



Louis Laloy (1874-1944), ses activités et son influence sur les compositeurs Français inspirés par la civilisation chinoise entre 1900-1940

Hui-Chen Liao

► To cite this version:

Hui-Chen Liao. Louis Laloy (1874-1944), ses activités et son influence sur les compositeurs Français inspirés par la civilisation chinoise entre 1900-1940. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris IV, 2012. Français. \langle NNT: \rangle . \langle tel-04911036 \rangle

HAL Id: tel-04911036

<https://hal.science/tel-04911036v1>

Submitted on 24 Jan 2025

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.



Copyright - All rights reserved



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V, « CONCEPTS ET LANGAGES »

« PATRIMOINES ET LANGAGES MUSICAUX »

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE

Discipline/ Spécialité : Musique et Musicologie

Présentée et soutenue par :

Hui-Chen LIAO

le 15 décembre 2012

**LOUIS LALOY (1874-1944), SES ACTIVITÉS &
SON INFLUENCE SUR LES COMPOSITEURS
FRANÇAIS INSPIRÉS PAR LA CIVILISATION
CHINOISE ENTRE 1900 – 1940.**

Sous la direction de :

M. Jean-Jacques VELLY

MCF HDR, Paris IV

JURY:

M. Pierre GUILLOT

Professeur émérite, Paris IV (Président du jury)

Mme Muriel DÉTRIE

MCF, Paris III

M. Vincent DURAND-DASTÈS

Professeur, INALCO, Centre d'Études Chinoises

M. Hervé LACOMBE

Professeur, Rennes 2

M. François PICARD

Professeur, Paris IV

M. Jean-Jacques VELLY

MCF HDR, Paris IV

Louis Laloy (1874-1944), ses activités et son influence sur les compositeurs français inspirés par la civilisation chinoise entre 1900 et 1940



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V, « CONCEPTS ET LANGAGES »

« PATRIMOINES ET LANGAGES MUSICAUX »

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE

Discipline/ Spécialité : Musique et Musicologie

Présentée et soutenue par :

Hui-Chen LIAO

le 15 décembre 2012

**LOUIS LALOY (1874-1944), SES ACTIVITÉS &
SON INFLUENCE SUR LES COMPOSITEURS
FRANÇAIS INSPIRÉS PAR LA CIVILISATION
CHINOISE ENTRE 1900 – 1940.**

Sous la direction de :

M. Jean-Jacques VELLY

MCF HDR, Paris IV

JURY:

M. Pierre GUILLOT

Professeur émérite, Paris IV (Président du jury)

Mme Muriel DÉTRIE

MCF, Paris III

M. François PICARD

Professeur, Paris IV

M. Hervé LACOMBE

Professeur, Rennes 2

M. Vincent DURAND-DASTÈS

Professeur, INALCO, Centre d'Études Chinoises

M. Jean-Jacques VELLY

MCF HDR, Paris IV

AVERTISSEMENT

Les manuscrits, les correspondances, les photos et les exemples musicaux présentés dans ce volume sont destinés à accompagner et à illustrer le présent travail de recherche : « Louis Laloy (1874-1944), ses activités et son influence sur les compositeurs français inspirés par la civilisation chinoise entre 1900 et 1940 ». Ils ne sont en aucun cas destinés à un quelconque but commercial.

Pour certains manuscrits, notre transcription conserve le style et les fautes d'orthographe du document original. En ce qui concerne la traduction phonétique du mandarin au français, nous avons adopté le système de *pin-yin*, utilisé aujourd'hui en République populaire de Chine. Quant à certains noms traduits phonétiquement par les auteurs chinois et français dans leurs ouvrages, nous conservons également leurs originaux, tels que HSU Fu-Yun, LO Ta-Kang, HAIN Jou-Kia, Soumé TCHENG, TCHENG Loh, etc.

L'utilisation des données reste soumise à la législation en vigueur sur les droits d'auteur et les droits de propriété. Toute mention de source et de crédits devra toujours figurer en regard ou en note de cette mention.

REMERCIEMENT

En préambule à ce mémoire, je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide, par quelque moyen que ce soit, et qui ont contribué à l'élaboration de ce travail ainsi qu'à sa réalisation définitive.

Je tiens à remercier sincèrement mon Directeur de thèse, Monsieur Jean-Jacques Velly, qui a accueilli mon sujet avec grand intérêt et qui m'a encouragé dans mon travail. Ses judicieux conseils ont contribué à alimenter ma réflexion au long de ces années de doctorat, sans qui cette thèse n'aurait jamais vu le jour.

Mes remerciements s'adressent particulièrement à Monsieur Vincent Laloy, petit fils de Louis Laloy, qui m'a apporté de nombreux documents et fourni inlassablement les éléments nécessaires. Sa générosité et sa grande patience dont il a su faire preuve malgré ses charges professionnelles ont été des soutiens précieux dans la réalisation de cette tâche.

J'exprime ma gratitude également aux descendants des compositeurs et de l'homme politique étudiés : Alix de La Presle-Evesque, petite fille de Jacques de La Presle ; Hélène Dupin de Saint Cyr, petite fille de Gabriel Grovlez et ZHU Minda, petite fille de LI Shizeng pour leur accueil chaleureux, ainsi que Louis Allix, petit fils de Gabriel Grovlez ; la comtesse Arya Desvernay, petite fille d'Armande de Polignac et François Maurice, petit fils de Pierre Maurice pour leurs renseignements efficaces.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers les personnes rencontrées lors des recherches effectuées qui ont accepté de répondre à mes questions avec une grande compréhension et qui m'ont fait partager généreusement le fruit de leurs recherches : Florence Launay, artiste lyrique et musicologue ; Dietrich Tschanz, professeur de l'Université municipale de New Jersey ; Dominique P. Longuet, président de l'Association Marguerite Canal ; Cédric Segond-Genovesi, doctorant également de Paris-Sorbonne. Je souhaite aussi saluer l'aide que m'ont apportée : Delphine Spicq, bibliothécaire de l'Institut des Hautes Études Chinoise du Collège de France ; Valentina De Monte et Marc Gilbert, responsables du Fonds chinois de la Bibliothèque municipale de Lyon ; Jean Leduc, Éditions musicales « Alphonse Leduc & Cie » ; Monique Abud, bibliothécaire du Centre de Recherches et de Documentation sur la Chine contemporaine ; Barbara Prout, archiviste assistante de la Bibliothèque de Genève et le personnel des Archives municipales du Puy-en-Velay.

Je n'oublie pas mes parents pour leur support moral malgré la grande distance entre la France et Taiwan, qui étaient toujours disponibles pour m'écouter. Je pense en particulier à mon mari Jean-Luc Tamen qui m'a soutenu au long de mes années de recherche et qui a eu la gentillesse de lire ce travail.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à tous mes proches et amis, qui m'ont toujours soutenue et encouragée au cours de la réalisation de cette thèse.

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Au tournant des années 1900, de nouveaux courants artistiques surgissent en France. Dans le domaine musical, la vague de l'extrême-orientalisme se distingue de l'impressionnisme, du romantisme ou du symbolisme. Les Expositions Universelles de 1889 et de 1900 contribuent sans conteste à la croissance de cet engouement. Si l'on parcourt l'immense quantité de livres, d'articles ou de textes en langue française consacrés à l'influence de la culture extrême-orientale sur l'histoire de la musique française au début du XX^e siècle, on constate que l'attention des auteurs s'étant intéressés au sujet se porte presque uniquement sur la musique de Claude Debussy ou de Maurice Ravel. Cependant, parmi les œuvres qui ont marqué l'époque, est souvent cité l'opéra-ballet *Padmâvatî* d'Albert Roussel, dont l'exotisme avait attiré de nouveau la curiosité du public lors de sa création à l'Opéra de Paris en 1923. Mais l'auteur de son livret, Louis Laloy, n'a pas autant retenu l'attention que le compositeur. Lorsqu'on se penche sur cette œuvre, à travers Albert Roussel on découvre la personnalité attachante de Louis Laloy, qui fut à la fois un grand promoteur de la musique de Claude Debussy, un critique musical prolifique, défenseur de Maurice Ravel pour le Prix de Rome, secrétaire général de l'Opéra de Paris et professeur d'esthétique chinoise à l'Institut des Hautes Études Chinoises et d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris. Il est cependant peu connu du grand public malgré ses participations actives et diverses au milieu musical des quarante premières années du XX^e siècle. Toutefois, il existe de nombreuses traces de ses activités dans des coupures de revues et de journaux publiés de son vivant. Le recueil *Hommage à Louis Laloy (1874-1944)*, publié à l'occasion de sa mort, le 31 mars 1944, composé de témoignages des personnalités de l'époque¹, démontre son importance dans les milieux artistiques. Disciple de Vincent d'Indy à la *Schola Cantorum* et premier docteur en musicologie de la Sorbonne, il ne fait pourtant pas partie des personnalités reconnues citées dans les ouvrages généraux d'histoire de la musique publiés dans la seconde moitié du XX^e siècle. Ignoré par la plupart des encyclopédies et de grands

¹ Citons : Romain Rolland, Henri Rabaud, Paul Mazon, Jean Cocteau, Marcel Dupré, P. de Breville, Jean Poueigh, Gabriel Grovlez, Gustave Samazeuilh, Serge Lifar, René Peter, Paul-Marie Masson, Jean Chantavoine, Francis Poulenc, Arthur Hoérée.

dictionnaires, seuls trois dictionnaires contemporains lui consacrent une entrée plus ou moins renseignée: le *Larousse : dictionnaire de la musique* le cite en quelques lignes, John Trevitt lui consacre un article dans le dictionnaire *The New Grove : Dictionary of Music and Musicians* paru en 2007 sur le web, et enfin, François Picard le présente dans le *Dictionnaire des orientalistes de langue française* en 2008.²

Ce manque d'intérêt a sensibilisé les proches de Louis Laloy, et les descendants du musicologue ont fondé en 1974 la Société des Amis de Louis Laloy, qui s'occupa en premier lieu de commémorer à Dole le centenaire de sa naissance³. D'autre part, Louis Laloy étant né à Gray, ayant vécu à Meudon et étant mort à Dole, la société entreprit des démarches auprès des maires de ces trois villes afin que le nom du musicologue soit attribué à une voie publique ou à un établissement d'enseignement⁴. Georges Auric fut le président d'honneur de cette société⁵. Au comité d'honneur figurent les personnalités suivantes : Marcel Brion et Louis Leprince-Ringuet de l'Académie française, le compositeur et producteur Emmanuel Bondeville, l'historien antiquisant Henri-Irénée Marrou, la fille d'Emma Debussy, Mme de Tinan, la femme de Romain Rolland, Marie Romain-Rolland, le musicologue et organiste Bernard Gavoty, l'écrivain Stanislas Fumet, le peintre Jean Hugo, le chorégraphe Serge Lifar, le compositeur Claude Pascal, le musicologue Vladimir Jankélévitch et un ami proche de la famille Laloy, Jean Mouton.⁶ Bien que les objectifs initiaux de la société n'aient pas été atteints, la mémoire de Louis Laloy a été honorée par des articles parus dans des journaux locaux, qui ont souligné son intérêt dans l'histoire de la première moitié du XX^e siècle. Parmi ceux-ci, on relève : « Le centenaire de la naissance de Louis Laloy, musicologue et sociologue franc-comtois » dans *Progrès-Dimanche*, le 24 mars 1974 ; « Hommage à un Graylois célèbre : Louis Laloy (1874-1944), qui marqua de son empreinte la vie musicale française pendant près de 50 ans » dans *La Presse de Gray*, le 3 mai 1974 ; « À propos du centenaire d'un musicologue comtois : Louis Laloy » dans le programme du XXVII^e *Festival international de musique de Besançon et de Franche-Comté du 5 au 15 septembre 1974*, etc. En outre, grâce aux initiatives de ce comité, l'ouvrage de Louis Laloy, *La Musique retrouvée* a été

² Pouillon FRANÇOIS (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, IISMM, Karthala, 2008.

³ Collection privée – Archives familiales.

⁴ Vincent LALOY, *Inventaires des papiers de Louis Laloy*, Rahon, 2006, p. 59.

⁵ Collection privée – Archives familiales.

⁶ Collection privée – Archives familiales.

réimprimé chez Desclée de Brouwer en 1974. Des articles ont paru à l'époque sur le sujet, tels que « Louis LALOY et *La Musique retrouvée* » de Mihai de Brancovan dans la *Nouvelle Revue des deux mondes* en 1974 ; « *La Musique retrouvée* par Louis Laloy » de Nicolas Machard dans *France Forum* n° 136-137 en 1975 ; « *La Musique retrouvée* de Louis Laloy » de Paul Dumas-Ricord dans *La Dépêche du Midi* en 1975. La société a également organisé des conférences à Dole et à Besançon en 1975 dans le but de faire connaître Louis Laloy. Ces conférences ont été données respectivement par l'écrivain dolois Jean-Paul André Lyautey⁷ et la musicienne comtoise Andrée Flattot-Mouffard⁸. Enfin, deux expositions des œuvres de Louis Laloy ont été réalisées : l'une a eu lieu à la Bibliothèque municipale de Dole entre le 1^{er} mars et le 1^{er} avril 1975 ; l'autre a été présentée à la maison natale de Claude Debussy à Saint-Germain-en-Laye du 3 avril au 15 mai 1993. Un bon nombre de coupures de presse conservées dans les archives familiales témoignent de ces deux expositions. Plus récemment, dans le cadre des Journées du Patrimoine, le 18 septembre 2004, Hervé Marseille, maire de Meudon, a inauguré une plaque commémorative sur la façade de la maison du 17 rue des Capucins, portant la mention : « Ici, chez Louis Laloy, le 2 juin 1912 Stravinsky et Debussy jouèrent, pour la première fois, la version pour piano du *Sacre du printemps* »⁹. Ce geste a permis de souligner la place de Louis Laloy dans l'histoire de la musique française, et de susciter un nouvel intérêt et une certaine curiosité à son propos. En a résulté la publication de nombreux articles qui lui sont consacrés à partir de 1974 : citons « Louis Laloy (1874-1944) » de Marcel Dietschy, paru dans le *Bulletin de la Société des amis de Meudon* en 1977 ; « Note sur Louis Laloy ; Lettres d'Albert Roussel à Louis Laloy » d'Arthur Hoérée et « Albert Roussel et Louis Laloy » de Vincent Laloy, parus dans les *Cahiers Albert Roussel* en 1979 ; « Louis Laloy, musicologue franc-comtois, et Claude Debussy » d'Andrée Flattot-Mouffard, paru dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs* en 1986 ; « Louis Laloy, un explorateur du savoir au service de la musique » de Philippe Rodriguez, paru dans les *Cahiers Maurice Ravel* en 2008¹⁰ ; « Les tribulations

⁷ Son premier discours a eu lieu à Dole le 21 mai 1975. Le deuxième- « Un grand comtois, le musicologue – Louis Laloy »- s'est passé à Besançon, le 20 décembre 1975, avec enregistrement sur cassette. Cf. Vincent LALOY, « Dossier n°40 : centenaire de la naissance, conférences, exposition de 1993 », *Inventaire des papiers de Louis Laloy*, Rahon, 2006, p. 59.

⁸ Andrée FLATTOT-MOUFFARD, « Louis Laloy, musicologue Franc-comtois, et Claude Debussy », Besançon, le 22 février 1986 et le texte paru dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, n°28, 1986, p. 67-77. Cf. Vincent LALOY, « Dossier n°40 : centenaire de la naissance, conférences, exposition de 1993 », *op. cit.*, p. 59.

⁹ Vincent LALOY, « Debussy et Stravinsky à Meudon », *Les amis de Meudon*, n° 253, janvier, 2005.

¹⁰ Dans un mail de Philippe Rodriguez à Vincent Laloy, datant du 6 mai 2008, il a évoqué la raison pour

d'un Chinois français : un portrait de Louis Laloy » de Damien Top, paru dans la brochure du programme de *Padmâvatî* du Théâtre du Châtelet en mars 2008.

Malgré l'abondance de ces écrits, qui donnent une première approche de la personnalité du musicologue, le nombre de textes qui retracent sa carrière et révèlent la valeur de ses contributions reste très réduit. En 1984, Christian Goubault lui a accordé une place dans sa *Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*¹¹, et en 1986 François Vincent l'a brièvement mentionné dans son article « Le parcours historique des revues musicales » paru dans *La Revue des revues*. Dans les années 1990, une pianiste et musicologue australienne, Deborah Priest, convaincue de l'intérêt de l'ouvrage de Louis Laloy sur *Claude Debussy*, notamment du fait de la qualité de son analyse du langage musical et de son exploration perspicace de la vie musicale de l'époque, a entamé un travail de dépouillement d'un grand nombre de sources. Le fruit de ses recherches est présenté dans l'ouvrage intitulé *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, publié en 1999. L'auteur, en proposant la traduction anglaise de quarante-cinq textes de Louis Laloy sur ces trois principaux compositeurs, ainsi qu'une introduction sur le rôle de Louis Laloy dans la vie musicale de Paris entre 1900 et 1940, souligne l'intérêt des relations entre ce musicologue et les grands compositeurs de l'époque¹². Comme l'affirme Cédric Ségond-Genovesi dans son compte-rendu de l'ouvrage, ce dernier « n'a pas pour objet de constituer une série complète de sources historiques, mais d'offrir au public anglophone un recueil thématique d'essais brillants, éclairés, et qui restent souvent introuvables en dehors de quelques grandes bibliothèques françaises »¹³. Les travaux effectués par Deborah Priest, cantonnés au domaine de la critique musicale, sont en effet partiels et limités pour qui cherche à connaître la personnalité de Louis Laloy, dont les activités étaient beaucoup plus étendues et variées. On est étonné de constater l'inexistence quasi totale d'études abordant d'autres aspects de cette personnalité, par exemple ses contributions à l'Opéra de Paris et sa connaissance de la culture chinoise, qui

laquelle il a choisi Louis Laloy comme sujet de son article : « [...] Il serait insupportable qu'un doctorant ne soit pas attiré par la personnalité- certes complexe- de cet homme aux multiples visages. Je me rends compte qu'avoir choisi Louis Laloy comme sujet de mon article était peut-être trop ambitieux, pour ne pas dire irréfléchi. Mais je dois le rédiger, ne serait-ce que pour que l'on parle de lui [...] », conservé par Vincent Laloy.

¹¹ Christian GOUBAULT, *Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Paris, Slatkine, 1984. Cf. Vincent LALOY, *op. cit.*, note 12, p. 2.

¹² Ce livre est réédité, augmenté de nouveaux articles et extraits, avec une bibliographie complétée des écrits de Laloy, chez L'Harmattan en 2007 en traduction française.

¹³ Cédric SÉGOND-GENOVESI, « Compte-rendu de *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky* de Deborah Priest », *Revue de musicologie*, tome 92, n° 1, 2006, p. 229.

l'a conduit notamment à enseigner à l'Institut des Hautes Études Chinoises.

Dans un récent article intitulé « Exégèse, rhétorique et production (s) du sens : une lecture de *Et la lune descend sur le temple qui fut* », paru dans les *Cahiers Debussy* en 2009, Cédric Ségond-Genovesi dévoile pour la première fois l'influence qu'eût l'ouvrage de Louis Laloy, *La Musique chinoise*, sur le procédé musical de la pièce pour piano *Et la lune descend sur le temple qui fut* de Claude Debussy. Ses recherches révèlent à la fois les relations entre Louis Laloy et Claude Debussy et le lien étroit entre la théorie musicale et le processus créateur de l'œuvre. L'auteur insiste plus précisément sur l'influence du musicologue sur le compositeur. Cet article nous a servi de point de départ pour nos recherches. En effet, il n'existe pas encore d'ouvrage traitant du rapport entre le musicologue et le compositeur, ni de l'influence de la culture chinoise sur le procédé compositionnel européen au début du XX^e siècle. Du fait de ce manque, la surprise est grande lorsque, en étudiant la biographie de Louis Laloy, on constate qu'il se lia d'amitié avec de grands compositeurs de l'époque comme Claude Debussy et Maurice Ravel, ainsi qu'avec des compositeurs oubliés de nos jours comme Armande de Polignac ou Gabriel Grovlez, qui furent également férus d'extrême-orientalisme et qui créèrent des pièces d'inspiration chinoise.

La question qui se pose alors est de savoir si Louis Laloy n'a pas contribué, grâce à ses connaissances sur la Chine, à accroître l'intérêt pour cette culture chez les compositeurs français de son époque. Cela se révèle un point crucial. Ses ouvrages et ses articles abordant la Chine, présentés dans les revues, l'ont en effet mené à s'imposer à l'époque comme un sinologue dont l'influence fut déterminante et dont les idées furent propagées.

En outre, en lisant *Miroir de la Chine* de Louis Laloy, nous apprenons qu'il a entretenu des relations avec des personnalités chinoises qui œuvraient en faveur du développement des échanges culturels entre la Chine et la France. Cela a suscité notre curiosité et nous a poussé à explorer ces faits historiques en s'appuyant sur les indices laissés dans le livre. Ces événements, auxquels il participa, sont significatifs et à la fois inédits dans l'histoire des relations culturelles franco-chinoises, domaine dans lequel Louis Laloy se trouve être le premier musicologue à avoir été politiquement engagé.

Fort de ces premiers éléments, notre travail se propose d'aborder trois aspects :

d'abord la personnalité de Louis Laloy, puis les relations entre la France et la Chine à travers les engagements de Louis Laloy, et enfin l'analyse de ses écrits sur la musique chinoise, en passant par l'étude des ouvrages sur ce sujet depuis le XVII^e siècle, et des œuvres musicales des compositeurs français inspirés par la Chine entre 1900 et 1940.

En premier lieu, il s'agit donc de définir la personnalité de Louis Laloy en relevant ses contributions significatives au domaine de la musique – critique musical, secrétaire général de l'Opéra de Paris et professeur d'histoire de la musique – et en abordant ses deux adaptations de drames chinois, l'une étant *Le Chagrin dans le palais de Han*, l'autre *Le Rêve du millet jaune*, afin de saisir sa compréhension du théâtre chinois et de la philosophie chinoise. La présentation de ces éléments contribuera à découvrir sa dimension de musicologue, ainsi que son parcours exemplaire, et à révéler l'étendue de ses connaissances sur la culture et la philosophie chinoises. Nous nous appuierons pour cela sur les recherches de Deborah Priest et sur l'étude des sources de première main retrouvées dans les archives familiales Laloy (Jura), des articles parcellaires de revues, et bien entendu, du récit autobiographique de Louis Laloy intitulé *La Musique retrouvée*, qui fournit au chercheur des matériaux fort utiles tels que les origines de ce musicologue, son enfance, sa formation, ses pensées et les événements de l'époque qui l'ont marqués.

En second lieu, nous retracerons d'abord les relations entre Louis Laloy et les personnalités chinoises de haut rang qui l'invitèrent à participer à plusieurs étapes du rapprochement culturel franco-chinois. Nous présenterons ensuite quatre événements franco-chinois liés à Louis Laloy, à savoir la création de l'Union sino-française, celle de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris, celle de l'Association amicale et de patronage franco-chinois ainsi que sa participation à la Mission culturelle en Chine. Nous constaterons alors que ses activités s'accordent avec les événements jalonnant l'histoire des relations franco-chinoises au début du XX^e siècle. Les expériences de Louis Laloy dans ce domaine ne sont pas le fruit du hasard. Nous nous intéresserons de prime abord à l'histoire des relations franco-chinoises sur une durée d'une vingtaine d'années et notre attention portera sur les principaux événements politiques et culturels qui lui sont liés. En effet, retracer le contexte historique des événements et des créations concernant notre sujet demeure nécessaire. Il s'agira ensuite de mettre en lumière le rôle de Louis Laloy dans ces opérations pour évoquer l'importance de ses engagements franco-chinois. De même, cette partie tentera de cerner, de manière aussi exhaustive que possible, les

relations de Louis Laloy avec les personnalités chinoises et les promoteurs français de la culture chinoise. À ce titre, LI Shizeng (1881-1973)¹⁴, personnalité reconnue qui œuvra à la promotion des échanges culturels entre la France et la Chine et qui initia plusieurs organisations franco-chinoises, a entretenu une amitié de plus de vingt ans avec Louis Laloy. Parmi les proches de ce dernier, on trouve aussi Arnold Vissière (1858-1930), sinologue érudit, qui a participé à des activités franco-chinoises et qui a été le maître de Louis Laloy à l'École nationale des langues orientales vivantes. La valeur de ces connaissances se dessine à travers nos recherches, qui révèlent une période charnière du début du XX^e siècle.

Au long de cette partie, nous veillerons cependant à éviter deux écueils : l'étude de l'histoire générale de cette époque et la description trop détaillée de la chronologie, auxquelles bon nombre de spécialistes se sont déjà consacrés¹⁵. Les chapitres se concentreront particulièrement sur les événements dans lesquels Louis Laloy a joué un rôle, sans oublier son entourage qui prend part à une page de l'histoire de la Chine. Cependant, pour cet aspect de la vie de Louis Laloy, notre travail de documentation a rencontré un certain nombre de difficultés. En effet, à part l'autobiographie de Louis Laloy et quelques recherches récentes menées par des Français, Taïwanais, Chinois et Anglo-saxons, la plupart des sources de première main sur le sujet sont tombées dans l'oubli ou ont été perdues. Pour pouvoir reconstituer au mieux un itinéraire proche de la vérité historique, nous avons exploré les fonds de la Bibliothèque nationale de France et de celle de Taïwan, les archives publiques et la documentation familiale Laloy et LI Shizeng, sans omettre les moindres détails, pour tenter de retrouver toutes les pistes éventuelles, dans des articles, des coupures de presse, des communiqués et des lettres concernant Louis Laloy et les contacts entre les deux pays. Notons qu'il nous a fallu être très minutieux dans l'examen des documents en mandarin pour qu'aucune association phonétique ne nous échappe car le nom « Laloy » est toujours retranscrit en caractères chinois. Ces obstacles et ces matériaux fragmentaires nous ont malgré tout

¹⁴ LI Shizeng 李石曾, plus connu en Europe sous le nom de LI Yu-Ying, fut un agronome et pédagogue, fondateur de nombreuses institutions culturelles chinoises, comme par exemple l'Institut franco-chinois de Lyon, la Bibliothèque sino-internationale de Genève, la Bibliothèque sino-internationale de Montévidéo.

¹⁵ Cf. *Les Relations Franco-Chinoises au vingtième siècle et leurs antécédents*, études recueillies par Laurent CESARI et Denis VARASCHIN, Artois Presses Université, 2002 ; Arlette Merpillat TCHOUDNOWSKY : *Finances et politique dans les relations franco-chinoises, 1895-1914 : l'affaire du Pékin- Hankeou*, thèse de 3^e cycle d'Histoire moderne et contemporaine, Paris IV, 1981 ; Gilbert GADOFFRE, *Claudel et l'Univers chinois*, dans les *Cahiers Paul Claudel* 8, Paris, Gallimard, 1968.

permis de fournir un aperçu de ces événements vécus par Louis Laloy.

