269-306.
- RODRIGUEZ (Philippe), « Jiroshi Satsuma, le plus parisien des Japonais », *Cahiers Maurice-Ravel*, n° 9 (2005-2006), p. 91-102.
- ROËS (Paul), *Essai sur la technique du piano. Le jeu de Chopin et de Liszt*, Paris, Henry Lemoine et Cie, 1935.
- ROLOFF (Stefan), *Die Rote Kapelle. Die Widerstandsgruppe im Dritten Reich und die Geschichte Helmut Roloffs*, Berlin, Ullstein-Verlag, 2004.
- SABLONNIERE (Marguerite), *Le Conservatoire de Musique de Paris pendant l'entre-deux-guerres*, thèse pour l'obtention du diplôme d'archiviste paléographe de l'Ecole nationale des Chartes, 1996, 2 vol.

- SAKAMOTO (Mikiko), « Takemitsu and the Influence of Cage Shock : Transforming the Japanese Ideology into Music », Lincoln, University of Nebraska School of Music, 2010.
- SCHENK (Dietmar), *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preussens Konservatorium zwischen romantischen Klassizismus und Neuer Musik (1869-1932 / 1933)*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, coll. « Geschichte », Pallas Athene n° 8, 2004.
- SCHNAPPER (Laure), *Henri Herz, magnat du piano. La vie musicale en France au XIX<sup>e</sup> siècle (1815-1870)*, Paris, Editions de l'EHESS, coll. « En temps et lieu », 2011.
- SCHONBERG (Harold C.), *The Great Pianists, from Mozart to the Present*, completely revised and updated, New York, Simon & Schuster, 1987.
- SMITH (Rollin), *Louis Vierne, Organist of Notre-Dame Cathedral*, Pendragon Press, Hillsdale, 1999.
- STEGEMAN (Michael), éd., *The Many Faces of Camille Saint-Saëns, actes du colloque de Lucques (7-9 octobre 2016)*, Turnhout, Brepols, 2018.
- TANABE (Hideo), « Western Influences on Japanese Music », *Asian Pacific Quarterly*, n° 4 (1976), p. 17-22.
- TAYLOR (Karen M.), *Alfred Cortot. His Interpretive Art and Teachings*, submitted to the graduate faculty of the School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Music in Piano Pedagogy and Literature, Bloomington, Indiana University, 1988.
- TAZAKI (Naomi), « The Musical Activities of French Masters Invited to Post-War Japan (1950-53) : The Impact of French-Japanese Cultural Exchanges », *Ochanomizu University Studies in Arts and Culture*, n° 12 (mars 2016), p. 151-164.
- TELLER RATNER (Sabine), *Camille Saint-Saëns, 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, volume 1 : Instrumental Works, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- TIERSOT (Julien), *Un demi-siècle de musique française 1870-1919*, Paris, Alcan, 1924.
- TIMBRELL (Charles), « Alfred Cortot : His Life and Legacy », *The Piano Quarterly* (automne 1984), p. 19-31
- TIMBRELL (Charles), « Alfred Cortot's Study Editions », *Fanfare* (été 1995), p. 20-26.
- TIMBRELL (Charles), « Isidore Philipp : His Life and Legacy », *Journal of the American Liszt Society* (juillet-décembre 1996), p. 48-83.
- TIMBRELL (Charles), *French Pianism, A Historical Perspective*, 2<sup>e</sup> édition, Portland, Amadeus Press, 1999.