En dernier lieu, avant de conclure notre travail avec l'étude de l'ouvrage de Louis Laloy intitulé *La Musique chinoise*, publié en 1910¹⁶, et de ses œuvres musicales inédites inspirées par la Chine, nous tâcherons de mettre en lumière les écrits principaux concernant la musique chinoise du XVII^e siècle au début du XX^e siècle, afin d'observer l'évolution des idées des auteurs français à ce sujet, jusqu'à Louis Laloy et son contemporain, Maurice Courant. Plusieurs questions se posent alors : pourquoi faire remonter nos arguments jusqu'au XVII^e siècle ? Quelle est la nouveauté ou la spécificité de *La Musique chinoise* par rapport aux ouvrages précédents sur le même thème ? Existe-t-il des recherches consacrées à ce sujet ? Louis Laloy précise dans sa *Musique chinoise* qu'il hérite de certaines idées issues d'ouvrages anciens, entre autres *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes* (1776) de Joseph- Marie Amiot (1718-1793), *Histoire générale de la musique et de la danse* (1844) d'Adrien de La Fage (1801-1862) et *Chinese music* (1884) de J. A. Van Aalst (1858-1914). Nous nous sommes donc naturellement penchés sur ces ouvrages pour mieux comprendre celui de Louis Laloy. En outre, nous nous sommes appuyés sur la thèse de TCHEN Ysia datant de 1975, intitulée *La Musique chinoise en France au XVIII^e siècle*, qui présente des sources concernant les ouvrages traitant de la musique chinoise du XVII^e siècle au XVIII^e siècle. Cependant, les renseignements fournis par l'auteur sont partiels, parfois erronés¹⁷ et la majeure partie de sa thèse consiste en la reproduction des textes sans commentaire de sa part. Plus récemment, on citera l'article de François Picard, publié en 2006, intitulé *Joseph-Marie Amiot, jésuite français à Pékin, et le cabinet de curiosités de Bertin* où il évoque le texte de Claude-François Ménéstrier (1631-1705). C'est pour cela que nous ferons remonter notre étude jusqu'à l'ouvrage *Des Représentations en musique anciennes et modernes* de Claude-François Ménéstrier, publié en 1681. Entre celui-ci et le *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes* de Joseph-Marie Amiot, nous

¹⁶ Nous nous référons à un compte-rendu de Louis Laloy sur l'*Essai historique sur la musique classique des Chinois* de Maurice Courant, paru dans la revue *T'oung-Pao*, vol. xiv, 1913, p. 292, ainsi qu'au catalogue de la Bibliothèque nationale de France pour confirmer la date de publication, car il n'y a aucune information à ce sujet indiquée dans le livre en question. Cédric Segond-Genovesi aborde également ce sujet dans son article nommé « Exégèse, rhétorique et production(s) du sens : une lecture de *Et la lune descend sur le temple qui fut* », paru dans les *Cahiers Debussy*, n° 33, 2009, p. 7-8.

¹⁷ Par exemple, concernant l'air chinois, « Liu Ye Jin » 柳葉錦, le père Jean-Baptiste Du Halde le transcrivit sur la clé de sol apposée sur la première ligne de la portée, mais pas celle utilisée habituellement sur la deuxième. TCHEN Ysia s'étant trompée de clé, elle fait une critique furieuse infondée de l'auteur et de son texte. TCHEN Ysia, *La Musique chinoise en France en XVIII^e siècle*, thèse pour le doctorat d'université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, 1948, p. 33-41.

insérerons *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* (1735) de Jean-Baptiste Du Halde (1674-1743), que mentionne Joseph-Marie Amiot dans son ouvrage. Enfin, le contemporain de Louis Laloy, Maurice Courant, qui a soutenu sa thèse en 1908, intitulée *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, fera également partie de notre étude. En tout, le premier grand chapitre de notre troisième partie est consacré à l'étude de sept ouvrages concernant la musique chinoise, afin de mieux définir les spécificités de l'ouvrage de Louis Laloy en le comparant aux six autres.

En outre, en examinant les retranscriptions des partitions musicales chinoises à la manière occidentale, jointes aux ouvrages en question, nous procèderons à un relevé des traits distinctifs propres à définir l'identité musicale chinoise et nous intéresserons plus précisément à la perception occidentale de cette identité musicale. Est-il possible de recréer une œuvre chinoise à partir de ces éléments ? Y a-t-il une manière de créer propre au style musical chinois ? Les compositeurs français réussirent-ils réellement à ancrer ces traits spécifiques dans leurs œuvres « à la chinoise » ? Ou, plus simplement, comment ce type de langage se retrouve chez ces compositeurs ? Ces réflexions sont au cœur de la problématique des derniers chapitres.

Au-delà des sources musicologiques, nous nous intéresserons aussi à la littérature chinoise et aux poèmes chinois traduits en français depuis le XIX^e siècle, et qui nourrissent également cette inspiration extrême-orientale. Entre autres, nous aborderons *Le Livre de jade* (1867) de Judith Gautier (1850-1917) et *La Flûte de Jade* (1920) de Franz Toussaint (1879-1955), recueils très répandus à l'époque et dont les compositeurs français se servirent pour créer leurs mélodies. À titre d'exemple, les poèmes des *Deux odes chinoises* de Gabriel Grovlez (1920) et de *La Flûte de jade* d'Armande de Polignac (1920) proviennent justement de l'anthologie de Franz Toussaint. Ces deux compositeurs furent, nous le rappelons, très liés avec Louis Laloy.

En résumé, les trois sujets qui jalonnent cette dernière partie, au cœur du questionnement de notre thèse, sont premièrement les écrits principaux sur la musique chinoise en France du XVII^e siècle au début du XX^e siècle, deuxièmement les caractéristiques de la musique chinoise selon la perception occidentale, et enfin l'analyse

des œuvres musicales inspirées par la Chine. Précisons que notre objectif est de mettre en relief d'une part la place de la culture et de la musique chinoise dans l'inspiration des compositeurs de l'époque, et de l'autre le rôle d'intermédiaire joué par Louis Laloy dans ce courant d'échanges entre la France et la Chine. À côté des arguments textuels, nous tenons à développer une analyse des procédés d'écriture des œuvres musicales pour permettre un examen de l'authenticité de ces musiques inspirées par la Chine, en nous appuyant sur notre étude des caractéristiques de la musique chinoise selon la perception occidentale. Comme l'indique Ian Bent dans son livre intitulé *L'Analyse musicale - histoire et méthode* : « L'activité centrale de l'analyse est une activité de comparaison. La comparaison permet de déterminer les éléments structurels et d'en découvrir les fonctions »¹⁸. Nous suivons sa méthode de l'« analyse des traits caractéristiques »¹⁹ pour concrétiser notre démarche.

Enfin, il nous faut préciser qu'en raison des difficultés de documentation de ces œuvres et des limites liées au temps, nous n'avons sélectionné que les pièces à notre disposition et liées à notre thème se concentrant spécifiquement sur le territoire de la France et sur la période entre 1900 et 1940, durant laquelle Louis Laloy exerça ses activités. De ce fait, nous étudierons : deux œuvres musicales de Louis Laloy – la mélodie intitulée *La Princesse aux yeux de jade* et le drame chinois intitulé *La Lavandière* –, trois œuvres musicales susceptibles d'avoir été influencées par Louis Laloy – *Et la lune descend sur le temple qui fut* de Claude Debussy, *Deux Poèmes chinois op. 12* d'Albert Roussel et le ballet chinois en un acte *La Recherche de la Vérité* d'Armande de Polignac – et sept œuvres musicales d'inspiration chinoise contemporaines à Louis Laloy, à savoir cinq recueils musicaux intitulés *La Flûte de jade* – celui de Gabriel Grovlez, celui d'Armande de Polignac, celui de Jacques de la Presle (1888-1969), celui de Marguerite Canal (1890-1978) et celui de Marguerite Béclard d'Harcourt

¹⁸ Ian BENT, *L'Analyse musicale- Histoire et méthodes*, Paris, Main d'Œuvre, 1998, p. 16.

¹⁹ D'après Ian Bent, l'analyse des traits caractéristiques « implique le relevé d'invariants (traits caractéristiques comme, par exemple, un intervalle, un accord, une valeur rythmique ou un niveau d'intensité) auxquels sont affectées, à la suite d'une opération de comptage, des fréquences d'apparition dans un passage donné, une pièce ou un répertoire d'œuvre. De tels traits caractéristiques invariables seront plutôt de petites dimensions et indivisibles, mais ils peuvent également être de plus grandes entités ou des figures motiviques. Cette méthode est particulièrement appropriée à l'analyse stylistique, dans laquelle les comptages menés dans le cadre de morceaux individuels sont comparés et mis en corrélation pour faire apparaître leur degré d'« affinité ». Elle sous-entend que la musique est composée d'une quantité de traits caractéristiques, et que tout style est formé d'un regroupement de certains de ces traits caractéristiques avec des taux variables de fréquences. Dans ce cadre, le style est perçu comme étant de nature statistique. » *Ibid.*, p. 169.

(1884-1964), tous basés sur le recueil de poèmes chinois *La Flûte de jade* de Franz Toussaint –, *Chansons d'amour de la vieille Chine* de Pierre Vellones (1889-1939) et *Le Tour du monde en miniature* d'Alexandre Tansman (1897-1936). L'arbitraire et le non arbitraire des nombreux choix à l'intérieur de la thèse se sont conformés à notre but principal. Ils s'établissent au sein des lignes directrices proposées pour l'observation des rencontres entre la culture chinoise et la musique occidentale.

La problématique de notre sujet se résume donc ainsi : dans quelle mesure l'analyse des sources que nous venons de présenter révèle-t-elle l'influence esthétique, musicale et culturelle exercée par Louis Laloy sur ses contemporains ? Autrement dit, il s'agit ici d'éclaircir le rapprochement entre la théorie musicale du musicologue et la production musicale des compositeurs sans omettre le moindre détail, c'est-à-dire de donner un sens aux liens entre les écrits et les processus créateurs compositionnels. Comme la thèse se situe dans une zone d'intersection entre le langage musical et la métaphysique chinoise, il nous est nécessaire d'autre part d'étudier des fondements théoriques et de l'esthétique chinoise qui permettent d'engager une réflexion plus générale sur les stratégies du langage musical dans les œuvres dites « à la chinoise », produits d'une délicate alchimie opérée entre techniques occidentales et conceptions artistiques chinoises.



Louis Laloy en mandarin chinois (1910) (archives Vincent

PREMIÈRE PARTIE

LA PERSONNALITÉ DE LOUIS LALOY

1. LA PERSONNALITÉ DE LOUIS LALOY

*Nous voulions une vie, à la fois belle et bonne, et d'un style achevé comme une œuvre d'art.*²⁰

Cette partie consacrée à la biographie de Louis Laloy a pour ambition de mettre en évidence sa personnalité peu connue du grand public. Dans le premier chapitre, que nous avons intitulé « De l'apprentissage à la consécration : repères biographiques », notre objectif est de retracer les trois périodes de la vie de Louis Laloy – sa jeunesse (1874-1900), ses différentes occupations (1901-1941) et ses dernières années (1941-1944) –, en relevant à chaque fois ses contributions significatives. Nous examinerons dans le deuxième chapitre un aspect important de sa personnalité, à savoir son intérêt pour le drame chinois et la philosophie chinoise, en nous intéressant en particulier à deux pièces de théâtre chinois, l'une intitulée *Le Chagrin dans le Palais de Han* et l'autre *Le Rêve du Millet Jaune*, signées du même auteur MA Zhiyuan, et que Louis Laloy a adaptées et traduites.

Nous avons pour cette partie rassemblé nos sources et essayé d'en tirer le meilleur sans succomber au désir de faire œuvre d'imagination, ce qui n'était pas aisé du fait de la personnalité attachante de Louis Laloy.

1.1 De l'apprentissage à la consécration : repères biographiques

1.11 Sa jeunesse : 1874-1900

Ernest Alfred Louis Laloy est né le 19 février 1874 à Gray, en Haute-Saône, d'une famille originaire de ce département où son père, Léon Laloy (1842-1925) fut contrôleur des contributions directes. Cinq ans après cette naissance, la famille Laloy décida de déménager à Paris pour faciliter les études des enfants et s'installa au 33, avenue des Gobelins, dans le 13^e arrondissement.

²⁰ Louis LALOY, *La Musique retrouvée 1902-1927*, Paris, Librairie Plon, 1928, p. 32.

Grâce à des parents avisés qui se dévouaient à l'enrichissement culturel de leurs enfants, Louis Laloy et son frère aîné Léon Laloy (1866-1910) ont été baignés dans une ambiance musicale dès leur plus tendre enfance. Leur mère, Aline Veith (1843-1931), qui appartenait à une bonne famille de Wissembourg en Alsace²¹, était une pianiste. Elle initia ses fils à sa passion et fit jouer à Louis Laloy des morceaux choisis dans un répertoire courant de l'époque, allant du baroque au romantisme.²² Son amitié avec la célèbre pianiste et pédagogue Marie Jaëll (1846-1925)²³ participa sans doute à la formation musicale du jeune Louis Laloy. Elle permit, grâce à l'entremise de son mari Alfred Jaëll (1832-1882), que la famille Laloy se rende régulièrement aux répétitions des « Concerts Colonne » où Louis Laloy s'imprégna de la musique de Beethoven et de Berlioz. Les Laloy profitaient également des spectacles à l'Opéra et à l'Opéra-Comique. De nombreux opéras contemporains comme *Aïda* de Verdi et *Patrie* de Paladilhe se gravèrent ainsi dans la mémoire de Louis.

L'éducation musicale des jeunes Laloy fut donc marquée de l'empreinte maternelle. De son côté, le père, Léon Laloy, avait également quelques goûts pour la musique. Il initia Louis Laloy aux beautés du plain-chant, et lui apprit à jouer du cor de chasse pendant les vacances.²⁴ La musique était en permanence à l'honneur dans cette famille qui organisait très régulièrement des soirées avec de petits récitals. Sa destinée de musicologue a ainsi été influencée par une famille mélomane et musicienne qui a su lui transmettre cette passion de la musique. Louis Laloy raconta son expérience musicale au sein de la maisonnée :

« [...] J'apprenais moins mes leçons du lendemain que je n'écoutais la musique. Vers dix heures on servait le thé et j'allais me coucher. Ma chambre était, de l'autre côté, contiguë au salon. Presque toujours, après s'être ainsi reposés, les deux exécutants [Aline Veith et M. Revon, l'un des meilleurs amis des parents de Louis Laloy], pour se délasser du style classique terminaient la soirée par une sonate de Grieg, que j'entendais de mon lit, rêvant les yeux ouverts [...]. »²⁵

En 1885 et 1889 surviennent à Paris deux événements qui impressionnèrent Louis Laloy et qui furent à la base de son désir de se lancer, quelques années plus tard, dans des recherches spécialisées. Le premier fut un concert donné par un chœur russe venu à Paris,

²¹ Le père d'Aline Veith, Isaac Veith (1818-1889) était un médecin reconnu dans la région. Il reçut la Légion d'honneur à la fin de l'année 1871.

²² Louis Laloy, *La Musique retrouvée*, p. 12.

²³ Marie Jaëll était une pianiste, compositrice et pédagogue de renommée internationale, dont Franz Liszt (1811-1886) fit l'éloge. Elle a dédié à Aline ses six morceaux intitulés *Voix du printemps*, pour piano à quatre mains.

²⁴ Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 58.

²⁵ *Ibid.*, p. 14.

auquel assista Louis Laloy. Il fut envoûté par le chant russe à tel point que cela l'incita à apprendre cette langue quelques années plus tard, son frère Léon lui ayant donné un exemple à suivre, car lui aussi, quelques années auparavant « s'était avisé d'apprendre le russe, avec des étudiants et des étudiantes de ce pays qu'il rencontrait à l'École de médecine [...]. »²⁶ Parmi ses nombreuses publications figurent en bonne place deux livrets traduits du russe au français, l'un étant l'opéra de Moussorgski, *Boris Godounov*²⁷, l'autre celui de Rimski-Korsakov, *Le Conte du Tzar Saltan*²⁸. Rappelons que l'union de Louis Laloy avec Chouchik Babaïan (1879-1952)²⁹ en 1906 fut toute empreinte de musique russe.

Le deuxième événement parisien qui marqua Louis Laloy fut la musique javanaise de l'Exposition universelle de 1889. Celle-ci lui révéla l'existence d'un autre monde. C'est également à partir de là qu'est née l'attirance de Louis Laloy pour la pensée taoïste, qui l'habita et l'influença toute sa vie. Il l'évoqua ainsi :

« J'ignorais tout de l'Extrême-Orient, et soupçonnais pour la première fois l'existence d'une civilisation étrangère à nos rythmes violents, à nos distinctions tranchées, comme à nos gammes majeures ou mineures et à nos accords consonants ou dissonants, mais en possession d'un secret de calme et de douceur, et plus apte que la nôtre à s'identifier par la contemplation avec la nature. »³⁰

Les études de Louis Laloy ont été également déterminantes dans la formation de sa personnalité. Entre 1887 et 1891, il suivit au lycée Henri IV³¹ les cours du philosophe et diplomate Henri Bergson (1859-1941) qui l'inspirèrent³² et le poussèrent plus tard, entre 1896 et 1897, à poursuivre les cours de philologie grecque à l'École des Hautes Études³³. Cette soif de découvrir les civilisations grecques l'encouragea à choisir Aristoxène de

²⁶ Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 11.

²⁷ *Boris Godounov*, opéra en quatre actes et neuf tableaux avec un prologue, musique de Modeste Moussorgski, version française de Michel Delines et Louis Laloy, Paris, W. Bessel, cop. 1908.

²⁸ *Le Conte du Tzar Saltan*, opéra en quatre actes et sept tableaux avec un prologue. Version française de Louis Laloy, Paris, W. Bessel et Cie, 1929.

²⁹ Chouchik Babaïan était pianiste. Née à Tiflis le 19 mai 1879, son père était le Dr Avetik Babaïan, conseiller du collège impérial russe et chevalier de l'ordre de Sainte-Anne et de Sophie Bayandourian. Cf. Vincent LALOY, *Inventaire des papiers de Louis Laloy*, Rahon, 2006, p. 95.

³⁰ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 23.

³¹ Louis Laloy obtint le premier prix de la plupart des disciplines pendant ses études au lycée : en composition française, en latin, en grec, en mathématiques et en physique. En classe de troisième en 1888, il obtint le 1^{er} prix d'excellence, de même que les deux années suivantes. Collection privée - Archives familiales. Cf. Annexe 2.

³² Louis Laloy en a parlé ainsi : « [...] l'enseignement de M. Bergson me rendait témoin d'un miracle. » (*La Musique retrouvée*, p. 28.) Il a consacré un article sur son maître : « M. Henri Bergson et la musique » dans *Comœdia*, 9 février 1914.

³³ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 52.

Tarente, disciple d'Aristote³⁴, comme thème pour sa thèse à la Sorbonne vers 1900. Il est à noter qu'Henri Bergson avait écrit une courte thèse en latin sur Aristote pour son diplôme de docteur ès lettres obtenu en 1889.

Entré à l'École Normale Supérieure le 1^{er} août 1893, Louis Laloy rencontra des condisciples fameux comme l'économiste et homme politique Adolphe Landry (1874-1956), l'écrivain et historien Julien Luchaire (1876-1962)³⁵ ou encore l'écrivain, penseur et homme de théâtre français Edmond Fleg (1874-1963). Ceux-ci lui firent connaître la pensée de Richard Wagner, et Edmond Fleg en particulier lui fit mieux apprécier les œuvres musicales de ce compositeur en les lui jouant au piano.³⁶ Mais c'est quelques années plus tard, lors d'un voyage à Bayreuth, que Louis Laloy adhéra réellement à l'esprit de la musique wagnérienne. Cette expérience décisive se reflète dans sa bibliographie : Louis Laloy signe alors deux traductions concernant Wagner³⁷ et quelques séries d'articles dans différentes revues.³⁸

Louis Laloy obtint son diplôme de licence ès lettres le 25 septembre 1894. Deux ans plus tard, il fut agrégé de lettres. Ses études à l'École Normale Supérieure aboutissent en septembre 1897 à sa nomination comme professeur de seconde au lycée de Brest, en Bretagne. Néanmoins, il n'y resta pas longtemps et retourna à Paris l'été suivant pour préparer sa thèse à la Sorbonne. Sur les conseils de son ancien professeur Ernest Dupuy, Louis Laloy entra à la Schola Cantorum où il suivit les classes de composition de Vincent d'Indy à partir de 1899, qui lui firent « apprendre non seulement la musique religieuse mais aussi, par les soins de M. Vincent d'Indy, la composition musicale, en suivant chaque genre dans son progrès depuis l'origine, expliquant les procédés par les œuvres et

³⁴ *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'Antiquité*. Thèse pour le doctorat, présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, 1904.

³⁵ Julien Luchaire évoque ainsi Louis Laloy dans son ouvrage intitulé *Confession d'un Français moyen* (1965) : « [...] Louis Laloy, mon aîné de deux ans, commençait la deuxième année d'École. Même dans ce milieu choisi, son intelligence était hors de pair ; c'est une des plus aisées et des plus pénétrantes que j'aie connues [...] », p. 71 ; Louis Laloy assure également cette amitié réciproque dans ses mémoires : « [...] Julien Luchaire, qui plus d'une fois m'a procuré, bien que plus jeune et non moins idéaliste, les conseils de la sagesse et de l'expérience, parvint à me calmer, et l'événement lui a donné raison [...]. » Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 50.

³⁶ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 32.

³⁷ Ces deux traductions sont : *Richard Wagner, conférences faites à l'Université de Vienne*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1909 ; *Wagner* de Guido Adler, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1910.

³⁸ Il existe quelques articles dans *L'Ère nouvelle*. Citons « Richard Wagner et Henri Heine », 26 janvier 1938 ; « Richard Wagner révolutionnaire », 21 mai 1938 ; « Wagner précurseur du racisme ? », 8 juin 1938 ; « Nietzsche : Wagner et Shakespeare », 5 janvier 1939 ; « Wagner après 1870 », 2 mai 1939 ; également : « Wagner à Bellevue » dans *L'Excelsior*, 10 janvier, 1921 ; et enfin « La vie lamentable de Richard Wagner » dans *Comœdia*, 3 avril 1914.

joignant toujours l'exemple au précepte. »³⁹ Ses études à la Schola Cantorum renforcèrent sans conteste sa technique musicale, ce qui lui permit d'étudier les musiques extra-européennes et de composer des morceaux d'inspiration chinoise, même s'il n'a pas obtenu son diplôme de composition.⁴⁰ C'est au cours de cette période qu'il développa de solides amitiés avec des condisciples tels que Paul Le Flem (1881-1984), la princesse Armande de Polignac et deux condisciples plus âgés, Déodat de Séverac (1872-1921) et Albert Roussel. En approfondissant la théorie musicale à la Sorbonne, Louis Laloy vint à bout de ses recherches. Il soutint sa thèse de doctorat intitulée *Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité* en décembre 1904, et obtint ainsi le titre de docteur ès lettres, mention « très honorable ». Il fut le premier docteur en musicologie de la Sorbonne.

1.12 Ses différentes activités : 1901-1941

Dans ce chapitre, parmi ses nombreuses occupations professionnelles – critique musical, secrétaire général de l'Opéra de Paris, écrivain et dramaturge de plusieurs ouvrages, traducteur en plusieurs langues, professeur de musique et d'esthétique chinoise ainsi que maire de Rahon dans le Jura –, nous ne nous intéresserons plus spécifiquement qu'à celles qui sont en rapport avec la musique : son activité de critique musical, sa collaboration avec Jacques Rouché et son métier de professeur.

1.121 Critique musical

1.1211 *Revue musicale*

Au tournant des années 1900, Louis Laloy eut l'occasion d'intervenir dans plusieurs revues, dont les plus reconnues sont la *Revue musicale*, *Le Mercure musical* et le *Bulletin français de la société internationale de musique*. Dès lors, son activité critique dans le domaine musical connut un tournant important. Il put s'exprimer, dans ces années-là, en toute sa liberté, et donner ses opinions sur tous les courants.

Louis Laloy intégra ces revues grâce à deux articles sur les anciennes gammes enharmoniques, qu'il publia dans la *Revue de philologie* : « Anciennes gammes enharmoniques », publié en juillet 1899, et la suite publiée en janvier 1900⁴¹. Remarqué par Jules Combarieu grâce à ces articles ainsi qu'à une conférence qu'il donna sur le

³⁹ Louis LALOY, *op.cit.*, p. 76.

⁴⁰ Louis Laloy suivit les cours de composition comme titulaire pendant une période de 6 à 9 ans, et participa à une croisière hellénique lors de sa dernière année à la Schola Cantorum.

⁴¹ Louis LALOY, *op.cit.*, p. 53.

même thème⁴² au Congrès international d'histoire de la musique⁴³, Louis Laloy intégra peu après l'équipe de chroniqueurs de la *Revue d'histoire et de critique musicale*, fondée par Jules Combarieu en 1901, puis devint le rédacteur en chef de la revue. À partir du numéro 19 d'octobre 1902, cette revue fut rebaptisée la *Revue musicale*⁴⁴. Ambitieux et audacieux, Jules Combarieu fit venir à ses côtés, outre Louis Laloy, Maurice Emmanuel (1862-1938), Romain Rolland, André Pirro (1869-1943)⁴⁵, Louis Schneider (1861-1935), Julien Tiersot (1857-1963), Henry Quittard (1864-1919), Pierre Aubry (1874-1910) et Lionel de La Laurencie (1861-1933). La publication devint ainsi une véritable revue de musicologie et une référence incontournable pour les historiens de la musique en France. Au sommaire de la *Revue musicale* figuraient des études, des documents inédits⁴⁶, des exercices d'harmonie et des chroniques⁴⁷. Doris Pyee-Cohen affirme, dans son introduction de *La Revue musicale, 1901-1912*, que :

« [...] la publication dans la *REM* (sic) des cours de Jules Combarieu au Collège de France, les rubriques des médiévistes de Pierre Aubry, les articles de Louis Laloy figuraient parmi les premières contributions à la musicologie française moderne. La *REM* (sic) rend également compte de l'évolution de la musicologie en tant que discipline universitaire en mentionnant les soutenances de thèses de doctorat en musicologie. »⁴⁸

Outre un groupe de musicologues français engagés en tant que chroniqueurs, cette revue sollicita le concours de professeurs étrangers pour des articles d'éducation musicale, tels Guido Adler (1855-1942, Université de Vienne), Max Friedländer (1852-1934, Université de Berlin), Adolf Sandberger (1864-1943, Université de Munich), et Livery Sacchetti (1852-1916, Conservatoire de Saint-Petersbourg). L'ambition de cette publication a été dévoilée dès la préface du premier numéro en 1901 :

« Les noms des savants et des artistes inscrits sur la première page de cette Revue

⁴² Le titre de son discours est *Le Genre enharmonique des Grecs*.

⁴³ Ce Congrès se tint à la Bibliothèque de l'Opéra du 23 au 29 juillet 1900. Des mémoires et des documents sur cet événement ont été imprimés dans un volume par les Bénédictins de Solesmes.

⁴⁴ En réalité, ce nom fut porté par quatre périodiques publiés successivement : d'abord, celle de François-Joseph Fétis en 1827, absorbée en 1835 par *La Gazette musicale de Paris* pour former la *Revue et Gazette musicale de Paris* (1835-1880), ensuite celle de Jules Combarieu, puis *La Revue musicale S.I.M.* (1912-1913) de Jules Ecorcheville, enfin celle de Henry Prunières, fondée en 1920.

⁴⁵ André Pirro était musicologue et organiste. Il fut chargé de cours à la Sorbonne en 1912, puis fut maître de conférences en 1927 et professeur titulaire en 1930. Il succéda à Romain Rolland à la chaire d'histoire de la musique, qu'il occupa jusqu'à sa retraite en 1937.

⁴⁶ Citons entre autres les lettres inédites de ou sur Berlioz dans les numéros de 1903, les souvenirs inédits de Frédéric Chopin dans les numéros de 1903 et de 1904 et les lettres inédites de Franz Liszt à Alfred Jaëll dans les numéros de 1904.

⁴⁷ François VINCENT, « Le parcours historique des revues musicales », *La Revue des revues*, n° 2, nov. 1986, p. 48.

⁴⁸ Doris PYEE-COHN, *La Revue musicale, 1901-1912*. RIPM Consortium Ltd. 2002, p. 4.

sont si connus du public et ont tant d'autorité qu'ils nous dispensent d'un long manifeste [...] Ces noms signifient qu'on étudiera ici les aspects multiples de l'histoire musicale en s'efforçant de les rattacher aux études traditionnelles et aux méthodes d'impartial examen qui sont en honneur dans nos Universités. »⁴⁹

C'est la collaboration de ces personnalités qui fit le succès de la *Revue musicale* à cette époque. Parmi ces élites, Louis Laloy publia entre 1901 et 1905 plusieurs études importantes sur les compositeurs et leurs œuvres, entre autres, « Une nouvelle école de musique, le cours de M. Vincent d'Indy »⁵⁰, « M. Bourgault- Ducoudray »⁵¹, « MM. Claude Debussy et Paul Dukas »⁵², « Sur deux accords » [sur *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy]⁵³, « *L'Étranger* [Vincent d'Indy] »⁵⁴, « *La Damoiselle élue* »⁵⁵, « Ambroise Thomas »⁵⁶, « Hector Berlioz et le vandalisme musical »⁵⁷, « Jean Titelouze (1563-1633), un précurseur – L'art primitif de la composition pour l'orgue »⁵⁸, « Vincent d'Indy »⁵⁹, « Claude Debussy et la simplicité en musique »⁶⁰, « *La Rencontre suprême ou les pèlerins de la Mecque* de Gluck (1764) »⁶¹, ou encore « Armande de Polignac »⁶². Si nous examinons l'ensemble de ces articles, nous remarquons que les sujets de prédilection de Louis Laloy sont Claude Debussy et Vincent d'Indy, deux grands maîtres liés à lui à cette époque.

Il est impossible d'évoquer la carrière de critique musical de Louis Laloy sans mentionner l'amitié qui le lia à Claude Debussy. Leur relation débuta au moment de la création de l'opéra *Pelléas et Mélisande* en 1902. Louis Laloy publia à cette occasion dans la *Revue musicale* un article intitulé « Sur deux accords », présentant les accords et les harmonies dans cet opéra. Cet article marqua non seulement la carrière critique de Louis Laloy, qui s'est alors imposé comme le premier spécialiste de Claude Debussy, mais l'a aussi conduit à faire la connaissance de ce compositeur. Car les réflexions

⁴⁹ *Revue musicale*, n° 1 (janvier 1901), p. 1.

⁵⁰ *Revue musicale*, n° 1 (novembre 1901), p. 393-398.

⁵¹ *Ibid.*, p. 415.

⁵² *Revue musical.*, n° 10 (octobre 1902), p. 404-409.

⁵³ *Revue musicale*, n° 11 (novembre 1902), p. 471-471.

⁵⁴ *Revue musicale*, n° 12 (décembre 1902), p. 501-505.

⁵⁵ *Ibid.* p. 532-533 et, n° 1 (janvier 1903), p. 33-35.

⁵⁶ *Revue musicale*, n° 7 (1er juillet 1903), p. 289-295.

⁵⁷ *Revue musicale*, n° 12 (15 septembre 1903), p. 505-507.

⁵⁸ *Revue musicale*, n° 15 (1er novembre 1903), p. 599-603.

⁵⁹ *Revue musicale*, n° 18 (15 décembre 1903), p. 694-699.

⁶⁰ *Revue musicale*, n° 4 (15 février 1904), p. 106-111.

⁶¹ *Revue musicale*, n° 4 (15 février 1905), p. 119-120.

⁶² *Ibid.*, p. 122.

apportées par Louis Laloy dans ce texte incitèrent le créateur de *Pelléas et Mélisande* à en rencontrer l'auteur. Dès lors, ils développèrent une amitié « d'année en année plus intime et plus sûre ».⁶³ Plus jeune que le compositeur d'une dizaine d'années, Louis Laloy manifestait une grande admiration pour l'œuvre de Claude Debussy, malgré l'incompréhension du grand public et les turbulentes polémiques soulevées par sa musique à l'époque. De nombreuses publications de Louis Laloy tentent d'éclairer cette nouvelle musique et de faire goûter au public les qualités de son art.

En dehors de la musique, Louis Laloy appréciait également le talent d'écrivain de Claude Debussy qui, montrant une personnalité capricieuse, indépendante et spirituelle, aimait à semer des idées neuves dans ses articles⁶⁴. En s'incarnant dans le personnage de « Monsieur Croche », Claude Debussy, chroniqueur en ce temps-là dans *La Revue Blanche* (1889-1903), puis dans *La Revue Bleue* (1882-1913), exprimait des jugements inouïs sur les compositeurs de son temps et sur ceux du passé, en adoptant un ton sarcastique. Louis Laloy désirait engager Claude Debussy en tant que critique dans la *Revue musicale*. Néanmoins, le souhait du musicologue ne s'est jamais réalisé⁶⁵. La seule contribution du compositeur à la *Revue musicale* fut en effet une partition publiée dans le supplément de la revue en 1904 :

« Je demandai à Debussy, de sa part, s'il n'avait pas une page inédite que la *Revue musicale* pourrait publier. Après avoir cherché en vain assez longtemps, il me fit cette réponse qui comblait nos vœux : "[...] Il existe de Claude Debussy une suite symphonique avec chœurs intitulée *Printemps*, qui fut mon troisième envoi de Rome et qui n'a jamais été jouée ni éditée ; si vous voulez on pourrait mettre le premier morceau dans le supplément musical de la *Revue* ? Cela joindrait à l'inédit tout ce que peut avoir d'intérêt historique la divulgation d'une « manière » que je n'ai plus retrouvée [...]" Ainsi fut publiée dans la *Revue musicale* la réduction pour piano à quatre mains et chœurs de cette œuvre d'une simplicité charmante, depuis éditée chez Durand et jouée dans les concerts [...]. »⁶⁶

⁶³ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 119.

⁶⁴ Andrée FLATTOT-MOUFFARD, « Louis Laloy, musicologue franc-comtois, et Claude Debussy », *Mémoire de la Société d'Émulation du Doubs*, n° 28, 1986, p. 69.

⁶⁵ Quand Louis Laloy fonda le *Mercure musical* en 1905 avec Jean Marnold, il demanda à nouveau une collaboration à Claude Debussy, mais ce dernier lui refusa euphémiquement. Une lettre de Claude Debussy à Louis Laloy datant du 2 mai 1905 témoigne de sa mauvaise volonté à ce sujet : « [...] Je n'ose vous promettre quelque chose pour votre premier numéro, étant abruti d'ennuis de toutes sortes, à un tel point que, bientôt, je n'aurai plus la force d'en rire – ce qu'il faudrait. Mais réservez-moi un coin sous le titre de "Entretiens avec M. Croche". C'est un homme que j'ai beaucoup fréquenté jadis, espérons que je le retrouverai ? [...] » Cf. François LESURE (éd.), *Correspondance de Claude Debussy* (1872-1918), Paris, Gallimard, 2005, p. 906-907. En 1908, à la reprise de la *S.I.M.*, Louis Laloy lui réitéra sa proposition, mais toujours sans résultat. Debussy répondit ainsi : « Cher ami, l'idée de mélanger une question d'article à notre amitié n'a jamais été dans mon esprit. Jusqu'ici je crois cette dernière d'une telle trempe qu'elle me semble presque invulnérable [...]. » *Ibid.*, p. 1088.

⁶⁶ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 128.

Malgré le refus de Claude Debussy d'écrire des articles dans sa revue, l'enthousiasme de Louis Laloy pour l'originalité de la pensée et de la musique de ce compositeur ne cessa de s'accroître, au point qu'il lui consacra en 1909 un ouvrage qui reste la première biographie en français du compositeur. À l'occasion de la publication de cet ouvrage sobrement intitulé *Claude Debussy*, le compositeur adressa une lettre au musicologue où il témoigne de sa reconnaissance pour la complicité musicale qui existait entre eux :

« Cher ami, il y a déjà longtemps vous avez été à peu près le seul à comprendre *Pelléas* ; vous savez toute la joie que j'en ressentis, vous savez aussi que de ce jour commença une amitié que ni les choses ni les hommes n'ont pu troubler [...]. Cela a quelque chose d'aigu comme une vive lumière projetée dans l'ombre de la pensée ; c'est du cambriolage où le cambriolé félicite le cambrioleur [...]. »⁶⁷

Que pensait véritablement Claude Debussy de son ami critique musical ? Dans un entretien avec Victor Segalen du 8 octobre 1907, le compositeur déclara à propos de Louis Laloy : « Bon critique. Solide ». ⁶⁸ Jusqu'à sa mort, Debussy conserva cette opinion à propos du musicologue.

Quant à la relation entre Louis Laloy et Vincent d'Indy, il s'agissait d'une relation entre maître et élève commencée dans les classes de composition de la Schola Cantorum⁶⁹. Ayant vécu les débuts de cette école, Louis Laloy était à même d'évoquer avec justesse le portrait de son maître. Dans un de ses articles sur le cours de Vincent d'Indy, Louis Laloy laisse transparaître toute l'admiration qu'il porte à ce professeur.

« [...] Les devoirs remis la dernière fois vont être exécutés et commentés. On sait qu'ils ont été étudiés avec un soin, une impartialité, une bienveillance souveraine, qui à l'occasion peut se faire écrasante [...]. On voit que le cours de M. Vincent d'Indy n'a pas son équivalent ailleurs : l'histoire et la composition musicale n'ont jamais été unies d'une aussi étroite alliance [...]. » ⁷⁰

Les débuts de la Schola Cantorum n'ont pas été faciles à cause du manque de ressources financières. Les articles de Louis Laloy sur Vincent d'Indy et la Schola Cantorum, publiés à cette époque-là, sont une façon pour le musicologue de manifester son soutien à cette nouvelle école de musique.

Hormis ces deux sujets, Louis Laloy aborda d'autres thèmes dans la *Revue musicale*,

⁶⁷ François LESURE (éd.), *op. cit.*, p. 1213.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 2269.

⁶⁹ La Schola Cantorum fut fondée par Vincent d'Indy, Charles Bordes (1863-1909) et Alexandre Guilmant (1837-1911) en 1894.

⁷⁰ *Revue musicale*, n° 10 (novembre 1901), p. 394.

tels que le genre harmonique des Grecs⁷¹, la chanson française⁷², deux comptes rendus d'ouvrages récents consacrés à Berlioz⁷³ ou encore des notes bibliographiques dans un numéro spécial du 15 août 1903. Il critiqua également les concerts Lamoureux, les concerts Chevillard et les concerts Colonne. Nous trouvons aussi un article consacré à la danseuse américaine Isadora Duncan (1877-1927)⁷⁴, où se fait jour la prédilection de Louis Laloy pour le ballet. Selon lui, « [...] la *Symphonie en la* [de Beethoven] est par elle-même une œuvre complète ; mais la danse de Miss Ducan est une œuvre d'art aussi ; réunies, les deux œuvres se soutiennent, se commentent, et s'embellissent mutuellement »⁷⁵, autrement dit la musique doit être conciliée avec la danse dans le domaine de l'art. Il n'est donc pas surprenant de trouver quelques années plus tard des ballets comme *Les Dominos* (1912), *Dolly* (1912), *Padmâvatî* (1923) ou *Les Enchantements d'Alcine* (1928), dont les livrets sont signés Louis Laloy.

1.1212 *Le Mercure musical* et la *S.I.M.*

Après la *Revue musicale*, Louis Laloy intervint dans deux revues importantes : *Le Mercure musical* et le *Bulletin français de la société internationale de musique*. Invité par Jean Marnold (1859-1935), chroniqueur au *Mercure de France*⁷⁶ – la plus importante des revues culturelles à cette époque –, à mettre sur pied *Le Mercure musical*, Louis Laloy devint le cofondateur de cette revue et quitta alors son poste à la *Revue musicale* qui lui semblait désormais trop modeste⁷⁷. Dans cette nouvelle revue, Louis Laloy s'attacha à favoriser la jeune école française, à défendre Maurice Ravel pour le prix de Rome et à faire une place privilégiée à la musique de Debussy. L'ambition des fondateurs s'afficha dans la préface du premier numéro de la revue :

« [...] *Le Mercure musical* sera, comme son aîné, l'exact et scrupuleux observateur, ou plutôt l'écouteur attentif de tous les sons harmonieux ou discordants par où l'humanité charme ses jours et console ses ennuis [...] Il y aura des dissonances dans notre concert. Loin de les éviter, nous les chercherions plutôt, sachant que du choc des opinions contraires se dégage ce qui est, pour chacun de nous, la vérité

⁷¹ *Revue musicale*, n° 2 (février, 1901), p. 33-45 ; n° 3 (mars, 1901), p. 90-94.

⁷² « La chanson française au XVI^e siècle d'après les publications de M. Henry Expert » (*Revue musicale*, n° 1, janvier 1901, p. 5-9) ; « *La Chanson française à l'époque de la Renaissance* » (*Revue musicale*, n° 5, mai 1901, p. 177-189, n° 6, juin 1901, p. 252-253.)

⁷³ L'un est intitulé *Les Musiciens et la musique*, édité par Alphonse Hallays (Paris, 1903), l'autre *Berlioz écrivain* édité par Paul Morillot (Grenoble, Allier, 1903.)

⁷⁴ *Revue musicale*, n° 10 (15 mai, 1904), p. 250-253.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 251.

⁷⁶ Jean Marnold restait chroniqueur pour le *Mercure de France* jusqu'en 1914.

⁷⁷ La *Revue musicale* de Jules Combarieu fut absorbée par la *Revue musicale S.I.M.* en 1912.

[...]. »⁷⁸

Jean Marnold convoqua Emile Vuillermoz (1878-1960), Romain Rolland, Armande de Polignac, Joseph Canteloube de Marlaret (1879-1957), Jules Écorcheville (1872-1915), Willy (1859-1931)⁷⁹, Colette (1873-1954) et bien entendu son collaborateur Louis Laloy, pour former une solide phalange d'écrivains afin de donner du poids à ses rubriques. Malgré ces riches recours, *Le Mercure musical* fut déficitaire. Louis Laloy, qui était en charge de la revue, suivit alors la proposition de Jules Écorcheville, fondateur du *Bulletin français de la société internationale de musique (S.I.M.)*⁸⁰, d'intégrer *Le Mercure musical* à la S.I.M.

Louis Laloy fut responsable du *Mercure musical* jusqu'en décembre 1909. L'année suivante, son nom apparaît encore dans la liste du comité consultatif artistique de la « Société française des amis de la musique », de janvier à juin : « [...] depuis lors je ne me mêle plus de diriger des revues. Je me contente d'y écrire, quand je puis », nota Louis Laloy dans ses mémoires⁸¹. Cependant, d'après nos recherches, Jacques Rouché, qui était directeur de la *Revue des études franco-russes* depuis 1908, confia à Louis Laloy le poste de rédacteur en chef de cette revue le 15 mars 1910, poste que ce dernier occupa jusqu'à ce que la revue en question soit absorbée par *La Grande Revue* en octobre 1911. Cette année-là, Louis Laloy fonda avec les musicologues Michel Brenet (1858-1918), Jean Chantavoine (1877-1952) et Lionel de La Laurencie (1861-1933) la revue *L'Année musicale*, mais n'y publia aucun article. Cette revue cessa de paraître en 1913.

Pendant la période du *Mercure musical* et de la S.I.M., à côté de ses commentaires de concerts et de ses présentations de compositeurs contemporains, Louis Laloy tint à faire découvrir d'autres musiques. Parmi ces articles, citons « Musique d'Extrême-Orient »⁸², « Musique et danses cambodgiennes »⁸³, « Musique arménienne »⁸⁴, « Musique russe »⁸⁵,

⁷⁸ « Aux lecteurs », *Le Mercure musical*, n° 1, 1905.

⁷⁹ Son nom de famille est Gauthier-Villars, mais il est plus connu sous le pseudonyme de Willy. Cf. La note rédigée par François Lesure dans *Correspondance de Debussy (1872-1918)*, p. 2260.

⁸⁰ En fait, cette revue a eu plusieurs titres : *Mercure musical et bulletin français de la S.I.M.* en 1907 ; *Bulletin français de la S.I.M.* entre 1908 et 1909 ; *S.I.M. Revue musicale mensuelle* entre 1910 et 1911 ; *Revue musicale S.I.M.* entre 1912 et 1913 ; *Revue musicale, S.I.M. et Courrier musical* en 1914. Cf. Deborah PRIEST, *Louis Laloy on Debussy, Ravel, and Stravinsky*, U.S.A., England, Ashgate, 1999, p. 36.

⁸¹ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 138.

⁸² *Le Mercure musical*, 15 février 1906, p. 170-173.

⁸³ *Ibid.*, juillet- décembre 1906, p. 98-112.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 422-424.

⁸⁵ *S.I.M.*, janvier-juin 1907, p. 500-501, 652-656. Sur ce sujet, Louis Laloy a aussi publié « Rimski-Korsakov » (1908, p. 739-741), « Recueil inédit de Moussorgski » (1909, p. 286-287) et « Douze mélodies inédites de Moussorgski » (1909, p. 421-429).

« Musique américaine »⁸⁶ et « Danses d'Asie »⁸⁷. Ces écrits montrent son esprit ouvert et curieux. Il y expose des réflexions issues de sa fréquentation des spectacles étrangers.

Mises à part ces deux revues, Louis Laloy collaborait régulièrement à d'autres publications. D'abord, il remplaça Romain Rolland entre 1907 et 1920 en qualité de critique musical dans *La Grande Revue* que Jacques Rouché dirigea de 1907 jusqu'en 1939, année où la revue cessa de paraître. Dans le même temps, Louis Laloy écrivit également pour d'autres grandes revues, telles que *Comœdia* de 1913 à 1914 et de 1919 à 1924, *l'Excelsior* de 1919 à 1923, *l'Ère nouvelle* de 1925 à 1940 et la *Revue des deux mondes* de 1931 à 1940.⁸⁸ Son répertoire était très vaste, allant de la politique au cinéma, de la musique à la philosophie, dans les revues aussi variées que *l'Athéna*, le *Bulletin de l'Association amicale franco-chinoise*, *La Chronique des arts et de la curiosité*, le *Courrier musical et théâtral*, *Le Figaro*, *Le Gaulois*, la *Gazette des Beaux-arts*, *La Joie musicale*, *Le Linain*, le *Mercur de France*, *Le Monde nouveau*, *The Musiclovers calendar*, *La Nouvelle Revue critique*, *La Nouvelle Revue française (NRF)*, *Poésie*, *Revue de la quinzaine*, *Revue de Paris*, *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, etc.⁸⁹ À travers cet inventaire, nous constatons que Louis Laloy faisait preuve d'une grande curiosité et d'une capacité de jugement inaltérables, alliées à un esprit ouvert à tous les domaines des sciences humaines et à tous les courants.

Au tournant du XX^e siècle, les revues musicales se développèrent en abondance et jouèrent un rôle important car elles transmettaient à la fois des informations musicales, des programmes de concerts, des critiques d'exécutions musicales, des réflexions sur les créations et sur les nouvelles écoles. Louis Laloy prit part à cet élan : il conduisit d'une part le public à connaître la musique contemporaine et, d'autre part, il mit en lumière les œuvres étrangères méconnues de son époque. Il est indéniable que, par sa plume, Louis Laloy traça une perspective vers la musique future. Dans le prochain chapitre, nous allons aborder son action dans le milieu théâtral.

⁸⁶ *Ibid.*, juillet- décembre 1907, p. 1039-1045.

⁸⁷ *Ibid.*, 15 février 1912, p. 39-40.

⁸⁸ Collection privée - Archives familiales

⁸⁹ Cf. Vincent LALOY, « Annexe 2 : Article de Louis Laloy », *op. cit.*, p. 135-155.

1.122 Le collaborateur de Jacques Rouché

1.1221 Jacques Rouché et le Théâtre des Arts

Après avoir occupé la fonction de rédacteur en chef dans différentes revues, Louis Laloy se consacra à une activité administrative, s'occupant successivement de l'organisation de concerts et de la production de spectacles au Théâtre des Arts⁹⁰ puis à l'Opéra de Paris sous la houlette de Jacques Rouché.

Fils du célèbre mathématicien Eugène Rouché et élève de l'École polytechnique, Jacques Rouché s'intéressa à l'art du théâtre dès sa plus tendre jeunesse. Il publia en 1886 à la fois sa première pièce de théâtre, intitulée *À quoi rêvent les jeunes gens ?*, et une nouvelle, *Le Fils de Jetta*. En 1893, il épousa Berth Piver, fille aînée du fondateur des parfums L.-T. Piver, entreprise dont Jacques Rouché devint le codirigeant après son mariage. Ces nouvelles fonctions ne firent pas oublier à Jacques Rouché sa passion pour le théâtre. Il écrivit de nouvelles pièces qui parurent successivement : *Tic-à-Tic* et *La Feuille morte* en 1897, puis *Les Images* en 1898. En 1910, Jacques Rouché loua pour trois saisons (1910-1913) le Théâtre des Arts afin de réaliser des expériences de stylisation de la scène⁹¹. Ayant obtenu un grand succès dans ses expériences théâtrales, Jacques Rouché fut nommé le 1^{er} septembre 1914 directeur de l'Opéra de Paris par Louis Barthou (1862-1934), homme politique influent de l'époque. Il succéda ainsi à la tête de cette institution à Leimistin Broussan (1855-1921) et André Messager (1853-1929).

Jacques Rouché fit connaissance de Louis Laloy en 1907, l'année où il prit la direction de *La Grande Revue*⁹². Louis Laloy y remplaça Romain Rolland pour tenir la rubrique musicale. Le musicologue évoqua avec reconnaissance sa rencontre avec Jacques Rouché dans sa *Musique retrouvée* :

« [...] Le nouveau directeur [de *La Grande Revue*] me reçut avec une affabilité qui nous mit bientôt d'accord, et mon premier article en cette revue paraissait le 25 septembre 1907 à l'occasion de la mort de Grieg. J'y avais traduit de mon mieux un goût ancien et toujours vif, et M. Rouché prit la peine de m'écrire pour me féliciter. C'est le premier, non le dernier bienfait de cet homme éminent dont l'influence sur ma vie a toujours été bienveillante et salutaire. »⁹³

⁹⁰ Ce théâtre est connu actuellement sous le nom de Théâtre Hébertot et se situe à Paris boulevard des Batignolles, dans le 17^e arrondissement.

⁹¹ Ses opinions sur la mise en scène furent formulées dans son livre *L'Art théâtral moderne*, terminé durant cette même période.

⁹² Il avait acheté cette revue à Fernand Labori (1860-1917) en mai 1906.

⁹³ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 173.

Deux ans plus tard, Charles de Larivière (1854-1929)⁹⁴ lui céda la direction de *La Revue des études franco-russes* et lui conseilla de fusionner ces deux revues en une seule, pour les raisons d'économies de papier, d'impression, de clichés, de tirage et de publicité.⁹⁵ En octobre 1911, ces deux revues furent ainsi regroupées sous le nom de *La Grande Revue*. Pour que cette nouvelle revue soit « une publication sérieuse, documentée, alternant des articles de fond, des études inédites, réfléchies, impartiales, claires [...] »⁹⁶, Jacques Rouché engagea un grand nombre de rédacteurs⁹⁷. À cette occasion, Louis Laloy succéda à Romain Rolland à la tête de la rubrique musicale.

Apprécié par Jacques Rouché pour son habileté en tant que critique musical, Louis Laloy fut chargé de rédiger le texte de présentation des séances des « Spectacles de musique » du Théâtre des Arts, qui eurent lieu tous les mois de décembre 1912 à mai 1913, les mardis en matinée et les jeudis en soirée. Gabriel Grovlez en était le chef d'orchestre tandis que Léo Staats (1877-1952) était responsable de la danse. L'objectif de ces « Spectacles de musique » était exposé dans la préface du programme :

« Cette série de représentations associe aux œuvres modernes les anciennes. Les premières sont toutes inédites et caractéristiques. Les secondes, glorieuses en leur temps, revoient ici le jour pour la première fois. Parmi celles-ci, quelques-unes ne sont pas données en leur entier, par la faute non du musicien, mais du poète dont l'indiscrétion a rendu ces retranchements nécessaires. Mais on n'a supprimé que l'inutile et l'action suivie devenant plus rapide. Notre ambition est d'offrir au public des beautés prises aux différentes périodes de l'histoire, dans les limites que nous trace le cadre du théâtre, pour la plus grande satisfaction de ce goût qui n'est ni ancien ni moderne, mais simplement cultivé, et prend plaisir à retrouver, sous des formes changeantes, l'éternel sentiment de l'art. »⁹⁸

Ainsi, des œuvres anciennes et des œuvres modernes se partageaient les mêmes programmes. Parmi les anciennes, citons notamment le *Couronnement de Poppée* de Monteverdi et *Le Sicilien ou l'amour peintre* de Molière sur une musique de Lully. Quant aux créations, nous relevons *L'Araignée*, ballet d'Auguste Gilbert de Voisins sur une musique d'Albert Roussel ainsi que deux ballets signés Louis Laloy : *Les Dominos* de François Couperin et *Dolly* de la *Petite Suite* de Gabriel Fauré. Il nous paraît important de

⁹⁴ Charles de Larivière créa *La Revue des études franco-russes* en 1901. Il la céda à Jacques Rouché pour des raisons similaires à celles de Fernand Labori pour la *Grande Revue*.

⁹⁵ Dominique GARBAN, *op. cit.*, p. 22.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁷ George Desvallières et Maurice Denis tinrent la rubrique artistique, Jacques Copeau et Léon Blum celle du théâtre et André Suarès celle des livres. Cf. Dominique GARBAN, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁸ *Recueil factice d'articles de presse, programmes, documents, concernant le Théâtre des Arts 1831-1946*, conservé dans le département « Arts du spectacle » de la BNF, sous la cote : 8-RT-370 (V).

souligner également la présence au programme de la saison 1910-1911 d'une adaptation de Louis Laloy d'une pièce de théâtre chinois, *Le Chagrin au palais de Han* de MA Zhiyuan.