- TOKITA (Alison), « The Piano and Cultural Modernity in East Asia », dans Eduardo DE LA FUENTE, Peter MURPHY, éds., *Philosophical and Cultural Theories of Music*, 2010, p. 221-242.
- TOKITA (Alison), « The Piano as Symbol of Modernity in Prewar Kansai », dans Hugh DE FERRANTI, Alison TOKITA, éds., *Music, Modernity and Locality in Prewar Japan : Osaka and Beyond*, Londres, New York, Routledge, 2016, p. 93-119.
- TREMINE (René), SCHERCHEN (Myriam), *Wilhelm Furtwängler : Concert Listing, 1906-1954 ; Wilhelm Furtwängler : A Discography*, 2 vol., Bezons, Tahra, 1997.
- TRÜMPI (Fritz), *The Political Orchestra : The Vienna and Berlin Philharmonics During the Third Reich*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016.
- TRYTHALL (Richard), « A History of the Rome Prize in Music Composition, 1947-2006 », dans Martin BRODY, éd., *Music and Musical Composition at the American Academy in Rome*, Rochester [N. Y.], University of Rochester Press, 2014, p. 42-126.
- VILARIÑO (Numen), *Nombres para la cultura pianística : Marie Jaëll, Ersilio Tipo, Alfredo Casella, Karl Leimer, Lazare-Lévy*, Montevideo, Aquí Poesía, Testimonió n° 10, 1966.
- WADE (Bonnie C.), *Composing Japanese Musical Modernity*, Chicago, Londres, The Chicago University Press, 2014.
- WOLDU (Gail Hilson), « Gabriel Fauré directeur du Conservatoire : Les réformes de 1905 », *Revue de musicologie*, t. 70, n° 2, 1984.
- YAMADA (Shoko), *Japonská klavíristka Kiyoko Tanaka*, mémoire de fin d'études, Janáčkova akademie múzických umění, Fakulta hudební [faculté de musicologie, département des études de clavier], Brno, 2018.
- ZENKIN (Konstantin), « The Liszt Tradition at the Moscow Conservatoire », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 42, n° 1 (2001), p. 93-108.
-



## Table des illustrations

Page de garde de l'édition originale des <i>Cours d'exécution musicale</i> (1956)	4
Première page du manuscrit autographe de la conférence de Lazare-Lévy, « Notes sur la fièvre interprétative » (Tokyo, hôtel <i>Ga-Jo-En Kanko</i> , octobre 1950)	6
Script et brouillon originaux conférence de Lazare-Lévy, « Notes sur la fièvre interprétative » (Tokyo, hôtel <i>Ga-Jo-En Kanko</i> , octobre 1950)	12
Quatrième page de l'édition originale des <i>Cours d'exécution musicale</i> (1956)	14



# Table des matières

## Troisième partie : le legs pédagogique des tournées de Lazare-Lévy

### II. Les *Cours d'exécution musicale* de Lazare-Lévy

traduction de l'édition originale de 1956	3
A. Préface	5
B. « Notes sur la fièvre interprétative », par Lazare-Lévy	6
C. 1950	13
1) 23 octobre. Tokyo, université des Arts	
2) 24 octobre. Tokyo, université des Arts	
3) 25 octobre. Tokyo, université des Arts	
D. 1953	75
1) 9 octobre. Tokyo, salle Yamaha	
2) 12 octobre. Tokyo, salle Yamaha	
3) 19 octobre. Osaka, <i>Asahi Kaikan</i>	
4) 15 décembre. Tokyo, salle Yamaha	
E. Postface	181
Index des noms cités dans les <i>Cours</i> de Lazare-Lévy	183
<b>Synthèse</b> des tournées au Japon de Lazare-Lévy	185
Agenda général de la 1 <sup>re</sup> tournée (1950)	189
Agenda des concerts de la 1 <sup>re</sup> tournée (1950)	190
Agenda et programmes des manifestations musicales (1950)	191
Répertoire officiel de la 1 <sup>re</sup> tournée (1950)	194
Récapitulatif des prestations données et des lieux visités (1950)	194
Noms et répertoire des élèves admis aux cours d'interprétation (1950)	195
Agenda officiel de la 2 <sup>de</sup> tournée (1953-1954)	199
Déroulement effectif de la 2 <sup>de</sup> tournée (1953-1954)	204
Agenda et programmes des concerts de la 2 <sup>de</sup> tournée (1953-1954)	210
Liste des concerts de Lazare-Lévy (1953-1954), par ordre chronologique	216
Liste des concerts de Lazare-Lévy (1953-1954), classés par lieux	217
Répertoire officiel de la 2 <sup>de</sup> tournée (1953-1954)	218
Lieux et dates des prestations audiovisuelles (1953-1954)	219
Lieux et dates des cours publics d'interprétation (1953-1954)	219
Prestations supplémentaires (1953-1954)	219
Noms et répertoire des élèves admis aux cours d'interprétation (1953-1954)	220
Lieux et dates des leçons privées dispensées par Lazare-Lévy (1953-1954)	220