1.1222 Secrétaire général de l'Opéra de Paris

En 1914, lorsque Jacques Rouché fut nommé directeur de l'Opéra de Paris, Louis Laloy, apprécié par ce mécène pour ses contributions au Théâtre des Arts, fut assigné au poste de secrétaire général de l'institution. Mais, immédiatement, la Première Guerre mondiale l'interrompit dans son travail et il ne reprit cette fonction qu'en janvier 1918.

À partir de cette date, Louis Laloy commença à arranger les représentations au sein de l'Opéra. Il avait pour collègues Camille Chevillard (1859-1923), chef des études musicales, Léo Staats, maître de ballet et, comme chefs d'orchestre, Franz Ruhlmann (1868-1948) puis Philippe Gaubert (1879-1941), Henri Büsser (1872-1973) et Gabriel Grovlez⁹⁹. Nous constatons avec un certain vertige que Louis Laloy, parallèlement à ses fonctions consistant à programmer les concerts et la conduite de l'Opéra, effectua un grand nombre de travaux d'écriture d'importance : il rédigea entre 1913 et 1918 le livret de *Padmâvatî*, l'opéra-ballet d'Albert Roussel, et en 1917 celui de *l'Ode à la France* de Claude Debussy ; il traduisit en 1919 le poème de *Goyescas*, drame lyrique d'Enrique Granados et en 1922 celui de *Boris Godounov* de Modest Moussorgski ; il écrivit également en 1927 le livret de *Sous le masque*, l'opéra de Georges Auric, ainsi que, en 1928, celui des *Enchantements d'Alcine*, ballet du même compositeur.

D'après une lettre de Gabriel Grovlez adressée à Jacques Rouché en 1933, ce dernier affichait au quotidien une attitude oublieuse, partielle et inique qui étouffait son personnel.¹⁰⁰ Malgré cela, Louis Laloy a exercé sa fonction de secrétaire général sous ses ordres durant une vingtaine d'années, jusqu'à sa retraite. S'il a réussi à tenir ce poste tout ce temps, c'est qu'il a su trouver d'emblée, dès ses débuts, un équilibre entre l'autoritaire directeur et lui-même. Le musicologue accorde une grande confiance à Jacques Rouché, ce qu'il manifeste dans ses écrits : « Je ne crois pas qu'aujourd'hui un homme y soit plus apte que M. Jacques Rouché. Il a, durant toute la guerre, à son poste et dans sa fonction,

⁹⁹ Le nom Grovelz, d'après un mail de Mme Helene Dupin de Saint Cyr m'adressé, est repris du nom de jeune fille de sa mère : (de) Groulle : « Mon grand-père a pris le nom de jeune fille de sa mère. (de) Groulle a l'origine qui est devenu (de) grolle puis Grovlez par un employé de mairie qui a transformé le u en v puis a rajouté un z pour faire joli! Je n'ai jamais su si Gabriel Malmanche était son père, mais en tout cas il l'a toujours considéré comme tel (...) » Mail du 28 juin 2009.

¹⁰⁰ Lettre de Gabriel Grovelz à Jacques Rouché, datée du 7 novembre 1933. Conservée dans la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, sous la cote : NLAS-42 (85).

montré une volonté ferme. »¹⁰¹ Nous constatons en effet l'expression de cette ferme volonté, d'abord dans la gestion de l'Opéra. Après la guerre, en 1919, Jacques Rouché supprima 33 % de l'ancien personnel qui, selon lui, était incapable et faisait preuve de mauvaise volonté.¹⁰² Il désirait ainsi éviter les dépenses superflues et garder un bon esprit au sein de l'institution. Sur un autre plan, il décida d'ajouter des séances de représentations¹⁰³ et de fidéliser un récent public d'habitues¹⁰⁴ pour augmenter les recettes.

Jacques Rouché et Louis Laloy étaient également très proches quant à leurs goûts musicaux. Ils avaient aussi la même prédilection pour la danse, c'est pourquoi ils conclurent de programmer une certaine proportion de ballets qui soient à la fois dans la tradition française et dans le goût des spectateurs. *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel en 1921, *Maimouna* de Gabriel Grovlez en 1921 et la première du *Cydalise et le Chèvrepied* de Gabriel Pierné en 1923 ont ainsi partagé l'affiche de l'Opéra. En outre, nous constatons la programmation d'un bon nombre de créations contemporaines, entre autres *La Légende de Saint Christophe* de Vincent d'Indy en 1920, *La Mégère apprivoisée* de Charles Silver en 1922, *Le Martyre de Saint Sébastien* de Claude Debussy en 1922, *La Fille de Roland* d'Henri Rabaud en 1922, l'opéra-ballet *Padmâvatî* d'Albert Roussel en 1923 et la comédie lyrique *Le Jardin du paradis* d'Alfred Bruneau en 1923. Il est à noter que parmi ces compositeurs, certains se sont liés d'amitié avec Louis Laloy, tels que Claude Debussy, Maurice Ravel et Albert Roussel.

La majorité du répertoire comprenait des œuvres de compositeurs de l'école française, mais, à partir de 1921, Jacques Rouché décida de rejouer les œuvres de Richard Wagner qui avait été exclues du programme durant la guerre. Cette décision fut sans doute soutenue par Louis Laloy, auteur de plusieurs ouvrages sur ce compositeur. Le 5 janvier 1921, la *Walkyrie* fut montée sur scène, avec Camille Chevillard comme chef d'orchestre. L'accueil réservé à l'œuvre par la critique et par le public fut exceptionnellement chaleureux grâce à la qualité de l'interprétation musicale et à la

¹⁰¹ L. ROHOZINSKI (sous la direction de), « L'Opéra » de Louis LALOY dans les *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, tome I, Paris, Les Éditions musicales de la Librairie de France, 1925, p. 110.

¹⁰² *Ibid.*, p. 110.

¹⁰³ Les séances avaient lieu les lundis, mercredis, vendredis, samedis et dimanches en soirée, et, depuis l'automne 1921, les dimanches en matinée pendant l'hiver.

¹⁰⁴ André RIGAUD, « [...] ces abonnements ont une durée de huit mois, d'octobre à mai ; ils sont établis pour une des soirées du lundi, du mercredi et du vendredi, donnent accès aux fauteuils d'orchestre et de balcon et assurent, en seize représentations, seize spectacles différents. », *Gazette de l'Opéra*, n° 27, juillet-décembre 1923.

parfaite adaptation des mouvements¹⁰⁵. Ce jour-là l'Opéra fit une recette de 35 977 francs¹⁰⁶. Depuis lors, les reprises de *Siegfried* (18 mars 1921), de *Lohengrin* (17 mai 1922) ou encore des *Maîtres Chanteurs* (5 mars 1923) eurent à chaque fois un égal succès. D'autre part, un certain nombre d'œuvres anciennes furent montées avec des adaptations modernes, entre autres *Orphée* de Gluck, *Le Triomphe de l'Amour* et *Le Bourgeois Gentilhomme* de Lully et surtout *Castor et Pollux* de Rameau qui fut l'une des plus marquantes.

Quant aux productions de ballets, c'était surtout elles qui assuraient les chiffres des ventes à l'Opéra. Soulignons que depuis 1909 Jacques Rouché fut attiré par les Ballets russes, dont il appréciait l'univers plein de contrastes, dramatique et violent, exotique et raffiné.¹⁰⁷ En décembre 1919, les Ballets russes proposèrent à l'Opéra pour les fêtes de fin d'année un programme comprenant *La Boutique fantasque* de Gioacchino Rossini et *Les Femmes de bonne humeur* de Domenico Scarlatti. Dès lors, et jusqu'en 1928, leur directeur Serge de Diaghilev présenta vingt-huit spectacles dont quatre créations : *Le Chant du Rossignol*, *Pulcinella*, *Mavra* et *Le Renard* d'Igor Stravinsky. Mais l'Opéra accueillait également d'autres troupes de ballet. À titre d'exemple, Loïe Fuller¹⁰⁸ (1862-1928) donna *Le lys de la vie* en 1920, pièce fantastique avec des musiques de Claude Debussy, d'Edward Grieg et de Félix Mendelssohn. À partir de 1922, la compagnie d'Ida Rubinstein (1885-1960)¹⁰⁹ proposa une série de créations à l'Opéra, dont *Artémis troublée* de Paul Paray (1886-1979) en 1922, *Le Martyre de Saint Sébastien* de Claude Debussy en 1922, *Phaedre* d'Ildebrando Pizzetti (1880-1968) en 1923, *Istar* de Vincent d'Indy en 1924, *L'Impératrice aux rochers* d'Arthur Honegger en 1927, et le *Boléro* et *La Valse* de Maurice Ravel en 1928 et en 1929. Louis Laloy commenta ainsi de ce résultat :

« Cette progression constante montre que l'intérêt artistique et les intérêts matériels ne sont pas aussi opposés qu'on le dit d'ordinaire, et que le public est moins sot qu'on ne croit. Si certains théâtres sont esclaves de la routine, ce n'est pas la faute du public, c'est celle de leurs directeurs. Un directeur artiste est sûr de réussir, s'il peut attendre, c'est-à-dire s'il a des ressources financières et de la patience. L'expérience tentée au Théâtre des Arts a eu son plein succès à l'Opéra. Musiciens, poètes, peintres, artistes du chant et de la danse travaillent aujourd'hui à l'envie

¹⁰⁵ André RIGAUD, « L'interprétation musicale de la Walkyrie », *Gazette de l'Opéra*, 14-19 janvier 1921.

¹⁰⁶ L. ROHOZINSKI (sous la direction de), *op. cit.*, p. 112.

¹⁰⁷ Dominique GARBAN, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰⁸ Loïe Fuller était une danseuse américaine, célèbre pour les voiles qu'elle faisait tournoyer dans ses chorégraphies.

¹⁰⁹ Ida Rubinstein dansait avec les Ballets russes entre 1909-1911. Elle les quitta après le spectacle *Shéhérazade* de Nicolas Rimsky-Korsakov pour se lancer dans ses propres productions.

pour ce théâtre, sûrs d'y trouver devant un public assidu et choisi la récompense de leurs efforts, et l'Opéra est redevenu, après la guerre de 1914, ce qu'il était avant celle de 1870, la scène d'élection où la musique unie à la poésie, et aux arts du théâtre se manifeste, sous des formes appropriées au goût du temps et du talent des autres, avec le plus d'éclat, de puissance, et de variété [...]. »¹¹⁰

Le 19 août 1929, la mort de Serge de Diaghilev à Venise surprit le monde des artistes. Les Ballets russes qu'il avait créés se dispersèrent. Malgré cela, l'Opéra devait continuer à concevoir de nouveaux projets. Jacques Rouché demanda alors secours à George Balanchine (1904-1983) pour monter *Les Créatures de Prométhée* de Ludwig van Beethoven. Mais George Balanchine tomba gravement malade dès le début des répétitions et dut renoncer à cette collaboration. Jacques Rouché confia donc à Serge Lifar (1905-1986), qui n'avait que 24 ans, le rôle de maître de ballet pour mener la troupe. À cette occasion, Jacques Rouché fit de nouveau preuve de perspicacité pour dénicher les talents d'artistes. Serge Lifar remporta un immense succès en tant que chorégraphe et danseur lors de la création des *Créatures de Prométhée*. Il créa encore par la suite des représentations hors pair : *Icare* d'Arthur Honegger (1892-1955) en 1935, *Harnasie* de Karol Szymanowski (1882-1937), *Le Roi nu* de Jean Françaix (1912-1997), *Promenades dans Rome* de Marcel Samuel-Rousseau (1882-1955) en 1936, etc. Il redonna vie au Ballet russe avec son propre style et son interprétation. Cet artiste brilla et son nom resta gravé dans la mémoire du monde artistique.

En 1939, l'Opéra connut un déficit important. Le gouvernement entreprit alors une réforme des statuts de l'institution, et regroupa l'Opéra de Paris et l'Opéra-Comique dans une seule et même organisation rattachée au ministère de l'Éducation nationale. La loi fut votée le 14 janvier 1939. Elle marqua la naissance officielle de la Réunion des théâtres lyriques nationaux (RTLN), dont Jacques Rouché fut nommé administrateur général en mai.¹¹¹ Ce dernier eut sous ses ordres deux proches collaborateurs : Philippe Gaubert à l'Opéra et Henri Büsser à l'Opéra-Comique.

En septembre, lorsque la guerre contre l'Allemagne fut déclarée, les deux théâtres lyriques nationaux fermèrent momentanément. L'année suivante en juin, la situation n'était pas favorable à la France. Jacques Rouché et une partie du personnel de l'Opéra se réfugièrent à Cahors (Midi-Pyrénées) et rejoignirent rapidement Vichy afin de préparer la

¹¹⁰ L. ROHOZINSKI (sous la direction de), *op. cit.*, p. 117.

¹¹¹ Myriam CHIMÈNES (sous la direction de), *La Vie musicale sous Vichy*, Paris, Éditions Complexe, 2001. p. 110.

réouverture des deux établissements lyriques¹¹². Louis Laloy resta à l'Opéra avec les techniciens¹¹³. Serge Lifar et sa troupe de ballet, de retour d'une tournée en Espagne, rencontrèrent les armées allemandes. Ces trois hommes se trouvaient ainsi dans trois situations différentes. Louis Laloy et Serge Lifar furent désignés le 17 juin par Gustave Roussy (1874-1948), recteur de la Sorbonne et ministre de l'Éducation nationale par intérim, pour prendre en main l'Opéra. Louis Laloy fut chargé de la direction intérimaire¹¹⁴, tandis que Serge Lifar, avec le concours de deux de ses collègues, Carlotta Zambelli (1875-1968) et Suzanne Mante, obtint la charge de maître de ballet pour maintenir les classes de danse à l'Opéra. L'objectif était clairement établi : il fallait assurer la conservation du monument et maintenir le théâtre pour que l'Opéra ne soit ni occupé ni réquisitionné¹¹⁵. Mais était-il possible sous l'Occupation de rouvrir l'Opéra pour monter des représentations sans la présence de leur directeur ? La question était délicate. Pour Louis Laloy, son premier souci en tant qu'administrateur était d'assurer les salaires du personnel et de mettre les mécaniciens et les électriciens au travail pour que

¹¹² Yannick SIMON, *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009, p. 216.

¹¹³ Louis Laloy estime qu'il ne peut pas quitter son poste sans un ordre de départ. Cf. N° 2: *Note sur la carrière et la situation de LL* dans le « Dossier n° 46 : professeur au Conservatoire national de musique » de *L'Inventaire de Louis Laloy* de Vincent LALOY. Collection privée – Archives familiales.

¹¹⁴ *Ibid.* Collection privée – Archives familiales. Dans son autobiographie de 1965, Serge Lifar confie : « Et aussitôt, je lui proposai la nomination d'un Français comme directeur par intérim de l'Opéra, Louis Laloy, ancien secrétaire général qui n'avait pas quitté Paris qui ne me gênerait pas dans ma mission [...]. Je courus avenue Mozart chez Louis Laloy pour lui demander d'accepter d'être le responsable administratif de l'Opéra. Ravi, il me fit part de sa décision de m'aider autant qu'il le pourrait. » Serge LIFAR, *Ma vie*, Paris Julliard, 1965, p. 218 et p. 220. Dans la version de 1989, intitulée *Les Mémoires d'Icare*, Édition Filipacchi, Serge Lifar note : « [...] Un seul moyen d'empêcher la croix gammée de flotter sur le Palais Garnier : en prendre immédiatement la direction effective. La France était ma seconde patrie. L'Opéra était ma passion. Je donnai immédiatement mon accord. J'étais bouleversé par tant d'honneur et de telles responsabilités. Le professeur Gustave Roussy, recteur de la Sorbonne et ministre de l'Éducation Nationale par intérim, serait mon patron direct. C'est à lui que je devrais rendre compte des mesures que j'aurais eu à prendre. Je me rendis aussitôt chez lui, rue des Écoles, pour lui demander l'autorisation de faire appel à Louis Laloy, le secrétaire général de l'Opéra [...]. », p. 78-79. Dans cette version, il n'est pas fait mention que Louis Laloy occupe le poste du directeur par intérim de l'Opéra. Nous avons trouvé une troisième version, du même titre, publiée en 1993 aux Éditions Sauret : « Nous avons estimé possible, en ce qui concerne l'Opéra, de vous confier cette mission. Tout d'abord, il faut que vous acceptiez immédiatement la direction de l'Opéra. C'est à vous de prendre les choses en mains [...]. En sortant, je me rendis rue des Écoles, où je fus reçu par le professeur Roussy. Je lui demandai l'autorisation d'appeler M. Louis Laloy, secrétaire général de l'Opéra [...]. », p. 88. Dans cette version, il ne parle pas non plus du poste de directeur par intérim de Louis Laloy. Par contre, dans les archives de famille Laloy, Louis Laloy a noté précisément sa situation : « Le 18 juin, a été chargé de la direction intérimaire par M. Le recteur Roussy, faisant fonction de Ministre de l'Éducation nationale [...]. » De même, dans les trois messages de Louis Laloy à leurs destinataires les 2, 13, 26 juillet 1940, il signe du titre : « Le Secrétaire Général, Directeur intérimaire ». De plus, le journal *N. de Paris* le 25 juillet écrit : « [...] La direction de l'Opéra a été confiée par les autorités françaises à M. Louis Laloy, un musicien de la grande école française, qui allie à ses connaissances artistiques et techniques, une autorité acquise par tous les services qu'il rendit à notre première scène lyrique par sa compétence administrative et son érudition musicale [...]. » Nous confirmons donc que Louis Laloy est chargé de la direction de l'Opéra par intérim.

¹¹⁵ *Note sur la carrière et la situation de LL* dans le « Dossier n° 46 : professeur au Conservatoire national de musique » de *L'Inventaire de Louis Laloy* de Vincent LALOY. Collection privée – Archives familiales

l'Opéra puisse fonctionner un minimum. Occuper le terrain et lutter contre le chômage furent donc les principales motivations qui animèrent ceux qui étaient restés dans la capitale et ceux qui y retournèrent progressivement.¹¹⁶ Il fallut ensuite maintenir l'entraînement des artistes. En ce qui concerne la réouverture, l'attitude de Louis Laloy¹¹⁷ était plus réservée que celle de son collaborateur Serge Lifar, qui dénotait une grande ambition malgré la difficulté de la situation.¹¹⁸ Quant aux autorités allemandes, elles ne cachaient pas leur intérêt pour l'Opéra.¹¹⁹ Serge Lifar profita de l'occasion pour faire de l'autopromotion. Pour lui, l'Opéra devait fonctionner, quel qu'en soit le prix.¹²⁰ Il écrivit ainsi dans son rapport sur l'activité de l'Opéra, rédigé entre le 9 juin et 1^{er} août 1940 :

« 8 juillet 1940 : M. Laloy et moi, nous décidons l'ouverture des classes des élèves. L'enseignement est assuré par Mlle Zambelli, Mme Mante et moi. Dix-huit élèves viennent aux classes.

13 juillet 1940 : Nous reprenons les répétitions de ballets. Nous commençons par *Prométhée*, M. Darras assiste à cette première répétition, dirigée par moi. Les répétitions se succèdent sans interruption, jusqu'au 27 juillet (après *Prométhée*, nous avons repris *Suite de Danses*, *Le Spectre de la Rose*, et *Giselle*)... »¹²¹

Son ambition transparaît clairement dans ce rapport. La première représentation de *La Damnation de Faust* de Berlioz eut lieu le 24 août alors que Louis Laloy n'était plus directeur par intérim. Il avait quitté son poste le 30 juillet en raison du retour de Jacques Rouché le 26 juillet sur ordre de Vichy.

Que pensait Jacques Rouché de son remplaçant ? L'autobiographie *Ma vie* de Serge Lifar nous indique : « Jacques Rouché renvoie Louis Laloy à cause du rapport qu'il avait fait contre lui et dont il avait eu connaissance »¹²². Le rapport en question, d'après le récit de Serge Lifar, concernait la nomination d'un nouveau directeur à l'Opéra :

« Précisément Vichy nous demandait un rapport sur la meilleure personnalité que

¹¹⁶ Yannick SIMON, *op. cit.*, p. 55.

¹¹⁷ Dans « Les Spectacles : La réouverture de l'Opéra », *Matin du Soir*, dimanche 14 juillet 1940, Louis Laloy déclare : « [...] Tout sera en ordre pour la réouverture dont je ne puis préciser la date encore. Ce qui me manque le plus, ce sont les musiciens, qui étaient cent et ne sont plus que dix [...] ». »

¹¹⁸ Serge LIFAR, *Ma vie*, p. 219.

¹¹⁹ « [...] Le lieutenant M. Radermacher qui accompagne le Dr. Goebbels, reste après le départ de ce dernier et me prie de lui faire visiter la Maison en détail, ainsi que la Bibliothèque, qui l'intéresse vivement. Les autorités allemandes, qui ont beaucoup apprécié l'Opéra, nous ont laissé entendre leur souhait d'y faire donner prochainement des représentations allemandes de l'œuvre de Wagner [...] », *Rapport sur l'activité de l'Académie de danse de l'Opéra de Paris (du 9 juin au 1^{er} août 1940) par Serge Lifar* dans le « Dossier n° 45 : Opéra, 1940-1941 » de *L'inventaire de Louis Laloy* de Vincent LALOY. Collection privée-Archives familiales.

¹²⁰ Myriam CHIMÈNES (sous la direction de), *op. cit.*, p. 113.

¹²¹ *Rapport sur l'activité de l'Académie de danse de l'Opéra de Paris (du 9 juin au 1^{er} août 1940) par Serge Lifar* dans le « Dossier n° 45 : Opéra, 1940-1941 » de *L'inventaire de Louis Laloy* de Vincent LALOY. Collection privée- Archives familiales.

¹²² Serge LIFAR, *op. cit.*, p. 243.

nous propositions. Louis Laloy, administrateur par intérim, fit un rapport, ainsi que je le sus plus tard, contre la nomination à ce poste de Rouché et de Gaubert, tandis que j'en adressais un prônant énergiquement la confirmation de ces derniers. »¹²³

Dans une lettre de Jacques Rouché à Louis Laloy le 23 juillet 1940, l'agacement du directeur est palpable :

« Cher Monsieur Laloy,
Dans le délai le plus rapide que nous permettra la difficulté des transports, nous rentrons à Paris. Nous l'avions quitté par un ordre ministériel qui imposait la fermeture du théâtre.
J'ai été très surpris des dispositions que vous avez prises ou que vous vous apprêtez à prendre.
Il ne saurait être question, sous aucun prétexte de traiter avec un personnel nouveau, ni d'engager des dépenses sans que nous en ayons été informés.
Le Ministre de l'Instruction Publique, M. Mireaux, m'a donné au sujet de la réouverture du théâtre, des instructions spéciales [...]. »¹²⁴

Quelles dispositions Louis Laloy avait-il véritablement prises ou s'était-il apprêté à prendre ? Nous trouvons une note juste avant le 23 juillet dans le *Mémoire* de Louis Laloy :

« Le 22, à 13h, audience de M. Noël, à qui j'explique l'intérêt qu'il y aurait à rouvrir l'Opéra, et autant que possible avant la représentation allemande. M. l'Ambassadeur déclare être entièrement de cet avis, et comme je lui parle de certaines difficultés créées par le nouveau régime de nos théâtres, [il] me prie de lui envoyer sur ce sujet un bref mémoire. Ce qui est fait le lendemain. Copie ci-joint [...] »¹²⁵

À la lecture de cette note, nous supposons que l'agacement de Jacques Rouché provient de la proposition de Louis Laloy à Léon Noël (1888-1987) : rouvrir l'Opéra sans son accord ni sa présence.

Au-delà de cette contrariété, une autre version de l'autobiographie de Serge Lifar, écrite en 1993 après sa mort par celle qui était sa compagne, la comtesse Lillan Ahlefeldt-Laurvig, révèle une réaction de Jacques Rouché plus violente :

« Je demandai également le retour de M. Philippe Gaubert, directeur de la musique. Ce fut mon rapport qui l'emporta. Le 1^{er} août, Jacques Rouché revint, ainsi que Philippe Gaubert avec les musiciens de l'orchestre [...]. Et, à peine arrivé, durant une répétition sur scène, Rouché fit savoir à M. Laloy que celui-ci n'avait plus rien à faire à l'Opéra : Laloy fut chassé. Rouché avait d'ailleurs eu connaissance des deux rapports, celui de Laloy et le mien, mais ni Laloy ni les Allemands n'avaient obtenu

¹²³ *Ibid.*, p. 241.

¹²⁴ *Lettre de Jacques Rouché à Louis Laloy le 23 juillet 1940* dans le « Dossier n° 45 : Opéra, 1940-1941 » de *L'Inventaire de Louis Laloy* de Vincent LALOY. Collection privée-Archives familiales.

¹²⁵ *Mémoire* (sur la situation de l'Opéra entre le 8 et le 19 juil. 1940), *ibid.* Collection privée-Archives familiales.

gain de cause. Mon argumentation l'avait emporté auprès du ministre à Vichy [...] »¹²⁶

Est-ce la vérité ? La relation de vingt ans entre le directeur et son secrétaire général se termina-t-elle de cette façon ? Certes, il y eut des malentendus entre les deux hommes pendant cette période-là. Néanmoins, en réalité, Jacques Rouché n'a pas renvoyé Louis Laloy immédiatement après son retour. Un document concernant la carrière de Louis Laloy, conservé dans les archives de la famille Laloy, précise les dates de son service à l'Opéra : « 1919-1941 – Secrétaire Général du Théâtre National de l'Opéra ». En outre, dans son mémorandum de cette période, Louis Laloy écrit : « Déchargé de cette direction intérimaire le 30 juillet par le retour de Jacques Rouché, a reçu à cette occasion les remerciements de M. Roussy », et : « 27 juillet 1940 : Je suis convoqué par M. Rouché, qui me demande de lui faire ce rapport. M. Gaubert m'avise qu'il reprend ses fonctions de Directeur de l'Opéra [...] »¹²⁷. De même, nous avons trouvé des notes de Louis Laloy et des présentations de concerts à l'Opéra par celui-ci datant de décembre 1940 à juillet 1941, ainsi que des lettres qu'il écrivit à Jacques Rouché de juillet 1941 à décembre 1943, soit quelques mois avant sa mort. Dans une lettre datant du 27 juillet 1941, tout en remerciant Jacques Rouché pour sa rémunération, Louis Laloy parle de son éviction de l'Opéra :

« [...] Peut-être avez-vous remarqué que je ne suis candidat à aucun autre emploi dans votre administration. Celui que m'a donné votre confiance il y a tant d'années me suffit. J'ai toujours été fier de vous seconder ainsi et n'ai pas manqué une occasion de le proclamer publiquement (*Musique retrouvée*, p. 173, etc.). Maintenant il est trop tard pour changer. C'est pourquoi je vous prie de vouloir bien accepter, avec mes respectueux hommages pour Madame Rouché et nos pensées les meilleures, mon dévouement fidèle. Louis Laloy. »¹²⁸

Enfin, entre fin janvier et fin mars 1942, il retourna momentanément à l'Opéra¹²⁹. Tous ces éléments montrent que Louis Laloy n'a pas été renvoyé par Jacques Rouché en août 1940, mais qu'il a continué à travailler à l'Opéra jusqu'à la fin du mois de juillet 1941.¹³⁰

¹²⁶ Lilian AHLEFELDT-LAURVIG, *Les Mémoires d'Icare*, Éditions Sauret, 1993, p. 105-106.

¹²⁷ *Mémorandum (sur la situation de l'Opéra entre le 8 et le 19 juil. 1940)*, *ibid.* Collection privée-Archives familiales.

¹²⁸ *Lettres et cartes postales de Louis Laloy à Jacques Rouché (1909-1943)*, conservées dans la Bibliothèque du musée de l'Opéra, sous la cote : LAS Laloy (Louis), 43.

¹²⁹ *Ibid.* Lettres de Louis Laloy à Jacques Rouché le 14 janvier 1942 et celle du 20 mars 1942.

¹³⁰ Dans la présentation du concert du 17 juillet 1941, le titre est le suivant : « Concert du 17 juillet 1941, présentation par M. Louis Laloy, Secrétaire général de l'Opéra, professeur au Conservatoire, *Hommage à*

En somme, pendant cette période du début de l'Occupation, Louis Laloy s'est trouvé dans une situation où il a été amené à prendre des décisions importantes et où il lui a été donné de jouer un rôle scrupuleux. Paul Léautaud (1872-1956) le décrit ainsi : « Curieux bonhomme, parlant bas, avec précaution [...] il sort ses mots avec précaution. »¹³¹ À côté de sa sécurité personnelle, Louis Laloy pensa aussi à l'avenir de l'Opéra. Dans l'autobiographie de Serge Lifar, nous remarquons que les autorités de Vichy se désaffectionnèrent de Jacques Rouché :

« Vichy demandait un rapport. Les Allemands ne voulaient pas voir revenir Jacques Rouché comme administrateur [...]. »¹³²

« [...] Le président [Pierre Laval] me donna des instructions : Trouve un directeur, me dit-il, n'importe qui fera l'affaire. Mais surtout pas Rouché ! C'est un vieux renard qui a su nager à travers tous les bouleversements. Pour les deux théâtres lyriques nationaux, je t'accorde une subvention de vingt-cinq millions [...]. »¹³³

« [...] Je compris que, dans l'esprit du Président, tout, à l'Opéra, devait être revu. Le mieux, pour parvenir à ce résultat, était (la Maison étant fermée depuis le 10 juin), de rompre tous les contrats, et de ne rengager, parmi l'ancien personnel, que les éléments disponibles. Non seulement le Président envisageait la rupture de tous les anciens contrats, il m'exprima même son intention de ne pas rappeler M. Rouché à ses fonctions d'Administrateur Général de la réunion des Théâtres Nationaux Lyriques [...]. »¹³⁴

De même, dans le rapport de Maurice Roy, membre du cabinet du ministre de l'Éducation nationale, transparaît également ce rejet : « Piersig [en charge de la musique dans la section Culture de la Propaganda-Staffel de Paris] considère que deux postes sont occupés déjà aux Beaux-Arts par des hommes qui ne lui inspirent qu'une médiocre confiance, M. Hauteœur et M. Rouché ». ¹³⁵

Pierre Laval (1883-1945) était à ce moment-là vice-président du Conseil et, en tant que tel, principal maître d'œuvre de la politique de collaboration d'État avec l'Allemagne nazie. Mais Jacques Rouché possédait des atouts qui ont finalement joué en sa faveur.¹³⁶ Sur l'ordre du gouvernement de Philippe Pétain, Jacques Rouché revint à Paris le 26 juillet et reprit finalement la direction de la Réunion des théâtres lyriques nationaux, et ses deux collègues, Philippe Gaubert et Henri Büsser, furent également rétablis dans leurs

Philippe Gaubert » Cf. « Dossier n° 45 : Opéra, 1940-1941 » de *L'Inventaire de Louis Laloy* de Vincent LALOY. Collection privée-Archives familiales.

¹³¹ Paul LÉAUTAUD, *Journal littéraire I*, Paris, Mercure de France, 1954, p. 323.

¹³² Serge LIFAR, *Les Mémoires d'Icare*, Paris, Sauret, 1993, p. 105.

¹³³ Serge LIFAR, *Ma vie*, p. 242.

¹³⁴ *Entretien avec M. Pierre Laval* dans le « Dossier n° 45 : Opéra, 1940-1941 » de *L'Inventaire de Louis Laloy* de Vincent LALOY. Collection privée- Archives familiales.

¹³⁵ Yannick SIMON, *op. cit.*, p. 94.

¹³⁶ Myriam CHIMÈNES (sous la direction de), *op. cit.*, p. 113.

fonctions. Quant à Louis Laloy, il conserva son emploi jusqu'en août 1941.

Ainsi s'achève le parcours artistique d'un musicologue hors du commun. Docteur en musicologie, Louis Laloy, dans le cadre de ses fonctions à l'Opéra, non seulement rédigea les présentations des concerts et des spectacles, mais il réalisa également plusieurs projets de livrets avec, entre autres, Claude Debussy, Albert Roussel et Georges Auric. Cependant, nous remarquons qu'après sa collaboration avec Auric sur ses *Enchantements d'Alcine* en 1928, le musicologue ne produisit plus aucune œuvre pour la scène. Cela coïncide avec l'arrivée de Serge Lifar, qui succéda en 1929 à Serge de Diaghilev dans le rôle de maître de ballet de l'Opéra. À partir de cette date, le nom du danseur est présent sur toutes les unes des journaux et ses créations figurent dans tous les programmes, tandis que le musicologue s'enferme dans un certain mutisme puisqu'il ne produit pratiquement aucune création littéraire musicale entre 1929 et 1941. Face à un directeur autoritaire et à un collègue ambitieux, comment Louis Laloy a-t-il pu s'exprimer dans son rôle de secrétaire général ? Par ailleurs, pendant la guerre de 1939, le musicologue a-t-il été un pion manipulé par ces deux hommes de pouvoir que furent Jacques Rouché et Serge Lifar ? Nous constatons que lorsque Jacques Rouché se réfugia à Cahors, il n'oublia pas de donner des ordres à Louis Laloy : « Il ne saurait être question, sous aucun prétexte, de traiter avec un personnel nouveau, ni d'engager des dépenses sans que nous en ayons été informés » (Lettre de Jacques Rouché à Louis Laloy le 23 juillet 1940). Quant à Lifar, il recommanda d'abord en 1940 Louis Laloy à Gustave Roussy pour le poste de directeur par intérim, avant d'agir secrètement à son encontre en sous-entendant que celui-ci voulait évincer Rouché – « Louis Laloy, administrateur par intérim, fit un rapport, ainsi que je le sus plus tard, contre la nomination à ce poste de Rouché et de Gaubert » (Serge Lifar, *Ma vie*. p. 241) –, voire pire qu'il tentait de prendre la place de ce dernier :

« Des pressions s'exercèrent. Laloy, nommé secrétaire général, expédia une note dont il ne me dit rien, se proposant comme administrateur le plus idoine, étant déjà sur place. De mon côté, j'insistai en demandant le retour immédiat de M. Jacques Rouché, dont j'estimais n'avoir exercé les fonctions que par intérim et auquel je souhaitais remettre le plus tôt possible les pouvoirs dont j'avais été investi pour sauver les meubles. »¹³⁷

Après dix années passées sous la direction de Rouché, Lifar paraît avoir été prêt à tout pour profiter de cette période de tension et se faire enfin une place de premier rang à l'Opéra. L'Occupation donna en effet à Lifar l'occasion de renforcer sa réputation.

¹³⁷ Serge LIFAR, *Les Mémoires d'Icare*, Paris, Sauret, 1993, p. 105.

Quatorze des seize ballets créés à l'Opéra pendant cette période sont de sa main.¹³⁸ L'ambition de Lifar transparaît d'ailleurs dans son autobiographie. Au vu de ces éléments, il nous semble possible que le danseur ait instrumentalisé Louis Laloy pour écarter Jacques Rouché afin d'avoir de bonnes relations avec les Allemands¹³⁹. Ajoutons que, en examinant les archives de la famille Laloy – « Dossier n° 45 : Opéra, 1940-1941 » et « Dossier n° 46 : professeur au Conservatoire national de musique » – nous nous apercevons que ce que dit Lifar dans son autobiographie au sujet de Louis Laloy n'est pas vraisemblable, puisqu'il expose les faits selon trois versions incohérentes, toutes à l'avantage de l'auteur lui-même. Ce dernier nia après la guerre ses relations avec les Allemands, afin de prôner son patriotisme pour la France. Comme exemple, voici un extrait de la deuxième version de son autobiographie, datant de 1989 :

« L'Opéra tournait, à vide. Du moins restait-il confié à nos soins. Les Allemands ne voulaient pas voir Rouché en reprendre la direction. Laloy, nommé secrétaire général, me proposa de prolonger ce qui pour moi n'était qu'un intérim [...]. »¹⁴⁰

Ce témoignage ne correspond pas à la réalité puisque le rôle qui a été confié à Lifar était celui de maître de ballet et non pas de directeur par intérim.¹⁴¹ Quelle serait donc alors cette proposition de Louis Laloy en ce qui concerne la prolongation de son intérim ?

Éclipsé par Serge Lifar et Jacques Rouché, le musicologue aurait été pour ces deux collègues ambitieux un outil au service de leurs objectifs. Louis Laloy n'essaya pas de défendre sa position. Vincent Laloy, son petit-fils, décrit ainsi son grand-père :

« LL était d'une nature non pas généreuse – l'égoïsme est sans doute une des marques de son caractère – mais réellement désintéressée, cultivant la liberté de l'esprit et la fierté de l'âme. Il était indifférent à l'argent, détaché des biens matériels et sans doute imperméable aux honneurs comme à l'ambition. »¹⁴²

Un tel portrait nous fait comprendre que c'est son désintéressement qui a permis à Louis Laloy de sortir la tête haute d'une époque si bouleversée et si difficile. Nous pouvons ainsi dire de lui qu'il était plus un homme d'aptitude qu'un homme de diplomatie.

¹³⁸ Yannick SIMON, *op. cit.*, p. 229.

¹³⁹ D'après Sandrine Grandgambe, « [...] Finalement un équilibre s'est établi au sein de la RTLN. À certains artistes les relations directes avec les Allemands : Lubin, Lifar, Solange Schwarz [...] À Rouché et ses directeurs les négociations avec Vichy [...] » De plus, Lifar effectue plusieurs voyages Outre-Rhin pendant l'Occupation. Cf. Myriam CHIMÈNES (sous la direction de), *La Vie musicale sous Vichy*, p. 116, 130.

¹⁴⁰ Serge LIFAR, *Les Mémoires d'Icare*, Paris Filipacchi, 1989, p. 83.

¹⁴¹ Voir l'explication de la note 114.

¹⁴² Vincent LALOY, *Inventaire des papiers de Louis Laloy*, Rahon, 2006, p. 7.

1.123 Le professeur

Parmi ses différentes professions, Louis Laloy exerça aussi celle d'enseignant. Il s'agissait là d'un service qu'en tant qu'ancien élève de l'École Normale Supérieure il lui était obligatoire de remplir. Son premier poste d'enseignement était situé au lycée de Brest. Il y fut, de 1897 à 1898, professeur principal en seconde et en mathématiques élémentaires pour le français.¹⁴³ Bien que son séjour à Brest ait été contraint et forcé par l'administration, il y vécu tout de même des moments inoubliables :

« J'ai passé à Brest une année très agréable, faisant la classe comme professeur principal en seconde, et en mathématiques élémentaires pour le français, à de petits Bretons plus enclins au rêve qu'au travail, mais attentifs, intelligents et doux. J'avais trouvé, à la modeste pension des professeurs célibataires, des collègues avec qui j'avais autant de plaisir à causer qu'à faire des excursions à pied ou en bateau dans ce pays de menhirs [...]. »¹⁴⁴

Pour son deuxième poste, il obtint une place de suppléant au collège Stanislas à Paris, entre 1901 et 1902. Un an après, il collabora avec son condisciple aîné de la Schola Cantorum, Francisco de Lacerda (1869-1934)¹⁴⁵ pour entreprendre, en-dehors de l'école, un « cours d'ensemble orchestral » destiné aux musiciens diplômés. Des informations sur ce cours étaient publiées dans les petites annonces de la *Revue musicale* dont Louis Laloy était alors rédacteur en chef :

« Ce cours a pour objet l'étude méthodique, à la fois pratique et raisonnée, d'œuvres symphoniques anciennes et modernes. Chaque répétition est accompagnée de commentaires et d'éclaircissements qui permettent aux instrumentistes de bien se rendre compte de ce qu'ils font – car avant d'être correcte, toute exécution musicale doit être une interprétation intelligente. Ce cours s'adresse donc à tous les musiciens qui – comme exécutants ou auditeurs – désirent se familiariser avec les exercices d'un ensemble orchestral et approfondir l'étude des formes symphoniques. »¹⁴⁶

Après l'obtention de son diplôme de docteur en musicologie en décembre 1904, une opportunité s'offrit à lui : par recommandation de Romain Rolland, Louis Laloy remplaça ce dernier à la chaire d'Histoire de la musique à la Sorbonne de 1906 à 1907.¹⁴⁷ C'est ainsi qu'il commença l'enseignement supérieur. Son cours portait sur l'opéra du

¹⁴³ Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 50.

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 50.

¹⁴⁵ Francisco de Lacerda est un musicologue, chef d'orchestre et compositeur portugais.

¹⁴⁶ *Revue musicale*, n° 16 (15 novembre 1903), p. 617. Ces cours eurent lieu entre 1903 et 1904, d'octobre à fin juin, au 139, boulevard du Montparnasse, une fois par semaine pour les instruments à archet, et tous les quinze jours pour l'orchestre complet.

¹⁴⁷ « Romain Rolland, qui commençait à quitter l'érudition pour la littérature, demande un congé pour l'année scolaire qui commençait à l'automne de 1906, et me fit l'honneur de me désigner pour la suppléance [...]. », Louis LALOY, *op. cit.*, p. 11.

XVIII^e siècle. Profitant de cette occasion qui lui fit honneur et plaisir à la fois, Louis Laloy étudia davantage la musique française de cette époque, et en particulier son plus fameux représentant, Jean-Philippe Rameau. Ses recherches aboutirent à la publication en 1908 d'un ouvrage intitulé *Rameau*. Dans une lettre datant du 10 septembre 1906, Claude Debussy lui transmet ses encouragements :

« [...] Je suis heureux de votre enthousiasme pour Rameau, il le mérite par tout ce qui en cette musique aurait dû nous garder de la grandiloquence menteuse d'un Gluck, de la métaphysique cabotine d'un Wagner, de la fausse mysticité du vieil ange belge, que nous avons si maladroitement adaptées à une manière de comprendre qui en est exactement l'antipode, en négligeant, comme des enfants fous de vanité, le goût parfait, l'élégance stricte, qui forment l'absolue beauté de la musique chez Rameau. »¹⁴⁸

Une fois cette année d'enseignement supérieur écoulée, Louis Laloy se consacra entièrement au milieu de la publication. Plus tard, entre 1925 et 1941, il eut à nouveau l'occasion de donner des cours, cette fois à l'Institut des Hautes Études Chinoises.¹⁴⁹ Il y enseigna des sujets tels que le style de la littérature chinoise, le poème chinois avant l'époque des Tang, le symbolisme dans la langue et la pensée chinoise, la poétique dans la littérature chinoise, la forme dans le drame chinois moderne, ou encore le taoïsme dans la littérature chinoise.¹⁵⁰ Il fut également l'un des sept membres¹⁵¹ du Comité de direction des études de l'Institut.

Louis Laloy avait tenté dans sa jeunesse, sans succès, d'obtenir un poste d'enseignant au Conservatoire de musique de Paris. Il obtint finalement ce poste à l'automne de sa vie, à l'occasion de la retraite de Maurice Emmanuel. Louis Laloy succéda donc à ce dernier en 1937 pour donner des cours d'histoire de la musique. Marcel Dupré (1886-1971), organiste et compositeur, qui fut collègue de Louis Laloy, évoqua avec justesse l'enthousiasme du musicologue dans le domaine de l'enseignement :

« Ses cours de l'Histoire de la musique au Conservatoire étaient pour ses élèves un véritable enchantement, car, tout en leur donnant un enseignement des plus solides, il savait, par la largeur de ses vues, l'acuité de son jugement, l'originalité de ses aperçus et une ardeur toujours juvénile, leur insuffler l'enthousiasme et les faire

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 161-162.

¹⁴⁹ Collection privée - Archives familiales.

¹⁵⁰ Cf. GE Fu-Ping, « 巴黎中國學院概述 » (*Un aperçu de l'Institut des Hautes Études Chinoises*), dans la revue Chinese Academy of Social Sciences : Modern China Researches, Pékin, 2002. Nous traiterons de ce sujet dans la deuxième partie de notre thèse.

¹⁵¹ Les six autres membres du Comité sont : Paul Pelliot (1878-1945), Paul Boyer (1864-1949), Louis Finot (1864-1935), Marcel Granet (1884-1940), Henri Maspéro (1883-1945) et Arnold Vissière. Cf. GE Fu-Ping, *Pelliot and the Institute of Chinese Studies of Paris*, Taipei, Chinese Studies, n° 103, 2007, p. 35.

vibrer. Toute une génération lui doit beaucoup. »¹⁵²

Le directeur du Conservatoire, Henri Rabaud (1873-1949), fit également part de ses bons souvenirs de Louis Laloy :

« [...] Quand il fut chargé, au Conservatoire, du cours d'Histoire de la musique, il sut éveiller tout de suite la curiosité des élèves ; par l'intérêt de son enseignement et son inlassable bienveillance, il rassembla et conserva autour de lui un groupe nombreux de jeunes gens et de jeunes filles, dont il était le conseiller et l'ami [...]. »¹⁵³

Parallèlement à sa charge de directeur par intérim de l'Opéra pendant la guerre, il devint le 24 juin 1940 président du Conservatoire au sein d'un Comité provisoire de professeurs¹⁵⁴. Cette suppléance prit fin à peine un mois plus tard, le 22 juillet, avec le retour d'Henri Rabaud à Paris.

Un an après, Louis Laloy atteignit l'âge de la retraite et dut quitter son enseignement en août 1941, contre son gré¹⁵⁵. Parmi ses élèves, les plus remarquables furent entre autres Odette Gartenlaub (1922-)¹⁵⁶ et Claude Pascal (1921-)¹⁵⁷.

1.13 Ses dernières années : 1941-1944

Dans ses dernières années, Louis Laloy se retira avec sa famille dans le Jura, où il possédait une maison familiale. Avant sa disparition, il avait de très nombreux projets en chantier. Louis Laloy n'oublia jamais sa passion pour le drame bien que son dernier livret théâtral, écrit sur une musique de Georges Auric, soit daté d'une douzaine d'années

¹⁵² « Hommage à Louis Laloy », *Information Musicale*, n° 151, 31 mars 1944, p. 7.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵⁴ Dans *Marcel Dupré raconte*, Marcel Dupré évoqua cette histoire ainsi : « Une réunion eut lieu. Nous décidâmes de former un petit Conseil de Direction qui se réunirait deux fois par semaine. Après avoir désigné comme président Louis Laloy, remarquable professeur d'Histoire de la musique, nous nous partageâmes les classes, chacun ayant évidemment des effectifs plus que réduits. Mais le Conservatoire nous fut laissé ». Marcel DUPRÉ, *Marcel Dupré raconte*, Paris, Bornemann, 1972, p. 132-133.

¹⁵⁵ Dans une note sur sa carrière et sa situation, Louis Laloy exprima sa gêne concernant sa retraite du Conservatoire : « Atteint par la limite d'âge de 67 ans, M. Laloy vient d'être mis à la retraite à dater du 1^{er} août prochain. Quel que soit le mérite de son éventuel successeur, il est à craindre que ce changement n'interrompe le mouvement commencé. M. Laloy ne peut-il être prorogé en ses fonctions à titre intérimaire, au moins jusqu'à la fin des hostilités ? D'autre part, M. Laloy étant entré trop tard dans cet enseignement n'a droit à aucune retraite. Ne pourrait-on prendre pour lui les mêmes mesures que pour les professeurs de l'École des Beaux-Arts qui se trouvaient dans ce cas et ont été prolongés jusqu'à 70 ans ? Sinon, il n'aura pour vivre que son traitement à l'Opéra [...]. ». Cf. *Note sur la carrière et la situation de LL* dans le « Dossier n° 46 : professeur au Conservatoire national de musique » d'*Inventaire de Louis Laloy* de Vincent LALOY. Collection privée- Archives familiales.

¹⁵⁶ Odette Gartenlaub était une pianiste qui fit autorité également en tant que pédagogue. Elle obtint le Premier Grand Prix de Rome en 1948 avec la mise en musique d'un poème d'une centaine de vers de Charles Clerc à la gloire de Sainte Geneviève.

¹⁵⁷ Claude Pascal obtint en 1945 un Premier Grand Prix de Rome de composition musicale et consacra l'essentiel de son existence à la création de très nombreuses œuvres.

auparavant. Ses correspondances nous montrent qu'après sa retraite de l'Opéra, il se remit à travailler sur les projets de plusieurs pièces de théâtre pour la radiodiffusion. La lettre du directeur des programmes de la Radiodiffusion nationale de France, Pierre Sabatier en témoigne :

Marseille, le 8 octobre 1942

« Cher Monsieur,
J'ai reçu votre adaptation de la pièce chinoise que j'ai lue avec intérêt. Je l'envoie d'urgence à Paris d'où elle sera diffusée le vendredi 30 octobre, de 20h à 21h30. Je vous prierai de m'envoyer dans le plus bref délai le manuscrit de la pièce indoue et celui de la pièce japonaise, car elles doivent suivre à 8 jours d'intervalle. Veuillez agréer, je vous prie, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués. Le directeur des programmes, Pierre Sabatier. »¹⁵⁸

Les trois pièces mentionnées dans cette lettre sont *Songe de la Vie*, *Vikrâma et Ourvâsi* (ou *Le roi et l'apsâra*) et *Le Chagrin dans le palais de Han*. Elles ont été composées à des périodes différentes de la vie de Louis Laloy. Les diffusions ont eu lieu à la Radiodiffusion nationale de France le 30 octobre, le 6 novembre et le 13 novembre 1942. Nous supposons que le directeur des programmes prit alors *Le Chagrin dans le palais de Han* pour un drame japonais. Plus tard, en 1943, Louis Laloy réunit ces trois pièces dans un ouvrage intitulé *Trois drames de l'Asie*. Nous savons qu'il comptait effectivement traiter un drame japonais, mais il ne parvint pas à le réaliser avant sa mort.¹⁵⁹

Parallèlement à ces pièces, il se consacra à l'achèvement de plusieurs ouvrages. Deux lettres envoyées à Jacques Rouché, l'une datant du 26 décembre 1941 et l'autre du 20 mars 1942, témoignent de cette préoccupation :

« Je profite de ce séjour un peu forcé pour envoyer un article à la *Revue des deux Mondes*, et corrige les épreuves d'un très petit livre qui s'appellera *Comment écouter la musique* (Bibliothèque d'éducation populaire, aux Presses universitaires) [...]. »¹⁶⁰
« [...] Vous allez recevoir de ma part un petit livre qui s'appelle *Comment écouter la musique*. Il n'est pas fait pour vous, mais pour ceux qui l'ignorent. »¹⁶¹

Trois ouvrages furent achevés pendant cette période-là : *Comment écouter la musique* (Presses universitaires de France, 1942), *Trois drames de l'Asie* (Cahier du Rhône, 1943) et un recueil de *Poésies chinoises* (L.U.F., 1944). Par ailleurs, Louis Laloy

¹⁵⁸ Collection privée – Archives familiales

¹⁵⁹ « [...] Le drame japonais que je voudrais traiter a pour titre *Kesa*. Je l'ai vu jouer jadis mais n'en ai pas le texte et m'adresse à l'Ambassade japonaise pour me le procurer [...]. » Lettre du 28 septembre 1942. Collection privée – Archives familiales

¹⁶⁰ *Lettres et cartes postales de Louis Laloy à Jacques Rouché (1909-1943)*, conservées dans la Bibliothèque-musée de l'Opéra, sous la cote : LAS Laloy (Louis), 45.

¹⁶¹ *Ibid.*, sous la cote : LAS Laloy (Louis), 47.

se remit à travailler sur son ouvrage *Claude Debussy*, publié en 1909, qu'il corrigea, supplémenta et auquel il ajouta un catalogue des œuvres et une bibliographie. Il le fit republier aux éditions Armes de France en 1944. Rappelons en outre que ses *Fastes de la musique française*, fruits de sa passion pour la musique française, devaient paraître chez Gallimard en 1944, mais la disparition de l'auteur contraria le projet. Sa mort précoce l'empêcha également de mettre au point plusieurs ouvrages, dont un livre sur Ravel, un autre sur *L'Asie chinoise* et un troisième recueillant ses *Souvenirs sur ces dernières années*.¹⁶² Il meurt à l'hôpital de Dôle le 3 mars en 1944, des suites d'une grippe mal soignée.¹⁶³

La fin de la carrière de Louis Laloy n'est pas celle qu'on pourrait attendre pour un homme aussi compétent. D'après les archives familiales, il touchait une retraite peu digne de son mérite, de 500 Frs par mois, portée à 800 Frs trois ans plus tard, alors que le salaire moyen s'élevait à 17 000 Frs par an à l'époque.¹⁶⁴ « Jacques Rouché n'a jamais consenti aucune augmentation depuis lors, au nom d'une vieille amitié qui s'oppose (d'une façon peut-être un peu unilatérale) aux débats d'intérêt »¹⁶⁵, nota Louis Laloy dans sa feuille de carrière.

Romain Rolland, son ancien maître, collègue et ami, laissa ces quelques mots pour témoigner de la qualité de ce musicologue : « Il eut pu se faire un nom retentissant et s'acquérir tous les honneurs, il ne le chercha point, il s'appliqua à réaliser l'harmonie complexe et raffinée de sa nature d'exception. »¹⁶⁶ Cette opinion se confirme davantage

¹⁶² Collection privée- Archives familiales.