Répertoire officiel des tournées de Lazare-Lévy (1950-1954)	221
<b>Sources</b>	
<b>I- <u>Sources d'archives</u> :</b>	227
1- Archives institutionnelles	227
A) Archives françaises	
a) Archives nationales	
b) Archives diplomatiques du ministère des Affaires étrangères	
c) Ministère de la Justice	
d) Bibliothèque nationale de France	
e) Archives de la Ville de Paris	
f) Archives de l'Institut de France	
g) Archives de la Grande chancellerie de la Légion d'honneur	
h) Archives du Centre de documentation juive contemporaine	
i) Médiathèque musicale Gustav-Mahler	
B) Archives étrangères	251
a) Archives de la ville de Bruxelles	
b) Archives de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne	
c) Archives de la Biblioteca de Catalunya (Barcelone)	
d) Archives du Centro de archivo y documentación de la Fundación Isaac Albéniz (Madrid)	
e) U. S. National Archives and Records Administration (Washington)	
2- Archives privées	253
A) Archives privées Lazare-Lévy	
a) Documents officiels et administratifs	
b) Correspondance	254
c) Partitions	255
d) Programmes de concerts, coupures de presse	255
e) Photographies	255
f) Objets, effets personnels divers	255
B) Archives de la famille Camondo, Musée Nissim de Camondo	256
C) Autres fonds d'archives privées	258
<b>II- <u>Documents imprimés</u> :</b>	259
Usuels	
1- Presse (française et étrangère)	259
Publications officielles	259
Publications musicales	259
Autres publications périodiques	260
2- Autobiographies, correspondances, discours, journaux, mémoires, rapports, récits, souvenirs ; Articles, écrits, manuels, entretiens, témoignages de musiciens	263
3- Ouvrages musicaux commercialisés	273
A) Partitions, méthodes pianistiques, exercices, œuvres à visées techniques et / ou pédagogiques	

B) Editions, révisions d'œuvres des maîtres réalisées par des pianistes français	277
C) Œuvres publiées de Lazare-Lévy	281
III- <u>Sources orales</u> :	283
1- Archives Radiophoniques	283
Archives de la Fonoteca nazionale svizzera, Lugano	
Archives de la Radio Suisse Romande, Lausanne	
Archives de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), Paris	
2- Témoignages recueillis personnellement	284
IV- Sources phonographiques	285
Enregistrements commerciaux de Lazare-Lévy	
V- Sources télévisuelles	287
<b>Bibliographie</b>	289
Usuels	
1- Références théoriques	289
2- Références historiques	293
3- Références musicologiques	317
A) Biographies d'interprètes	317
B) Ouvrages, thèses, mémoires, articles, publications	319
<b>Table des illustrations</b>	333











# Une mission d'Etat : les tournées au Japon de Lazare-Lévy, pianiste, professeur au Conservatoire national de musique, ambassadeur culturel de la IV<sup>e</sup> République (1950-1954)