¹⁶³ Bien que le ton soit enfantin, l'écrit de la petite fille de Louis Laloy nous permet d'imaginer la fin de la vie de son grand-père : « In 1943, instead of a Christmas play, the priest arranged to show a movie [...] On the day of the showing, those who lived close to the café brought their own chairs. Grandpapa didn't have to bring his [...] Grandpapa sat on the chair he hadn't brought, in the back of the room, so he could leave if he wanted. He stayed, because I heard him cough throughout the show. He continued to cough that winter. In March he stopped smoking. He seemed better. One day, he removed the cover from his lathe and began pumping the pedal with his foot. A fine powder flew from where the tool touched the piece of wood he was turning. He started to cough again. The next day a black taxi took him away. He wore the gabardine phantom he said he would never wear. His eyes were the palest blue. Without his pipe he didn't look like Grandpapa at all. Louis, Manuel, my cousin, and I stood in front of the gate and waved as the car pulled away. Grandpapa put his hand up slightly. We didn't know if he was waving or just putting his hand up in the air [...]. The next day, March 4, 1944, the Jacques brothers, Ducloud, and M. Emile brought Grandpapa back in a long coffin. The drawing room furniture had been moved into the hall where, a few weeks before, I had seen Grandpapa, his nose close to the wheel, working at the lathe [...]. » Cf. Claire HSU ACCOMANDO, *Love and Rutabaga: A Remembrance of the War Years*, New York, St. Martin's Press, 1993, p. 167-169.

¹⁶⁴ Michel MARGAIRAZ, *Histoire économique et financière de la France. Etudes générales : L'état, les finances et l'économie, Histoire d'une conversion : 1932-1952*. Thèse de doctorat d'État (Paris I), 1989, p. 559. En 1941, 1 franc vaut l'équivalent de 0,2812 euro en 2002. Cf. « Indice des prix : votre pouvoir d'achat au fil du temps », in *Que Choisir*, n° 398, novembre 2002, p. 62.

¹⁶⁵ *Note sur la carrière et la situation de LL* dans le « Dossier n° 46 : professeur au Conservatoire national de musique » de *L'inventaire de Louis Laloy* de Vincent LALOY. Collection privée – Archives familiales.

¹⁶⁶ « Hommage à Louis Laloy », *Information musicale*, Dole, n° 151, 31 mars 1944, p. 1.

dans son *Journal de Vézelay*, publié récemment. L'auteur y évoque Louis Laloy à sa mort comme suit :

« Mort de Louis Laloy, mon ancien élève, collègue, et ami. Un irrégulier de la musicologie, où il était de premier ordre. Il se fit un sinologue de mérite ; il ne portait pas moins d'intérêt à sa politique contemporaine qu'à ses sages d'autrefois ; il eut la sagacité de s'attacher à la fortune de Sun-Yat-Sen, qu'il connut bien, exilé, à Paris. –Et par un curieux paradoxe, ce savant, cet homme de pensée, fit choix pour sa carrière, à Paris, du poste de secrétaire de Jacques Rouché à l'Opéra [...] Je l'[Louis Laloy]avais installé, en mon congé, dans ma chaire de musicologie à la Sorbonne. Mais il ne put y rester, quoiqu'il en sut plus que moi, il s'y ennuyait trop ; il lui fallait les joies de la musique, sans ses ennuis ; il préféra à la Sorbonne les coulisses de l'Opéra [...]. »¹⁶⁷

Ce sont certainement cette modestie et ce désintéressement qui confèrent à l'action de Louis Laloy une si haute valeur.

1.2 Louis Laloy, musicologue et penseur de l'esthétique chinoise

1.21 Sa compréhension du drame chinois

Louis Laloy, au fil de ses traductions, a adapté deux pièces de théâtre chinois, l'une intitulée *Le Chagrin dans le palais de Han*, et l'autre *Le Rêve du millet jaune*, du célèbre dramaturge MA Zhiyuan. Dans ce chapitre, nous nous proposons de définir les spécificités de ce genre théâtral, nommé *zaju* à l'époque des Yuan, et de comprendre ainsi quelles sont les différences entre un *zaju* et un opéra. Nous nous demanderons ensuite comment Louis Laloy a adapté un de ces deux *zaju* pour en faire un drame occidental, et si son adaptation est fidèle à l'esprit original de cette pièce. En l'occurrence, il s'agit ici de la pièce *Le Chagrin dans le palais de Han* qui fut, à notre connaissance, la seule pièce de théâtre chinois adaptée en 1911 pour la saison du Théâtre des Arts. Nous savons que ce fut Gabriel Grovlez qui composa la musique de scène, mais malheureusement les partitions sont introuvables. En revanche, dans les archives familiales Laloy, nous avons retrouvé des partitions retranscrites de la main de Louis Laloy, concernant le *timbre* (*qu-pai* 曲牌) utilisé dans le *zaju* original. Gabriel Grovlez avait-il eu connaissance de ces retranscriptions ? Les utilisa-t-il pour ce drame musical ? Ces questions restent encore sans réponses.

Dans ce chapitre, nous présenterons de prime abord la définition, les origines et la

¹⁶⁷ Romain ROLLAND, *Journal de Vézelay*, Éditions Fallois, 2012, p. 990-991.

structure du *zaju* en nous référant aux dictionnaires français, aux écrits spécialisés chinois et surtout aux écrits de Louis Laloy, afin de mettre en relief les travaux de ce dernier. Ensuite, nous nous intéresserons à la version originale du *Chagrin dans le palais de Han* en la comparant avec l'adaptation de Louis Laloy sous trois aspects : sa structure, son contenu et son esthétique. En dernier lieu, nous nous appliquerons à comprendre comment Louis Laloy appréhendait la philosophie chinoise à travers l'analyse de ses deux préfaces rédigées pour *Le Rêve du millet jaune*

1.211 La définition, les origines et la structure du *za-ju*

Les drames de MA Zhiyuan sont appelés des *zaju*. Qu'est exactement un *zaju* ? Est-ce, comme se le demande François Picard, « un théâtre chanté »¹⁶⁸ ? Quelles sont sa forme et sa structure ? Selon le *Dictionnaire encyclopédique de la musique de l'Université d'Oxford*, les drames *zaju* seraient des « pièces de variété », qui puisèrent leurs sources dans la tradition des *cent jeux*, et qui se développèrent de la dynastie des Han jusqu'à l'époque mongole :

« [...] Les représentations dramatiques et théâtrales sont très répandues en Chine, sous une forme ou une autre, depuis des temps très anciens. Dans les « Cent Jeux » (*Baixi*) (connus depuis le II^e siècle av. J.-C.), les acrobaties, les danses et les chants ont servi de base au développement de l'art dramatique. Les « pièces de variétés » (*zaju*), qui ont vu le jour à la fin de la dynastie Tang et se sont transformées en une forme artistique élaborée jusqu'à l'époque mongole, ont donné naissance à une multitude de styles de *singspiel* locaux [...]. »¹⁶⁹

Il nous faut préciser cependant que, malgré leurs similitudes, le *zaju* n'est pas vraiment apparenté au *singspiel*. Bien que les thèmes du *zaju* soient très variés, la plupart ont des sujets sérieux et contiennent une tragédie. La nature du *zaju* est donc très différente de celle du *singspiel* qui se limite à des thèmes d'opéra-comique.

Le *zaju* atteint sa maturité à l'époque des Yuan. Selon le même dictionnaire, les textes du *zaju* sont alors écrits par des lettrés qui emploient des *timbres* pour les mettre en musique.

« [...] La dernière dynastie des Sung, très ébranlée, est finalement remplacée par l'empereur mongol Kublai Khan qui crée un empire puissant et uni, et fonde la dynastie Yuan (1260-1368). Nombre de personnalités officielles et de lettrés de

¹⁶⁸ François PICARD, *La Musique chinoise*, Paris, You-Feng, 2003, p. 65.

¹⁶⁹ Cf. L'article « Chine » dans le *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique*, tome I, sous la direction de Denis Arnold, Paris, Robert Laffont, S.A., 1988, p. 394-395.

l'époque se refusèrent alors à travailler pour une administration étrangère. Certains se retirèrent complètement de la vie publique et choisirent une vie d'ermite, d'autres concentrèrent leurs efforts sur une nouvelle forme artistique. Ils écrivirent des opéras. Malheureusement, les notations musicales de ces œuvres (*yuanqu* - textes écrits sur un ensemble de mélodies universellement connues) n'ont pas survécu. »¹⁷⁰

Quelques précisions sont ici nécessaires. Premièrement, il nous faut signaler que le *yuanqu* mentionné ci-dessus, signifiant littéralement « musique des Yuan », est une autre appellation du *zaju*. Deuxièmement, les notations musicales du *yuanqu* existent encore de nos jours. Le musicologue chinois YANG Yinliu (1899-1984), dans son ouvrage intitulé *Le Manuscrit de l'histoire de la musique chinoise ancienne, vol. II*¹⁷¹, a non seulement dressé des listes répertoriant toutes les sources utiles pour retrouver des partitions de *zaju*, mais il a aussi donné de nombreux exemples musicaux montrant qu'un *zaju* n'est pas tout à fait un opéra. De sorte que nous ne pouvons pas employer le terme « opéra » pour désigner le *zaju*.

La présentation du *Larousse de la musique* nous semble plus prudente. Elle indique qu'un *yuan-k'in*¹⁷², autrement dit un *yuanqu*, est « à l'origine de l'opéra chinois moderne ». ¹⁷³ L'auteur explique d'ailleurs l'intérêt à faire connaître les éléments musicaux d'un *yuan-kin* :

« Yuan (1280-1368), période mongole [...] Bien que méprisé de l'élite intellectuelle, une place importante est maintenant accordée au drame musical, le *Yuan-k'in* (ou musique des Yuan), qui, en unissant ces trois éléments, récits, chant et pantomime, est à l'origine de l'opéra chinois moderne. »¹⁷⁴

L'auteur Bell Yung, quant à lui, présente au plus juste la forme, la structure et la musique du *zaju* et le considère comme une forme sophistiquée de l'opéra. Il le décrit ainsi :

« [...] Il est généralement reconnu qu'une forme sophistiquée de l'opéra, appelée *zaju*, se développa dans le nord de la Chine durant la dynastie Yuan (1279-1368) et, significativement, est devenu un véhicule pour la production créative par les lettrés. À quelques exceptions près, un *zaju* a quatre actes et un interlude facultatif. Musicalement, il se compose d'une suite d'airs unifiés par le même mode tonal et par une seule rime qui traverse tous les versets du texte. En pratique, tous les airs dans un opéra sont assignés à un seul interprète, qui joue le rôle principal de sexe

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 387.

¹⁷¹ Cf. YANG Yinliu, « 中國古代音樂史稿下冊 » (*Le Manuscrit de l'histoire de la musique chinoise ancienne*), vol. II. Taipei, Dan Cing, 1993, p. 3/55-3/74.

¹⁷² Précisons que la prononciation pour 元曲 en chinois mandarin est « *yuan-qu* ». Si l'auteur prononce en cantonnais, ce sera effectivement « *yuan-k'in* ».

¹⁷³ *Larousse de la musique*, Paris, 1982, p. 302.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 302.

masculin ou féminin. »¹⁷⁵

Au XIX^e siècle, Adrien de la Fage fut le seul qui indiquait l'existence d'« ouvrages de littérature musicale » écrits sous les Song. Il s'agit en fait de *zaju* :

« [...] Sous les Song, qui régnèrent depuis 960 jusqu'en 1279, les lettres et les arts reprirent une nouvelle vigueur ; jamais on n'écrivit autant de livres qu'à cette époque. Les ouvrages de littérature musicale ne furent pas les moins nombreux [...]. »¹⁷⁶

Enfin, nous ne pouvons omettre la remarque de Louis Laloy dans l'introduction de son adaptation du *Chagrin dans le palais de Han* :

« [...] Les pièces du théâtre chinois sont des opéras sans récitatifs ni décors : la prose parlée y alterne avec la poésie chantée, en telle sorte qu'à la première est dévolu l'exposé des faits, à la seconde l'expression des sentiments ; de plus, le texte seul fournit les indications de lieu et de circonstances [...]. »¹⁷⁷

Louis Laloy pointe avec justesse, de manière concise, les caractéristiques des pièces de théâtre chinois : « des opéras sans récitatifs ni décors : la prose parlée y alterne avec la poésie chantée. »¹⁷⁸ Concluons en définissant brièvement un *zaju* : une pièce de théâtre musicale, où l'on trouve des chants, des dialogues, mais pas de décor.

Une partie de cette introduction se trouve également dans la présentation du programme du *Chagrin dans le palais de Han* au Théâtre des Arts en 1911. Afin de faire connaître la place de l'auteur chinois MA Zhiyuan dans l'histoire de la littérature chinoise devant le public français, Louis Laloy y comparait alors sa renommée à celle de Corneille :

« Ma-Tcheu-Yuen (sic) possède en Chine une gloire comparable à celle de Corneille, à cela près que le théâtre, dont l'institution ne remonte qu'au huitième siècle de notre ère, n'est pas mis par les lettrés de ce pays au même rang que les genres plus anciens, tels que l'histoire, la philosophie ou la poésie pure [...]. »¹⁷⁹

¹⁷⁵ Texte original: « [...] It is generally recognized that a sophisticated form of opera called *zaju* had developed in northern China during the Yuan dynasty (1279-1368) and, significantly, had become a vehicle for creative output by the literati class [...]. With few exceptions, each has four acts plus an optional interlude. Musically, the nucleus of an act is a suite of arias unified by the same tonal mode and by a single rhyme that runs through all the verses of the text. The general practice is that all the arias in an opera are assigned to only a single performer, who plays the principal male or female role. » Cf. Bell YUNG, « Chinese Opera » in *The Garland Encyclopedia of World Music, volume 7: East Asia: China, Japan and Korea*, Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru, and J. Lawrence Witzleben ed., New York and London, 2002, p. 275.

¹⁷⁶ Adrien de LA FAGE, *Histoire générale de la musique et de la danse*, Paris, 1844, p. 76.

¹⁷⁷ Louis LALOY, la préface du *Chagrin dans le palais de Han*, Paris, Société littéraire de France, 1921, p.10.

¹⁷⁸ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁹ Louis LALOY, *Le Chagrin dans le palais de Han*, Programme du Théâtre des Arts, 9 juin 1911.

Louis Laloy publia vingt ans plus tard une monographie intitulée *Le Drame classique de la Chine*, insérée dans sa traduction de la pièce de théâtre *Le Rêve du millet jaune*. Après une vingtaine d'années de maturation, il décrivit une histoire globale du drame, de la littérature et de la musique en Chine, en considérant à juste titre ces trois arts indissociables depuis une époque très reculée en Chine et en fournissant des faits historiques assez précis et minutieux, montrant ainsi la qualité de ses connaissances.

« Le théâtre n'apparaît en Chine qu'à une époque relativement récente, mais s'y montre d'emblée en pleine floraison. Les pièces les plus anciennes dont le texte nous soit parvenu ont été composées et représentées entre le milieu du XIII^e siècle de l'ère chrétienne et la fin du XIV^e, depuis le temps où les Mongols établissaient en Chine leur domination jusqu'à celui où ils l'ont perdue. Au nombre d'une centaine, elles forment un genre aussi déterminé que notre tragédie classique, et beaucoup plus homogène [...] La production totale était beaucoup plus abondante encore. Un répertoire inséré dans le plus important de ces recueils donne les titres de six cent deux pièces. Sur les cent qu'il publie, six appartiennent à la période suivante. Si l'on applique la même défalcation aux autres, le reste sera d'environ cinq cent soixante, pour une durée d'un siècle et quart. Quant aux auteurs, le nombre en est compris, selon les différentes listes de leurs noms que nous pouvons consulter, entre quatre-vingt-trois et deux cent trois. »¹⁸⁰

Concernant le nombre de *zaju* datant de l'époque des Yuan, nous supposons que Louis Laloy se réfère à l'ouvrage de ZHU Quan (1378-1448), intitulé *La Partition Tai Han Zheng Yin*, qui note l'existence de cinq cent soixante six *zaju* créés entre l'époque des Yuan et le début de l'époque suivante, soit sur une durée d'environ un siècle et quart. En outre, ZHONG Sicheng (1279-1360), né à la même époque, présenta cent cinquante-deux auteurs de *zaju* et nota quatre cent cinquante-huit *zaju* dans ses *Notices nécrologiques*¹⁸¹. D'après YANG Yinliu, le nombre réel de *zaju* serait plus important encore ; de même, le sinologue chinois HUANG Shizhong (1960-) pense que l'on peut compter environ mille pièces de *zaju* créées à l'époque.¹⁸²

Outre le contexte historique, Louis Laloy présente en profondeur la forme et la structure du *zaju* :

« [...] Le drame ancien est sorti de la chanson à danser. Sa construction en témoigne. Il est divisé obligatoirement en quatre actes appelés *tche*, brisures ; un supplément appelé *sie*, cale, s'y ajoute parfois, pour les nécessités de l'action, soit au début comme un prologue, ou entre deux actes. Chacune de ces parties comprend une suite

¹⁸⁰ Louis LALOY, « Le drame classique de la Chine », préface du *Rêve du millet jaune*, Paris, Desclée de Brouwer, 1935, p. 9.

¹⁸¹ « 錄鬼簿 » (*Notices nécrologiques*) est un ouvrage achevé vers 1330, qui présente les pièces de théâtre de l'époque de Jin (1127-1234), sous la période des Yuan.

¹⁸² HUANG Shizhong, « 中國戲曲史研究 » (*Étude sur l'histoire du théâtre chinois*), Guang-Zhou, l'Université Zhong-Shan Presse, 2001.

de couplets, sur des airs différents mais dans le même mode : c'est une grande chanson. Mais le mode change, d'un acte à l'autre qui précède ou qui suit. La pièce entière est une chanson omnimodale. Les couplets du même mode sont aussi sur la même rime. Mais le nombre des rimes, qui est de cent six pour la poésie, tombe à dix-neuf pour la chanson parce qu'on n'y tient plus compte des accents. De plus, par une règle commune à tous les genres qui admettent la rime en langue chinoise, il y a des vers qui ne riment pas. Les modes sont réduits à dix-neuf également, le choix de la rime restant libre. Tous les airs sont des airs connus, empruntés au répertoire des chansons tel qu'il était constitué sous la dynastie des Soung (sic). Ces chansons demeurées en faveur ne sont désignées que par les premiers mots de leur texte, comme dans nos anciens vaudevilles. L'auteur dramatique adapte à l'air d'autres paroles dont l'accent tonique doit être en concordance. Il lui est permis d'en ajouter ou d'en retrancher en certains cas, lorsque la mélodie s'y prête. »¹⁸³

Nous souhaitons ajouter à cette présentation une précision en matière de musique. Concernant la pièce instrumentale, nommée *qupo*, précédant généralement la première partie du drame sous forme d'introduction, elle peut également être placée après le drame. Elle se nomme alors *duansong*, ce qui signifie « adieu ». Quant au chant, l'auteur du *zaju* emprunte des airs populaires ou des cycles de lieder préexistants auxquels il substitue de nouveaux textes afin de servir son drame. Ce principe est équivalent à celui du *timbre*, que les Chinois appellent *qupai*. Ce procédé compositionnel est une caractéristique importante dans la musique dramatique chinoise. Pour créer son drame, l'auteur du *zaju* recourt aux *qupai* du *cent eux*, du *daqu*¹⁸⁴ et du *shuochang*¹⁸⁵, tels que le *liuyao* et le *liangzhou*¹⁸⁶ du *da-qu*, ou le *zhugongtiao*¹⁸⁷ du *shuochang*. Louis Laloy a remarqué ces caractéristiques et les a notées dans sa *Musique chinoise* : « [...] Les chants des acteurs sont toujours des airs populaires, dont le livret indique seulement les premiers mots, ou, comme nous disons, le timbre [...]. »¹⁸⁸

D'autre part, concernant le nombre d'actes, une pièce de théâtre chinois se compose en général de quatre actes (*tche*) avec un *xiezi* (ou *sie*) au choix (équivalent à une

¹⁸³ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 18-19.

¹⁸⁴ Le *daqu* 大曲 désigne un chant pour la danse, qui a été développé depuis l'époque des Han. Le *daqu* peut avoir plusieurs strophes avec la même mélodie, et, entre les strophes, le compositeur peut intercaler quatre parties différentes : *jie* 解, *yan* 艷, *qu* 趨 et *luan* 亂. Le *jie* est une pièce instrumentale qui accompagne la danse ; le *yan* est un chant lyrique, lent et élaboré ; le *qu*, au contraire du *yan*, est un air rapide, intensif ; enfin, le *luan* est le final.

¹⁸⁵ Le *shuochang* 說唱, littéralement « chanter et parler une histoire » est une épopée chantée, mêlée ou non de narration. Il s'agit d'un art complet, généralement exécuté par une personne qui chante, déclame et raconte une histoire en s'accompagnant d'un instrument de musique. Cf. HSU Tsang-Houei & CHENG Shui-Cheng, *Musique de Taiwan*, Paris, Guy Trédaniel, 1992, p.121.

¹⁸⁶ *Liuyao* 六么 et *liangzhou* 梁州 sont les noms du chant.

¹⁸⁷ Le *zhugongtiao* 諸宮調 est une grande œuvre de *shuo-chang*, comprenant plusieurs airs en différentes modalités.

¹⁸⁸ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 116.

introduction) qui présente le sujet du drame ou le résumé de chaque acte. Il est toutefois possible de trouver certaines pièces ayant plus de quatre actes, entre autres *L'Orphelin de Zhao*, qui en comprend cinq, ou *Le Récit de la chambre de l'Ouest*, qui se déroule en une vingtaine d'actes. Le nombre d'actes dépend de la complexité de l'intrigue.

Pour ce qui est de la distribution du rôle des acteurs, Louis Laloy les présente aussi en détails :

« Tous les airs sont chantés par le même artiste, accompagné sans doute par l'orchestre. Quelquefois, seulement un chœur soutient sa voix. Il représente d'un bout à l'autre de la pièce le même personnage, à moins que celui-ci ne soit emporté dans une péripétie de l'action ; alors, à l'acte suivant, le chanteur rentre en scène dans un nouveau rôle, du même emploi.

Les couplets ou les groupes de couplets sont introduits et suivis par des scènes en dialogue. Le chanteur y prend la parole, ainsi que les autres acteurs, qui ne chantent jamais. Ce qui, sans cette innovation, ne serait, selon notre vocabulaire qu'une cantate à voix seule, devient par elle une pièce de théâtre. Elle semble s'être produite sous l'influence du roman. »¹⁸⁹

Des noms désignant chaque type de rôle apparaissent dans le vocabulaire du théâtre à l'époque des Song, tels que *mo* (acteur principal), *dan* (actrice principale), *moni* et *yinxi* (personnages qui présentent le sujet du drame), *fujing* (bouffon), *fumo* (le 2^e bouffon) et *gu* (ministre). À l'époque des Yuan, le personnage masculin se décline en six types différents¹⁹⁰ et le personnage féminin en neuf types¹⁹¹, sans compter les rôles secondaires. Au total, nous trouvons au moins vingt-huit types de personnages. La diversité des rôles permet d'enrichir l'intrigue et de créer une histoire élaborée, structurée. Néanmoins, seuls l'acteur principal *zhengmo* et l'actrice principale *zhengdan* se chargent des chants. Les autres rôles sont exclusivement consacrés aux dialogues et aux actions. De plus, quand le drame est conçu pour l'actrice principale, elle seule chante durant toute la pièce ; dans ce cas-là, le drame s'appelle un *danben*. En revanche, si le drame a été écrit pour l'acteur principal, c'est ce dernier qui se charge des chants ; le drame est alors appelé *moben*. Toutefois, il arrive que les deux premiers rôles se partagent les chants ou que d'autres rôles secondaires y participent. Louis Laloy mentionne cette particularité dans sa *Musique chinoise* : « [...] Les personnages secondaires ne font que parler ; mais les héros chantent,

¹⁸⁹ Louis LALOY, « Le drame classique de la Chine », *op. cit.*, p. 20

¹⁹⁰ Ce sont *zhengmo* 正末, *fumo* 副末, *ermo* 二末, *waimo* 外末, *chongmo* 冲末 et *xiaomo* 小末. Cf. WANG Guowei, « 宋元戲曲史 » (*L'Histoire du drame des Song et des Yuan*), Nan-Jing, Fong-Huang, 2010, p. 113.

¹⁹¹ Ce sont *zhengdan* 正旦, *tiedan* 貼旦, *waidan* 外旦, *laodan* 老旦, *dadan* 大旦, *xiaodan* 小旦, *sedan* 色旦, *cadan* 搽旦, *danlai* 旦徠. Cf. *Ibid.*, p. 113.

dès que le sentiment les domine [...]. »¹⁹²

Après avoir synthétisé ces sources, ajoutons quelques précisions. En effet, les origines du *zaju* remontent à l'époque des « Printemps et Automnes » (770-476 avant J.-C.). Le bouffon de la cour, YOU Meng, qui joue des monologues devant l'empereur CHU Zhuangwang, préfigure ce genre d'art. Plus tard, des programmes de *cent jeux* contenant des germes dramatiques, ont donné naissance au *zaju*.¹⁹³ Effectivement, la forme du drame se développe au fil des années dans différents types de représentations théâtrales, telles que la danse-pantomime, le théâtre de marionnettes, les ombres chinoises, etc. Cependant, le nom *zaju*¹⁹⁴ n'apparaît officiellement qu'au début du IX^e siècle, sous la dynastie des Tang (618-907). Il se singularise alors par un art total qui intègre la musique, le dialogue, le chant, la danse et le spectacle. Mais c'est sous la dynastie des Song (960-1279) que « s'affirme le *zaju*, qui comportait divers types de sketches, de comédies et de présentations de danses et de chants »¹⁹⁵. Nous pouvons donc considérer que le *zaju* est en quelque sorte l'équivalent de l'opéra occidental. La forme et la structure du *zaju* de cette époque consistent en trois pièces différentes. La première partie, *yanduan*, est un petit spectacle présentant le quotidien. La deuxième, nommée *zhengzaju*, est la partie centrale où se développe une histoire compliquée et élaborée. La dernière partie, *sanduan* (aussi nommée *zaban*), est une farce. Précisons qu'à la cour des Song du Nord (960-1127), le *zaju* est introduit par un spectacle de chant et de danse. En outre, il est possible de ne jouer que les deux premières parties. Plus tard, à l'époque des Song du Sud (1127-1279), la forme et la structure du *zaju* sont fixées. Le *zaju* se présente alors comme une pièce de théâtre indépendante avec trois parties complètes.

Après une longue période de divisions internes à l'époque dite « des Cinq Dynasties et Dix Pays » (dont faisait partie la dynastie des Song du Sud), l'armée des mongols arriva en Chine et l'empereur mongol Kublai Khan établit la dynastie des Yuan avec Dadu (Pékin aujourd'hui) comme capitale en 1271. Les Song du Sud furent ainsi conquis en 1279. Les Mongols dominèrent dès lors tout le pays.¹⁹⁶ Pendant cette époque de domination étrangère, le peuple chinois souffrit de nombreuses injustices. Le

¹⁹² Cf. Louis LALOEY, *op. cit.*, p. 112.

¹⁹³ YANG Yinliu, *op. cit.*, p. 2-154.

¹⁹⁴ La traduction littérale est « le drame mixte » 雜劇.

¹⁹⁵ Cf. L'article « Chine » dans le *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique*, tome I, p. 387.

¹⁹⁶ Cf. FAN Ru (éd.), « 中外歷史大事年表 » (*La Chronologie des événements chinois et occidentaux*), Hong-Kong, Librairie Zhong-Hua, 2011, p. 106-107.

gouvernement mongol appliqua alors une hiérarchie de races dans l'empire, dans laquelle les Mongols étaient les privilégiés, suivis par les minorités nationales et les étrangers, nommés *semu*. En troisième lieu venaient les Chinois du Nord, les Chinois du Sud se trouvant dans la classe inférieure. La discrimination raciale était omniprésente dans de nombreux domaines, tels que l'administration, le droit, les impôts, les concours nationaux, etc. L'élite chinoise fut maltraitée, et parmi elle de nombreux lettrés. Pour manifester leur mécontentement, ces lettrés concentrèrent leurs efforts sur la création de romans, de nouvelles, de chansons et de *zaju*. Ils y dénoncèrent la corruption de la bureaucratie, la violence des malfaiteurs, les malheurs des lettrés, les misères de la société et la contrainte de la coutume. Parmi les pièces les plus populaires de l'époque, nous pouvons citer : *Les Griefs de Dou-E* de GUAN Hanqing, *Le Récit de la Chambre de l'Ouest* de WANG Shifu, *Le Chagrin dans le palais de Han* de MA Zhiyuan, *L'Orphelin de Zhao* de JI Junxiang, etc. Ce dernier inspire notamment à Voltaire la création de sa propre pièce de théâtre *L'Orphelin de la Chine* en 1755¹⁹⁷. Cent soixante-dix *zaju* de l'époque des Yuan sont réunis dans des recueils tels que *L'Anthologie des yuanqu*, *Les Trente genres de za-ju des Yuan*, *Le Zaju des Yuan et des Ming* et *La Collection de luizhi*.¹⁹⁸ Parmi ceux-ci, quatre-vingt-six ont conservé leurs partitions intégrales.¹⁹⁹ Les représentations théâtrales de l'époque, qui divertissaient le public avec des romances et des histoires héroïques relatant le glorieux passé de la Chine, ont ainsi parfois servi de propagande anti-mongole à peine camouflée.²⁰⁰ Au cours du règne des Mongols, le *zaju* atteignit le summum de son développement et de sa diffusion.

¹⁹⁷ Dans la préface de *L'Orphelin de la Chine* en 1755, Voltaire écrit : « L'idée de cette Tragédie me vint, il y a quelque temps, à la lecture de *L'Orphelin de Tchao*, Tragédie Chinoise traduite par le père Brémare, qu'on trouve dans le recueil que le père Du Halde a donné au public. » Dans *l'Histoire générale de la musique et de la danse*, Adrien de la Fage évoque ainsi cet épisode : « [...] On en possède à la Bibliothèque de la rue Richelieu une collection qui remonte au treizième siècle, et renferme cent pièces de théâtre, parmi lesquelles se rencontre *l'Orphelin de la Chine*, que le père De Prémare fit connaître en 1734 à la France, par une traduction incomplète destinée à Fourmont l'aîné, auteur d'une *Grammaire chinoise*, mais qui, tombée entre les mains de Du Halde, fut par lui insérée dans sa *Description de la Chine*. Cette traduction donna l'idée à Voltaire de son *Orphelin de la Chine*, où il n'a d'ailleurs aucunement imité la pièce chinoise, se contentant d'en tirer le fait historique qui est l'objet de son drame. Stanislas Julien, qui a donné en 1834 une traduction exacte et complète de la pièce chinoise, fait remarquer avec raison que si Voltaire eût eu sous les yeux une version qui renfermât les passages en vers omis par De Prémare, il y eût peut-être rencontré ce qu'il regrettaient de ne point trouver dans la pièce chinoise, l'éloquence et la poésie, et n'aurait pas manqué de puiser dans la partie lyrique de nouvelles inspirations dignes d'être fécondées par un génie tel que le sien. » Cf. Adrien de LAFAGE, *op. cit.*, p. 298.

¹⁹⁸ Cf. YANG Yinliu, *op. cit.*, vol. II, p. 3-54.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 3-74.

²⁰⁰ Cf. l'article « Chine », *op. cit.*, p. 387.

1.212 *Le Chagrin dans le palais de Han*

1.2121 Analyse du texte original

MA Zhiyuan (1250 -1321) était à la fois dramaturge, chansonnier et poète chinois sous la dynastie des Yuan (1271-1368). Il a créé quinze drames, dont sept subsistent encore de nos jours²⁰¹, ainsi que cent-quatre airs et dix-sept cycles de mélodie. Son surnom, « l'érudit de *Qu* »²⁰² montre qu'il était reconnu en tant que maître d'airs et membre du Liyuan²⁰³. MA Zhiyuan est considéré comme l'une des figures les plus influentes du théâtre patriotique de son époque. Avec trois de ses contemporains, GUAN Hanqing (1225-1300), BAI Pu (1226-1306) et ZHENG Quangzu, il forme le groupe des « Quatre plus grands dramaturges des Yuan ».

Issu d'une famille cultivée et fortunée, MA Zhiyuan a pu étudier dès sa plus tendre enfance la poésie et la littérature chinoise ancienne dans sa diversité. Plus tard, le poète tenta de poursuivre sa brillante réussite en briguant un emploi au sein de la cour royale. Néanmoins, il ne l'obtint pas, ce qui lui fit prendre conscience de la situation difficile des intellectuels chinois sous le règne de la dynastie des Yuan, époque dominée par les Mongols. Le poète ne pouvait alors exprimer ses mécontentements qu'à travers ses écrits. Vers l'âge de trente ans, MA Zhiyuan obtint finalement une petite fonction au ministère des Affaires de Zhejiang²⁰⁴, dont il démissionna dix ans plus tard. Dès lors, il n'occupa aucun emploi, et ne vécut plus que de sa plume en se concentrant sur la composition de drames. Il fonda alors l'organisation « Yuen Zhen Shu Hui » pour réunir les dramaturges²⁰⁵. Parmi eux, LI Shizhong, HUA Lilang et HONG Zilier collaborèrent avec MA Zhiyuan pour l'écriture d'un drame intitulé *Le Rêve du millet jaune*. Durant les dernières années de sa vie, MA Zhiyuan mena, retiré dans la montagne, une vie pastorale aisée. Ses poèmes furent réunis dans un recueil intitulé *Dong Li Yue Fu*.

MA Zhiyuan s'impose comme un créateur essentiel dans des genres et des domaines

²⁰¹ Cf. YAN Tianyou, « 元雜劇八論 » (*Huit dissertations sur le za-ju des Yuan*), Taipei, Wen Shi Zhe, 1996, p. 58. Voir aussi YUAN Xíngpe (éd.), « 中國文學史下冊 » (*L'Histoire de la littérature chinoise*), vol. II, Taipei, Wu Nan, 2003, p. 339.

²⁰² *Qu* signifie air, chanson, lied. Littéralement, « l'érudit de *Qu* » 曲狀元 veut dire « maître de lied ».

²⁰³ La traduction littérale de *Liyuan* 梨園 est « Jardin des poiriers ». Il s'agit d'un conservatoire musical appartenant au palais royal, dont les élèves sont des instrumentalistes chevronnés qui apprennent des pièces élaborées, les « *Fa-Qu* ».

²⁰⁴ Le Zhejiang 浙江 est une province du sud-est de la Chine.

²⁰⁵ Shuhui 書會 est également le lieu de publication des livrets des drames. Les membres du Shuhui sont nommés *cairen* 才人, ce qui signifie « écrivain du talent ». Cf. CHEN Wannai, « 元代書會研究 » (*Étude sur le Shu-Hui de la dynastie des Yuan*), paru dans la revue *Bibliothèque nationale de Taïwan*, n° 1, juin, 2007, p. 123-138.

d'une remarquable variété dans l'histoire de la littérature chinoise. Il est non seulement poète lyrique, avec un recueil comme *Dong Li Yue Fu*, mais également dramaturge engagé, avec *Les Larmes d'une courtisane*, où il dépeint son insatisfaction à l'égard du gouvernement mongol. Certains de ses écrits livrent une réflexion directement sociale. À ce titre, son *Chagrin dans le palais de Han* est considéré comme un chef-d'œuvre qui révèle l'injustice de la situation sociale et politique de cette époque. Il traite aussi dans ses écrits d'autres sujets tels que l'amour malheureux ou les intellectuels non parvenus. Pour lui, le théâtre a pour mission d'instruire et d'offrir une tribune aux débats d'idées. Il se doit aussi d'exposer les plaies de l'humanité et les difficultés de la vie. Cela lui a permis, au travers de ses œuvres, de conquérir un vaste public.

La pièce *Le Chagrin dans le palais de Han* présente une courtisane, nommée WANG Qiang²⁰⁶, envoyée au roi des Xiongnu²⁰⁷ pour établir la paix. Néanmoins, fidèle à son amour pour l'empereur chinois Yuan Di (75-33 avant J.-C.), WANG Qiang se jette dans le fleuve Noir lorsqu'elle arrive sur le territoire des Xiongnu. La pièce est non seulement le récit du sacrifice de la courtisane, mais elle est aussi et surtout une critique politique de cette époque.

En effet, WANG Qiang fascine de nombreux poètes et écrivains chinois. Considérée au début comme une figure historique, elle devient un sujet littéraire. Son histoire se transforme ainsi en une épopée de femme. Elle a été évoquée à plusieurs reprises avant MA Zhiyuan, dans un titre de l'ouvrage *Qincao* (Pratique de *qin*) de KONG Yan (268-320), intitulé *Le Chagrin de Zhaojun* ; *Les miscellanées de la ville de l'Ouest* de GE Hong (284-363), *La Poésie de WANG Zhaojun* de SHI Chong (249-300), *Le Poème de WANG Zhaojun* de CUI Guofu (678-755), *WANG Zhaojun* de LI Tai-bai (701-762), *Dans les éloges du patrimoine* de DU Fu (712-770), *Chanson de la courtisane Ming*²⁰⁸ d'O Yangxiu (1007-1073), etc. Ces œuvres inspirèrent sans aucun doute MA Zhiyuan quand il créa son propre drame. Une des preuves en est que le personnage malhonnête MAO Yanshou dans *Le Chagrin dans le Palais de Han* est en fait emprunté au rôle du peintre de

²⁰⁶ On l'appelle également WANG Zhaojun.

²⁰⁷ Les Xiongnu étaient un peuple issu des descendants de la dynastie des Xia (XXI^e-XVI^e siècles av. J.-C.). Ils immigrèrent dans les prairies du nord-ouest de la Chine au début de la dynastie des Shang (XVI^e-XI^e siècles av. J.-C.) et dès lors menèrent une vie nomade. Pourtant, à cause de leur ambition, ils menacèrent la sécurité des frontières de la Chine de la dynastie des Zhou (1066-221 av. J.-C.) à la dynastie des Nanbei (439-581). Pendant cette période, les guerres et les mariages arrangés entre les Han et les Xiong-nu firent que ces derniers furent de plus en plus influencés par la culture chinoise et s'adaptèrent peu à peu aux coutumes chinoises. En 581, lorsque YANG Jian fonda la dynastie des Sui (581-618), les Xiongnu furent complètement absorbés dans l'empire et ils devinrent alors chinois.

²⁰⁸ Ce surnom désigne WANG Zhaojun.

l'ouvrage de GE Hong²⁰⁹. D'autre part, ces romans ou poèmes historiques qui dépeignent avec force les portraits du héros et de l'héroïne permettent à MA Zhiyuan à la fois d'inventer une histoire d'amour entre l'empereur Yuan Di et WANG Qiang, et de dramatiser la fin de l'histoire. Au lieu de faire vivre la courtisane sur le territoire des Xiongnu, le poète met fin à la vie de WANG Qiang afin de lui conserver sa vertu et de montrer sa fidélité envers l'empereur.

La pièce de MA Zhiyuan, dont le titre entier – *Le cri de l'oie sauvage solitaire interrompt le rêve au palais de Han en automne*²¹⁰ – est indiqué sur la dernière page du drame²¹¹, se déroule en quatre actes (*tche*) précédés d'une introduction (*xiezi*). Les personnages principaux sont les suivants : Yuan Di (l'empereur chinois), WANG Zhaojun (la courtisane), MAO Yanshou (le ministre), Hu-Han-Ye-Shan-Yu (le roi des Xiongnu) et deux mandarins.

Dans la tradition du théâtre chinois, les acteurs doivent présenter leurs rôles quand ils entrent pour la première fois en scène, afin que les spectateurs puissent les reconnaître et mieux suivre l'action.²¹² C'est ainsi que dans l'introduction trois personnages se présentent successivement sur la scène, déclinant leur nom, leur caractère et leur métier. Le premier à entrer en scène est Hu-Han-Ye-Shan-Yu, un rôle *chongmo*²¹³. À travers sa présentation, les spectateurs ont accès à deux informations : premièrement, les relations diplomatiques entre les Han et les Xiongnu, depuis la fondation de la dynastie des Han²¹⁴, se basent sur des alliances maritales ; deuxièmement, les Xiongnu sont un peuple nomade

²⁰⁹ Cf. « 西京雜記 » (*Les Miscellanées de la ville de l'Ouest*), vol. II, chapitre 32.

<http://zh.wikisource.org/zh/西京雜記/卷二>

²¹⁰ Concernant la traduction du titre 破幽夢孤雁漢宮秋, Louis Laloy propose : *Brisant le rêve obscur, la cigogne solitaire, au palais de Han, chagrin*. Cf. Louis LALOY, *Le Rêve du millet jaune*, p. 39. Précisons qu'en chinois, le mot 雁 désigne une oie cygnoïde sauvage plutôt qu'une cigogne. L'oie cygnoïde est originaire d'Extrême-Orient, et niche en Russie, en Mongolie et en Chine. Étant donné la tonalité triste de ses cris, l'image de 雁 sert souvent à exprimer une atmosphère de solitude et un sentiment d'abandon dans les poèmes chinois.

²¹¹ « [...] Dans l'état où les drames nous sont parvenus, chacun d'eux est suivi de deux appellations, qui se répondent, en phrases symétriques de six, sept ou huit mots. La première est précédée de la mention *ti-mou*, sujet, qui est l'expression qu'on emploie pour désigner le sujet d'un concours. La seconde s'annonce comme *tcheng ming*, dénomination exacte. C'est elle, qui transposée au début, donne à la pièce son titre, réduit dans l'usage courant aux trois ou quatre derniers mots. » Cf. Louis LALOY, « Le drame classique de la Chine » dans *Le Rêve du millet jaune*, p. 38.

²¹² « On indique l'emploi de l'acteur avant le nom du personnage qui entre en scène ; aux répliques suivantes, on use indifféremment de l'une ou de l'autre de ces désignations [...] » Cf. Louis LALOY, *op. cit.*, p. 26.

²¹³ Rôle masculin.

²¹⁴ L'empereur Han Gaoti (256-195 av. J.-C.), qui crée la dynastie des Han, entama une politique d'alliances avec les Xiongnu.

et martial qui menace toujours la frontière des Han. Après que le roi des Xiongnu a quitté la scène, le ministre MAO Yanshou entre à son tour. Il se présente comme une personne rusée, malhonnête, manipulant le pouvoir auprès de la cour royale, ce qui est un rôle de *jing*²¹⁵. Ensuite, l'empereur chinois Yuan Di le rejoint en jouant du *zhengmo*. Avant de terminer cette introduction, MAO Yanshou déploie son éloquence. Il demande à Yuan Di de faire rechercher toutes les jeunes femmes du pays ayant entre quinze et vingt ans, pour remplir son palais ainsi que son cœur. Yuan Di approuve sa suggestion et lui commande les portraits de ces candidates, afin qu'il puisse choisir la plus belle. Ce ministre, qui a pour but de parvenir au pouvoir, ne ménage pas ses efforts pour faire plaisir à l'empereur afin d'obtenir sa confiance et sa faveur. C'est ainsi que commence le drame.

Acte I : MAO Yanshou, sous les ordres de l'empereur Yuan Di, a trouvé quatre-vingt-dix-neuf jeunes femmes pour le palais des Han. Il ne cache pas combien il est vénal en cherchant à profiter de cette charge. La centième, qu'il a rencontrée récemment, est la fille du paysan WANG Changzhe. Elle s'appelle WANG Qiang, et est surnommée Zhaojun. Cette jeune femme est extrêmement attirante et charmante, et sa beauté hors pair retient instantanément l'attention de MAO Yanshou. Il lui propose de la mettre au premier rang de sa liste à condition qu'elle lui offre cent onces d'or. Cependant, WANG Qiang refuse en lui opposant sa pauvreté et son honnêteté. MAO Yanshou, humilié, se venge de WANG Qiang en la peignant sous les traits d'un laideron.

Dans la chambre du palais, WANG Qiang se présente, en donnant d'abord son nom, puis son origine et enfin sa situation actuelle. À cause de MAO Yanshou qui apporte un portrait non réaliste à l'empereur, WANG Qiang n'a jamais été convoquée par ce dernier depuis qu'elle est courtisane. Elle se divertit alors en jouant du *pipa*²¹⁶ dans sa chambre perdue du palais.

Un soir où elle joue, l'empereur Yuan Di se promène dans le palais, espérant trouver une courtisane qui lui plaît pour le soir même. Soudain, il entend le *pipa* et il demande à ses gardes du corps de trouver l'instrumentiste. Ainsi, WANG Qiang est présentée à l'empereur. Celui-ci est fasciné par la beauté de cette jeune courtisane dont il tombe immédiatement amoureux. Lorsque celle-ci se présente, l'empereur comprend la malversation de son ministre et ordonne son exécution.

Acte II : MAO Yanshou se réfugie chez les Xiongnu en apportant un joli portrait de

²¹⁵ Rôle comique.

²¹⁶ Le *pipa* 琵琶 est un genre de luth à quatre cordes et à caisse circulaire, qui existe en Chine depuis la dynastie des Qin (221-207 av. J.-C.)

WANG Qiang avec lui. Lorsqu'il apprend que le roi des Xiongnu, Hu-Han-Ye-Shan-Yu, se plaint de ne pas avoir épousé une princesse du palais des Han, MAO Yanshou se présente à lui et lui montre le portrait de WANG Qiang. Hu-Han-Ye-Shan-Yu est bouleversé. Il envoie son messager à la cour des Han pour y transmettre son désir d'épouser WANG Qiang ; si celle-ci ne lui est pas remise, il s'en emparera de force.

Au même moment, dans le palais des Han, WANG Qiang et Yuan Di, tous deux amoureux, partagent un bonheur parfait. Néanmoins, quand le message du roi des Xiongnu leur parvient, ils sont pris de panique. Deux mandarins conseillent à l'empereur de remettre WANG Qiang au roi des Xiongnu, mais Yuan-Ti hésite entre son amour et son pays. Finalement, WANG Qiang décide elle-même de se sacrifier pour assurer la sécurité du pays, et Yuan Ti n'accepte sa décision que contraint et forcé.

Acte III : Devant le pont Ba, WANG Qiang est prête à partir. Elle dit adieu à Yuan Di. Les messagers des Xiongnu et les mandarins la pressent de se mettre en route. Le roi Hu-Han-Ye-Shan-Yu l'attend au bord du fleuve Noir qui délimite la frontière. À peine WANG Qiang la franchit-elle qu'elle se jette dans l'eau devant le roi des Xiongnu. Celui-ci la regrette infiniment. Il se rend compte que c'est à cause des mensonges de MAO Yanshou que WANG Qiang se suicide. Il ordonne alors de renvoyer le traître à la cour des Han.

Acte IV : L'empereur chinois est seul dans le palais, déplorant l'absence de sa courtisane. Pendant son sommeil, il voit WANG Qiang en rêve. Mais un cri d'oie sauvage le réveille. Quand un mandarin fait part à l'empereur de la mort de WANG Qiang et du renvoi de MAO Yanshou par le roi des Xiongnu en signe d'amitié aux Han, triste et navré, Yuan Ti approuve cette réconciliation et ordonne d'exécuter MAO Yanshou pour venger le sacrifice de WANG Qiang.

Le Chagrin dans le palais de Han a laissé une trace inaltérable dans l'histoire de la littérature chinoise. Peu de drames ont été aussi loués et critiqués que ce chef-d'œuvre empreint de déplorations, de douleur et de fidélité. Ce drame touchant, louant l'esprit de sacrifice, parvient à émouvoir le public. L'intrigue de cette histoire, très mouvementée, s'appuie sur un fond de vérité historique, se développe et enchaîne les événements dans un ordre logique et naturel qui donne à chaque nouvel épisode une impression d'authenticité et de vraisemblance. C'est, dans l'histoire du *zaju*, le premier drame à

s'inspirer de l'épopée de WANG Qiang.²¹⁷ Néanmoins, l'auteur considère que ce drame est de nature *moban*, car l'empereur Yuan Di est le rôle central de cette tragédie. Alors qu'on pourrait penser qu'il s'agit d'une épopée de femme, MA Zhiyuan, au lieu de donner le premier rôle à une actrice, préfère le confier à un acteur. L'auteur a en fait recours à ce contre-pied pour manifester son mécontentement à l'égard de sa situation personnelle. Il utilise le jeu de Yuan Di comme une métaphore afin d'exprimer son impuissance et son désespoir face à ses malchances, mais également pour dénoncer la domination de son pays par des étrangers. Cette situation de faiblesse de la Chine à cette époque est exprimée lorsque Yuan Di crie à ses ministres : « Tout le monde devient comme MAO Yanshou. Quant à moi, j'ai trois milles armées et quatre cents provinces, mais je ne peux trouver un général courageux [...] Maintenant, la sécurité de l'État dépend d'une jeune fille, hélas [...]. » (Acte II). De même, le rôle de MAO Yanshou sert de prétexte pour sous-entendre que les hommes politiques de cette époque sont malhonnêtes, vénaux et lâches. Aussi, les deux mandarins entourant l'empereur sont des allégories de fonctionnaires chinois qui se soumettent au pouvoir des Mongols. Même si l'héroïne est un second rôle n'ayant pas beaucoup de textes à dire, ni d'actions à jouer, elle est présentée avec une netteté lumineuse par les autres personnages. Cela est visible par exemple dans le récit de MAO Yanshou : « La fille de WANG Changzhe, s'appelle WANG Qiang, surnommée Zhaojun. Elle est extrêmement brillante, charmante, sa beauté est hors pair [...]. » (Introduction) ; ou dans celui de Yuan Di : « Son sourire enchante tout le monde. Si le roi GUO Jian (497- 465 avant J.-C.) la voit, il pensera que même sa plus belle courtisane XI Shi²¹⁸ n'est pas comparable [...] » (Acte I). À part ces descriptions physiques, l'héroïne est également présentée comme ayant toutes les vertus appréciées des Chinois : la fidélité (à son amour et à son pays), la culture (elle a de bonnes manières et sait jouer du *pipa*), l'honnêteté (elle n'accepte pas la proposition de MAO Yanshou) et l'esprit de sacrifice (elle se suicide dans le fleuve Noir). La structure caractérielle des héros se base pour certains sur la réalité et pour d'autres sur un idéal : Yuan Di et MAO Yuanshou sont des images de la vie réelle, tandis que WANG Qiang est un modèle idéal. La tonalité du drame passe de la joie (l'amour de deux héros) au malheur (la séparation) pour finir sur un accomplissement (la mort de l'héroïne). Le désir d'amour, l'angoisse de

²¹⁷ Avant MA Zhiyuan, GUAN Hanqing composa une pièce de théâtre sur le même sujet. Mais cette dernière a aujourd'hui disparu.

²¹⁸ Dans l'histoire de la Chine, XI Shi est considérée comme l'une des quatre plus belles femmes du pays. Les trois autres sont : WANG Qiang, DIAO Chan de la dynastie des Han de l'Est et la courtisane YANG de la dynastie des Tang.

la séparation et le souci de son pays, sont trois caractéristiques de Yuan Di, qui s'avère être le reflet de MA Zhiyuan. Ce dernier a cherché toute sa vie le succès, mais sans résultat. Son échec dans l'accomplissement de son désir, son mécontentement vis-à-vis de l'État mongol et son souci pour l'avenir des lettrés chinois ont provoqué chez lui un sentiment profond d'angoisse. Il pensait alors qu'il serait vain de chercher à surmonter cette angoisse, et que seule la mort pourrait l'en dégager. En cela, le dénouement du drame diffère de l'histoire réelle où Wang Qing vécut au Xiongnu et eut des enfants avec les rois des Xiongnu²¹⁹.

1.2122 L'adaptation de Louis Laloy

En 1911, pour la deuxième saison du Théâtre des Arts, Jacques Rouché demanda à Louis Laloy de rédiger une pièce dont l'action se passerait en Chine, étant donné que le décorateur René Piot (1866-1934) tentait alors de faire des décors chinois dans le style ancien. Pour répondre à cette demande, Louis Laloy adapta *Le Chagrin au palais de Han* de MA Zhiyuan. Il évoqua ce souvenir dans la préface de son ouvrage *Trois drames de l'Asie* :

« [...] Il était réservé à l'un des plus grands poètes dramatiques de la Chine, qui vivait sur la fin du treizième siècle, de mettre ce sujet si simple à la scène et d'en tirer par d'ingénieuses péripéties, jointes à la profonde connaissance du cœur humain, les plus émouvants effets [...] C'est principalement de cet ouvrage que je m'étais inspiré pour un drame donné en 1912²²⁰ au Théâtre des Arts que dirigeait alors M. J. Rouché. Une musique de scène de M. Gabriel Grovlez l'accompagnait, le rôle de l'empereur y fut créé par M. René Rocher, et eut ensuite pour interprète M. Charles Dullin. J'ai gardé de ces représentations le plus beau souvenir, mais on ne sera pas surpris qu'à trente ans de distance je donne de mon œuvre une version nouvelle [...] »²²¹

Nous pouvons affirmer que Louis Laloy possédait à la fois une bonne connaissance du drame chinois et un goût sûr pour celui-ci, car la pièce de théâtre en question est considérée en Chine comme la meilleure de l'époque des Yuan.

Malgré le fait que la pièce originale soit constituée de quatre actes, Louis Laloy l'adapta en cinq actes. Gabriel Grovlez était chargé de la musique de scène alors que Léo Staats s'occupait de la danse. Nous nous référons à la présentation de Louis Laloy pour le programme du Théâtre des Arts :

²¹⁹ À la mort de Hu-Han-Ye-Shan-Yu, elle épousa son successeur, Fu-Zhu-Lei-Rui-Di-Shan-Yu.

²²⁰ Louis Laloy se trompe de date pour la première du drame. Elle eut lieu, comme nous le verrons, en juin 1911.

²²¹ Louis LALOY, *Trois Drames de l'Asie*, Collection des Cahiers du Rhône, 1943, p. 12-13.

« L'action se passe sous le règne de l'empereur Yuen-Ti (sic), de la dynastie Han, au premier siècle avant notre ère.

Acte I

Bien que désignée pour devenir une des femmes de l'empereur, Tchao-Kiun (sic) n'a jamais reçu la visite de son maître ; c'est que ses parents n'ont pas donné au ministre Mao-Yen-Cheou (sic) le présent qu'il demandait ; il s'est vengé en présentant à l'empereur un portrait enlaidi.