## Résumé

Entre octobre 1950 et janvier 1954, dans un contexte marqué par la décolonisation, la Guerre froide, la Guerre d'Indochine et la Guerre de Corée, Lazare-Lévy (1882-1964) mène deux tournées de « propagande artistique » au Japon en qualité d'ambassadeur culturel de la République. Dépêché par le Quai d'Orsay, reçu par le général MacArthur et la famille impériale, le pianiste et professeur au Conservatoire national de musique honore plusieurs dizaines d'engagements au profit de « l'influence française au pays du Soleil-Levant », révèle de nombreuses œuvres en première audition, dispense des classes de maître à Osaka et à l'université de Tokyo. Premier interprète étranger invité à se produire dans l'archipel depuis 1945, premier contributeur au rétablissement des relations extérieures franco-japonaises, il initie surtout un mouvement d'échanges intellectuels, de projection et de coopération dont ses confrères et compatriotes bénéficieront autant que les étudiants nippons. Appuyée sur un corpus de sources primaires inédites (ministère des Affaires étrangères, Archives nationales, Association d'expansion et d'échanges artistiques, Institut de France, chancellerie de la Légion d'Honneur, Orchestre de la radiodiffusion japonaise, fonds du *Mainichi Shimbun* et des éditions *Ongakunotomo...*), la présente thèse se propose de retracer le déroulement de ses missions diplomatiques selon une perspective épistémologique inspirée de l'Ecole des annales, de l'histoire des pratiques et des mentalités ; d'en décrire les cadres d'action juridiques, institutionnels, publics et privés ; d'en examiner les apports et les conséquences sur les plans politique, pianistique, technique et pédagogique.

**Mots-clés :** Lazare-Lévy (1882-1964) ; diplomatie culturelle ; action artistique ; pédagogie pianistique ; Quai d'Orsay ; Maison franco-japonaise de Tokyo ; Institut franco-japonais du Kansai à Kyoto ; *Asahi & Mainichi Shimbun* ; Orchestre de la NHK ; Paul Claudel (1868-1955) ; Alfred Cortot (1877-1962)

## Music, Foreign Affairs, Cultural Diplomacy : Lazare-Lévy's Concert Tours and Piano Master Classes in Japan (1950-1954)

### Summary

Between October 1950 and January 1954, in the aftermath of World War II, in a historical context marked by the first stage of decolonization, the Cold War, the First Indochina War and the Korean War, French pianist Lazare-Lévy (1882-1964), professor at the Conservatoire de Paris, toured twice in Japan where he was officially missioned to as a "Cultural Ambassador" to his country on behalf of the French Government. Within five months, for both musical and political propaganda purposes, the virtuoso gave some 70 concerts in 24 cities, performed with Japan's leading orchestras, championed solo keyboard pieces by Bach, Mozart, Beethoven, Chopin and Schumann. He also premiered many French works by Saint-Saëns, Chabrier and Debussy. Above all, he concurrently taught at Tokyo University of the Arts and gave piano master classes in Osaka after he auditioned 40 advanced students. Hailed as the first foreign virtuoso who played in the "Land of the Rising Sun" after 1945, Lazare-Lévy thus contributed to the re-establishment of Franco-Japanese relations while he initiated a movement of intellectual encounters and exchanges his colleagues and fellow compatriots, such as Alfred Cortot, Samson François or Vlado Perlemuter, would widely benefit from. Based on unpublished primary sources (archival holdings of the French Ministry of Foreign Affairs, the Japan Philharmonic Orchestra, the *Mainichi Shimbun*, the *Ongakunotomo* publishing house, a. m. o.), our Ph. D thesis aims to describe and explain these diplomatic tours from an epistemological perspective mostly inspired by the Ecole des annales, as well as to study Lazare-Lévy's pianistic and pedagogical legacy in Post-Occupation Japan.

**Keywords:** Lazare-Lévy (1882-1964); Soft power; Cultural diplomacy; Piano master classes; French institutes in Japan; *Asahi & Mainichi Shimbun*; NHK Orchestra; Paul Claudel (1868-1955); Alfred Cortot (1877-1962)

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

### ÉCOLE DOCTORALE :

ED V – Concepts et langages (ED 0433)

Maison de la Recherche, 28, rue Serpente, 75006 Paris (FRANCE)

**DISCIPLINE :** Musique et musicologie