Seule en un pavillon perdu au fond du parc impérial, Tchao-Kiun (sic) se lamente et joue du luth. Attiré par le son enchanteur, l'empereur la découvre et apprend la ruse dont il a été victime. Mais Mao échappera au châtiment.

Acte II

Mao s'est enfui ; il gagne le campement des Tartares et montre au grand khan le portrait de Tchao-Kiun (sic), cette fois véritable. Le khan prend l'avis des devins et décide d'envahir l'empire chinois pour conquérir une telle beauté. Mais d'abord il offrira à la terre le sang d'un homme ; et c'est ainsi que Mao expie ses forfaits.

Acte III

L'Empereur est ravi d'extase amoureuse. Tchao-Kiun (sic) est inquiète. Des danses sacrées présagent un avenir funeste. Les deux conseillers suprêmes viennent annoncer l'arrivée d'envoyés tartares et rapportent leurs paroles : si Tchao-Kiun (sic) ne leur est pas livrée, c'est la guerre. Tchao-Kiun (sic) se dévoue au salut des maisons et des familles.

Acte IV

Au moment de franchir le fleuve Amour, qui est la frontière chinoise, Tchao-Kiun (sic) dit adieu au sol natal et se jette dans les flots.

Acte V

L'Empereur prie dans le temple des ancêtres pendant qu'au dehors on célèbre le sacrifice. Il est obsédé de regrets ; peu à peu, la lumière se fait en son esprit, le calme lui revient : il a compris que le souverain doit renoncer aux passions humaines ; il

prend conscience de sa mission divine : et, quand le cortège après le sacrifice s'avance pour lui rendre hommage, il est devenu pareil à ses ancêtres, comme eux immuable, incorruptible, pacifié, glorieux. »²²²

Effectivement, par rapport à l'original, l'adaptation supprime de nombreux épisodes et équilibre les trois rôles principaux, celui du héros Yuen Di, celui de l'héroïne WANG Qiang et celui du ministre MAO Yenshou. Louis Laloy explique cette modification dans le programme du Théâtre des Arts :

« Pour porter un ouvrage de cette nature sur une de nos scènes dramatiques, un remaniement ne suffisait pas : il fallait prolonger la pensée de l'auteur bien au-delà du point où il l'arrêtait. En effet, on se trouvait conduit à renforcer le dialogue, devenu égal en dignité aux morceaux lyriques, et à serrer le style de ceux-ci, l'appoint de la mélodie faisant défaut : donc, à creuser les caractères et à accuser les passions. D'autre part, on ne pouvait se dispenser de présenter aux yeux ce qui dans l'original était mis en récits ou simplement donné à entendre, et ainsi on corsait l'intrigue [...]. »²²³

La pièce originale faisant partie du genre théâtral *moban*, l'acteur principal y joue un rôle central et les autres personnages n'ont pas beaucoup de dialogues ni d'actions. Louis Laloy a donc été obligé d'ajouter des scènes et des dialogues pour équilibrer les rôles et animer le drame afin de le rendre plus adapté à un public français. Ainsi, le musicologue, en tant qu'adaptateur, déploie pleinement sa fantaisie en matière de développement de l'intrigue. Il n'est donc pas étonnant que, deux ans plus tard, Albert Roussel lui demande de rédiger le livret de *Padmâvatî*, un opéra indien.

D'autre part, nous notons que les textes de l'adaptation sont élaborés, exqu岸 et imprégnés d'une teinte romantique, tandis que ceux de l'original sont sobres, dépouillés, voire même parfois un peu vulgaires lorsqu'ils font preuve d'un certain réalisme. Ce style correspond en effet à l'esprit dramatique de l'époque des Yuan. Les lettrés de cette période côtoient souvent le peuple et créent en abondance des pièces de théâtre populaires. La dissimilitude entre le style de l'original et celui de l'adaptation se révèle premièrement dans le nom donné au fleuve : le « fleuve Noir » est remplacé par le « fleuve Amour » dans l'acte IV. Deuxièmement, un chant interprété par la courtisane, « Fleurs choisies, fleurs cueillies, fleurs perdues [...] », qui n'existe pas dans l'original, est inséré dans l'acte I de l'adaptation. De même, un monologue intérieur de l'empereur, absent de l'original,

²²² Programme du Théâtre des Arts, 9 juin 1911.

²²³ *Ibid.*

est présenté de manière poétique dans l'acte I de la version de Louis Laloy : « [...] Nous glissons doucement dans la brume lumineuse, remontant le cours des rayons, et les déesses qui sont dans la lune interrompent leur danse légère pour nous saluer de la main [...] ». En outre, Louis Laloy insère dans son adaptation une scène de danses divinatoires alors que l'original n'en contient pas. Cet ajout nous fait penser à l'opéra *Carmen* de Bizet où une scène est consacrée aux cartes divinatoires. Notons qu'en Chine, pour prédire l'avenir et le destin, les divinateurs n'explorent pas leur clairvoyance dans la danse, mais ont plutôt l'habitude de pratiquer une série de calculs soit sur le dessin du *Tao*, le *I-Jing*, soit sur la date de naissance de l'intéressé. En chinois, l'art de la divination est d'ailleurs désigné par l'expression « calculer le destin ». Dans l'adaptation de Laloy, le recours aux danses divinatoires est supposé donner à la pièce une atmosphère exotique et mystérieuse dans le goût de l'opéra français de l'époque. Cette atmosphère se retrouve de la même manière dans une scène de l'opéra-ballet *Padmâvatî* d'Albert Roussel, dont Louis Laloy a rédigé le livret. Cet opéra-ballet, où les danses des femmes du Palais se succèdent, présente la légende d'une reine indienne de la fin du XIII^e siècle. Il y a de nombreux points communs entre cette pièce et *Le Chagrin dans le palais de Han*, tels que le sujet (une jolie femme hors pair), l'élément déclencheur de l'intrigue (l'autre roi tente de s'en emparer de force), le sacrifice (la mort de la femme) et l'exotisme (l'action se déroule en Asie). Nous pouvons dire que *Padmâvatî* hérite de l'esprit du *Chagrin dans le Palais de Han* et s'inscrit dans la même lignée.

Du reste, dans son ouvrage *La Musique retrouvée*, Louis Laloy laisse entendre que son adaptation s'inspire des idées de son directeur du Théâtre des Arts :

« M. J. Rouché à cette époque était déjà parvenu à la conclusion, formulée en son livre, que la mise en scène ne doit pas être systématique, mais adaptée au caractère de la pièce, donc selon les cas réaliste ou symboliste, poussée dans le détail ou réduite aux lignes générales, toute en toiles peintes ou pourvue de praticables et d'accessoires [...] Il l'a conduit à chercher, dans toutes les époques et tous les genres, les œuvres qui par la netteté de la conception et la force poétique du texte se prêtaient le mieux à servir d'exemples et fournir une démonstration significative [...]. »²²⁴

C'est cette notion de mise en scène « adaptée au caractère de la pièce » qui motiva Louis Laloy à créer son propre *Chagrin dans le palais de Han*, qui tout en conservant l'esprit original de la pièce, s'imprègne des sensations et de la sensibilité de son adaptateur. Ce drame fut représenté pour la première fois le 2 juin 1911 sur la scène du

²²⁴ Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 200.

Théâtre des Arts. La critique fut chaleureuse et flatteuse. Une lettre de Victor Segalen à Louis Laloy témoigne de ce succès : « [...] J'ai appris que l'on avait joué votre *Chagrin dans le palais de Han*. Par *Comedia*, avec les éloges à l'appui [...]. »²²⁵ L'article d'Emile Vuillermoz montre également son enthousiasme :

« La pièce est admirable, avec cette sorte de pudeur, de subtilité et d'intimité sentimentales qui parfument les lents dialogues des héros extrême-orientaux, art divin, d'une grâce et d'une élégance retenues où la réalisation n'est qu'esquissée, où le mot, discrètement, veut suggérer, hésite et tremble, où l'émotion naît de l'effleurement rapide d'une phrase qui trouble notre conscience et notre sensibilité jusque dans leur profondeur, libellule furtive dont l'aile ride une eau dormante. »²²⁶

Un autre passage, extrait d'un article de Louis Schneider publié dans *Comœdia* le 8 décembre 1911, exprime aussi une opinion positive :

« Il semble que la mise en scène du *Chagrin dans le palais de Han*, dont j'ai parlé lors de la première, en juin dernier, ait subi d'heureuses modifications, que quelque compréhension plus intelligente, plus claire, moins terre-à-terre, l'ait guidée cette fois [...] »²²⁷

À propos de cette adaptation, Paul Mazon (1874-1955) écrit : « *Le Chagrin au Palais de Han* : il n'y avait guère d'auditeurs qui ne fussent conquis par le charme délicat et émouvant du spectacle. »²²⁸ Avec cette adaptation, Louis Laloy a montré son habileté et sa sensibilité pour le théâtre. L'essai fut donc réussi et l'idée pouvait désormais faire son chemin.

Le tableau suivant résume de façon schématique les différences et les similarités entre la pièce originale et l'adaptation de Louis Laloy :

	Original	Adaptation
Structure et contenu	Introduction 引子 1. Présentation du contexte historique : la relation entre les Han et les Xiongnu 2. Présentation successive des caractères des personnages : le roi des	Acte I : Exposition Scène 1 : La courtisane est présentée Scène 2 : Le ministre est présenté Scène 3 : Le chant de la

²²⁵ Henri LECAÏE, « Deux lettres inédites de Victor Segalen », *La Quinzaine littéraire*, n° 134, 15/02/1972, p. 10-13.

²²⁶ Emile VUILLERMOZ, « Le Chagrin dans le palais de Han », la *S.I.M.* du 15 juillet 1911.

²²⁷ Louis SCHNEIDER, « Le Chagrin dans le palais de Han », *Comœdia*, le 8 décembre 1911.

²²⁸ « Hommage à Louis Laloy », *L'Information Musicale*, n° 151, 31 mars 1944, p. 6.

	<p>Xiongnu, l'empereur chinois, le ministre</p> <p>3. Présentation du point de départ de l'intrigue : la recherche et la sélection des jeunes femmes pour l'empereur</p>	<p>courtisane, accompagné du luth</p> <p>Scène 4 : La rencontre entre l'empereur et la courtisane</p> <p>Scène 5 : La dénonciation</p> <p>Scène 6 : L'amour</p> <p>Scène 7 : La fuite du ministre</p>
	<p>Acte I : Commencement 起</p> <p>1. La courtisane est présentée</p> <p>2. Le rencontre entre l'empereur et la courtisane</p> <p>3. La dénonciation</p> <p>4. L'amour</p> <p>5. La fuite du ministre</p>	<p>Acte II : Développement</p> <p>Scène 1 : Les Tartares et le ministre sont présentés</p> <p>Scène 2 : La divination</p> <p>Scène 3 : La préparation de la guerre</p> <p>Scène 4 : Le monologue du ministre</p>
	<p>Acte II : Développement 承</p> <p>1. Le désir du roi des Xiongnu</p> <p>2. L'intrigue du ministre</p> <p>3. La femme amoureuse</p> <p>4. L'intervention des messagers</p> <p>5. Le compromis de la courtisane</p>	<p>Acte III : Péripéties</p> <p>Scène 1 : L'empereur amoureux et l'intervention sinistre du messenger.</p> <p>Scène 2 : Les danses divinatoires maléfiques.</p> <p>Scène 3 : L'annonce inattendue et le dévouement de la courtisane.</p>
	<p>Acte III : Péripéties 轉</p> <p>1. L'adieu des deux amoureux</p> <p>2. La courtisane sacrifiée</p> <p>3. La mort</p>	<p>Acte IV : Catastrophe</p> <p>Scène 1 : Le départ de la courtisane</p> <p>Scène 2 : La mort</p>
	<p>Acte IV : Fin 合</p> <p>1. La paix entre les deux pays</p> <p>2. Le châtement du méchant</p> <p>3. La nostalgie</p>	<p>Acte V : Fin</p> <p>Scène Unique : La cérémonie du sacrifice</p>
Remarques	1. La structure suit fidèlement le principe du drame chinois : le	1. Ajout d'une scène de danse, correspondant à la tradition de

	commencement, puis le développement, les péripéties et la fin. 2. Une introduction et 4 actes. 3. L'acteur principal joue le rôle central.	l'opéra français. 2. Cinq actes. 3. Une distribution équilibrée. 4. Le <i>pipa</i> accompagne le chant de la courtisane et la musique de scène.
Esthétique	Réalisme, littérature populaire.	Romantisme, exotisme, poésie.

Tableau 1: La comparaison entre la pièce originale et l'adaptation de Louis Laloy.

1.22 Louis Laloy et la philosophie chinoise

1.221 *Le Rêve du millet jaune*

Si *Le Chagrin dans le palais de Han* exprime le mécontentement personnel de son auteur à l'égard de sa vie, *Le Rêve du millet jaune* est plutôt l'expression de la philosophie taoïste de MA Zhiyuan et de ses collaborateurs²²⁹. Les quatre co-auteurs de la pièce furent non seulement membres du « Yuen Zhen Shu Hui », qui promouvait le développement du drame chinois, mais aussi adeptes d'une branche de l'école taoïste : l'École de la Complétude de l'Authentique, ou *Quanzhen*²³⁰. Cette branche hérite du taoïsme sur la base de la tradition alchimique interne dite « *Nei-Dan* » et intègre l'idée de bienveillance confucéenne et le *Zen* 禪 du bouddhisme. Son esprit original – la recherche de la sagesse par l'harmonie –, obtint du succès auprès des lettrés non parvenus de l'époque des Yuan. En pratiquant les enseignements du taoïsme, ils réalisent le *Tao*, c'est-à-dire la voie, la route, afin d'apaiser leur souffrance spirituelle (l'intérieur) et de calmer leur insatisfaction face à la réalité (l'extérieur). Ceci explique pourquoi la religion taoïste était florissante à l'époque des Yuan.

À travers cette pièce, MA Zhiyuan enseigne l'esprit du taoïsme à travers les paroles

²²⁹ MA Zhiyuan composa le premier acte et l'interlude de ce drame, LI Shizhong le deuxième acte, HUA Lilang le troisième acte et HONG Zilier le dernier acte. Cf. YUAN Xíngpei (éd.), *op. cit.*, Taipei, Édition Wu Nan, 2003. p. 346.

²³⁰ *Quanzhen* 全真道 est une branche du taoïsme qui émergea vers 1167, à l'époque des Jin (1127-1234). Son fondateur, WANG Chongyang (1112-1170), et ses sept adeptes, surnommés les « Sept Vrais », sont issus de familles cultivées et bourgeoises. Ils laissèrent à la postérité de nombreux écrits propageant les pensées taoïstes.

du personnage ZHONG Liquan et le rêve initiatique de LU Yen. La traduction française de Louis Laloy est assez fidèle à l'original, malgré quelques incohérences. De plus, ses notes complémentaires éclairent fort utilement le lecteur sur la culture chinoise et les faits évoqués, l'invitant parfois à consulter des textes périphériques. Par ailleurs, il nous livre dans sa préface son interprétation de la philosophie chinoise. Quelques années plus tard, Louis Laloy réédite ce drame pour une radiodiffusion et le place dans un ouvrage intitulé *Trois drames de l'Asie* où il présente de nouveau la pensée chinoise dans un résumé plus précis et plus complet. Nous allons ici exposer l'histoire du drame ainsi que la philosophie auquel il se réfère afin d'engager une réflexion plus générale sur les idées de Louis Laloy concernant la pensée et l'esthétique chinoises²³¹.

Concernant le titre du drame, sa dénomination exacte est, selon la tradition, indiquée à la dernière page du livret : *Sur la route de Han-tan, il comprend le rêve du millet jaune*.²³² Au-dessus du titre, l'auteur décrit ainsi son sujet : *Zhong-Li des Han convertit Lu Yen des Tang*. La dénomination usuelle de la pièce ne reprend que les trois derniers mots du titre : *Le Rêve du millet jaune*.²³³ Le drame se déroule en quatre actes avec un interlude. Les personnages principaux sont : ZHONG Liquan (un Immortel), LU Yen (un lettré), la vieille du mont Li (une Immortelle) et le Prince-Empereur de la Floraison Orientale (un Immortel). Ils présentent leurs rôles dans le premier acte, en entrant en scène successivement. Lorsque le rideau se lève, le Prince-Empereur de la Floraison Orientale annonce qu'il aperçoit une traînée de vapeur verte inhabituelle dans le monde des mortels, ce qui signifie qu'un homme va devenir un divin Immortel. Il lui faut donc envoyer ZHONG Liquan, un Immortel, pour convertir l'homme en question, dénommé LU Yen. Après le départ du Prince-Empereur, une Immortelle, la vieille du mont Li, entre en scène : elle se déguise pour devenir la vieille WANG, hôtesse de l'auberge de la Rédemption jaune, et commence à préparer une soupe. LU Yen, qui est en chemin vers la Cour pour participer aux concours, entre alors dans l'auberge pour faire une pause. Enfin, le rôle principal (*zhengmo*), ZHONG Liquan, entre en scène. Il se présente comme étant un ancien civil ordinaire ayant été pendant un temps chef militaire, et qui s'est ensuite retiré dans la montagne « Extrême- Sud » où, après avoir suivi les enseignements du

²³¹ L'esthétique chinoise se base principalement sur la philosophie du confucianisme et du taoïsme. Son idée essentielle est de poursuivre une harmonie entre le cosmos et l'humain. Cf. LI Zehou & LIOU Gangji, « 先秦美學史 » (*L'Histoire de l'esthétique avant des Qin*), Taipei, éditions Jin-Fong, 1987.

²³² La traduction du titre se réfère au *Rêve du millet jaune, drame taoïste du XIII^e siècle*, traduit du chinois par Louis Laloy, Paris, Desclée de Brouwer, 1935, p. 41.

²³³ *Ibid.*, p. 41.

taoïsme, il est devenu Immortel. La raison de sa présence à l'auberge est sa mission de convertir LU Yen. C'est là que commencent les débats entre ZHONG Liquan (l'Immortel) et LU Yen (le mortel), car ce dernier refuse de renoncer au monde pour devenir un divin Immortel. À la fin du premier acte, LU Yen se sent fatigué et s'endort. Ensuite commence l'interlude, où LU Yen rêve de sa réussite brillante : il a été nommé général de cavalerie et a épousé la fille du Grand Chambellan, avec qui il a eu une fille et un fils. L'Empereur le désigne pour apaiser une rébellion dans la région de Tsaizhou. Avant qu'il ne parte en guerre contre les rebelles, son beau-père l'avertit de ne pas convoiter leur argent. Au deuxième acte, le rêve de LU Yen continue. Sa femme, Cui-E, entre en scène et avoue avoir une relation extraconjugale avec le fils du secrétaire d'État Wei. Alors qu'il revient de la guerre, LU Yen entre dans la chambre de Cui-E et découvre l'affaire. Il est furieux contre sa femme et tente de la tuer. Mais le vieux serviteur de la maison l'en empêche. À ce moment-là, un envoyé spécial de l'Empereur vient arrêter LU Yen parce que ce dernier a monnayé la paix avec les rebelles. LU Yen est alors envoyé en exil avec ses deux enfants. Au troisième acte, LU Yen, la tête emprisonnée dans une cangue, suit avec ses deux enfants le sergent qui le conduit dans la vaste solitude d'une montagne éloignée. Le temps est glacial. LU Yen demande au sergent d'avoir pitié pour ses enfants. Ce dernier y consent et les laisse partir tous les trois. LU Yen et ses enfants se perdent alors dans ce grand froid. Peu après, ils rencontrent un bûcheron qui leur indique un chemin vers un abri. Au quatrième acte, LU Yen et ses enfants arrivent à la cabane dont le bûcheron leur a parlé. Une vieille leur répond qu'elle ne peut pas les garder car elle a un fils hargneux. LU Yen lui assure qu'il peut subir le mauvais caractère de son fils si elle les héberge. À ce moment là, le fils de cette vieille arrive. Il se met en colère contre les étrangers, jette les deux enfants dans le torrent et tente de tuer LU Yen. À cet instant, LU Yen se réveille. Il voit que le repas préparé pour lui par la vieille WANG de l'auberge n'est pas encore prêt. Il réalise alors que tout ce qui lui est arrivé n'est qu'un rêve, et semble en comprendre le mystère. Il consent donc à partir avec ZHONG Liquan pour renoncer au monde et apprendre le *Tao*, afin de devenir le maître Chunyangzi et accéder au rang d'Immortel.

1.2211 La philosophie taoïste dans le drame

Ce drame appartient à un genre populaire à l'époque des Yuan, appelé « drame des enseignements de l'Immortel taoïste »²³⁴. L'histoire du drame n'est pas nouvelle, la même intrigue est déjà traitée dans une nouvelle de SHEN Jiji (vers 780), intitulée *L'Histoire de l'Oreiller*²³⁵, et dans une nouvelle de LI Gongzuo (770-850), *La Légende du fonctionnaire de Nanke*. Le point commun de ces histoires est que le héros mène à chaque fois toute une existence dans le rêve et qu'à son réveil il réalise le sens de la vie. Cependant, MA Zhiyuan développe son histoire en y insérant des réflexions taoïstes. Il souligne en particulier le contraste entre la philosophie du taoïsme (ZHONG Liquan) et celle du confucianisme (LU Yen). Le taoïsme, qui est à la fois une philosophie et une religion, cherche à montrer la Vérité du *Tao*, c'est-à-dire la vraie voie pour les hommes. Il est né durant la période des « Printemps et Automnes ». Son fondateur, LAO Zi (570-490 av. J.-C.), encourage ses adeptes à observer une attitude calme et à maintenir une liberté d'esprit ainsi qu'une conduite désintéressée et équilibrée. Il refuse les rigueurs de la vie sociale et encourage le développement de la liberté individuelle. En outre, il renonce au monde matériel pour rechercher une vie spontanée et spirituelle. Dans le premier acte, ZHONG Liquan exprime cette attitude libérale :

« [...] Pour moi, de loisir, je me promène seul à l'ombre du bosquet près de la source ; vous autres, vous vous bousculez en un vain tourbillon pour votre nom sur un bout de papier. Voyez ce fonctionnaire du cabinet jaune, commandant à l'armée du rempart violet, quand obtient-il un intervalle de calme et de loisir ? Comment serait-il, comme moi, indépendant des êtres, seul maître de soi-même ? »²³⁶

Plus tard, l'esprit du taoïsme est repris par certains prêtres qui adoptent les

²³⁴ Cette désignation provient de l'ouvrage *Tai he zheng yin pu* 太和正音譜 de ZHU Quan 朱權 (1378-1448). Selon lui, le « drame des enseignements de l'Immortel taoïste 神仙道化劇 » est classé en première place parmi les douze sujets de drames chinois sous les Yuan. Ces douze thèmes sont les suivants : les enseignements de l'Immortel taoïste 神仙道化, le plaisir émérite 隱居樂道, les empereurs et les subordonnés 君臣雜劇, les subordonnés fidèles et les soldats dévoués 忠臣烈士, les bonnes manières 孝義廉節, hurler contre les malhonnêtes 叱奸罵讒, les mandarins marginaux 逐臣孤子, les légendes valeureuses 鉞刀趕棒, les amours 風花雪月, les séparations tristes et les unions joyeuses 悲歡離合, les histoires de courtisanes 煙花粉黛 et les histoires d'Immortels et de fantômes 神頭鬼面. D'autre part, d'après l'ouvrage de HONG Mei 洪邁 (1123-1202), « 夷堅志・優伶箴戲 » (*Les Anecdotes diverses : les acteurs jouent un drame*, 1174), il semble que ce genre de drame taoïste ait existé bien avant la dynastie des Song et ait atteint son sommet à l'époque des Yuan. Le but de ce type de drame est de propager les enseignements de la religion taoïste.

²³⁵ Un résumé de l'histoire est présenté dans *Le Rêve du millet jaune, drame taoïste du XIII^e siècle* par Louis Laloy, p. 53.

²³⁶ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 64. Texte original: « 俺閑遙遙獨自林泉隱，你虛颺颺半紙功名進。你看這紫塞軍、黃閣臣，幾時得個安閒分，怎如我物外自由身。 »

Cf. <http://www.xysa.com/xysafz/book/quanyuanqu/t-039.htm>

enseignements de LAO Zi pendant l'époque des « Royaumes Combattants » (475-221 av. J.-C.). Ils transforment peu à peu cette école en religion avec des pratiques rituelles et alchimiques. Ils pensent qu'en suivant scrupuleusement leurs enseignements, les mortels pourront devenir des Immortels.²³⁷ La quête d'immortalité est un véritable principe organisateur des multiples pratiques du taoïsme. Le drame illustre cette notion. ZHONG Liquan était un homme ordinaire, puis est devenu un prêtre taoïste. Après avoir suivi tous les enseignements, il accède au rang d'Immortel. Nous nous référons à la présentation de ZHONG Liquan dans le premier acte :

« J'ai pour double nom de famille ZHONG LI pour nom personnel Quan, pour prénom Yun-Fang. Mon nom d'adepte est maître CHENG-Yang. Je suis né dans la capitale qui était Hien-Yang. Dès ma jeunesse également instruite par la littérature et les arts martiaux, j'ai été désigné, à la Cour des Han, pour commander en chef une expédition dans l'Ouest. Après quitté ma famille, retiré dans la solitude des monts de l'Extrême-Sud, j'y ai rencontré l'Homme véritable de la Floraison orientale qui m'a enseigné la vraie Voie. Ayant relevé mes cheveux en double chignon, j'ai reçu le nom de l'Homme véritable du Terme suprême, et la postérité fait mon éloge. »²³⁸

La religion taoïste naît vers 202 av. J.-C., à la fin de la dynastie des Han de l'Est. Par la suite, elle se développe en diverses branches et écoles, et perdure, avec des évolutions diverses, durant plusieurs dynasties²³⁹. Les Immortels du drame appartiennent au *Quanzhen*, l'école la plus populaire et la plus répandue à la dynastie des Yuan, grâce au fait que ses adeptes étaient des intellectuels. L'autre raison de cette prospérité est qu'avant la création des Yuan, QIU Chuji (1148-1227), successeur du fondateur WANG Chongyang, exerce des activités propices à la promotion du taoïsme, telles que la publication d'écrits taoïstes, la diffusion des enseignements taoïstes au peuple, etc.

²³⁷ Dans « 中國道教簡史 » (*L'Histoire concise du taoïsme chinois*, 2003) de TANG Dachao (1956-), l'auteur précise que « Ledit taoïsme, basé sur la religion antique chinoise, hérite des enseignements des Immortels et de ceux de HUANG Ti et de LAO Zi, considérant que le *Tao* est une croyance supérieure. Il affirme que les mortels sont susceptibles d'avoir une vie immortelle à travers certaines pratiques et des enseignements [...] ». (我們所說的道教，是指在中國古代宗教信仰的基礎上，沿襲方仙道、黃老道的某些宗教觀念和修持方法而逐漸形成的，以“道”為最高信仰，相信人通過某種實踐經過一定修煉以可能長生不死 [...]) p. 3.

²³⁸ Cf. Louis LALOY, *op. cit.*, p. 61. Ici, nous avons modifié quelques détails en nous référant au texte original, tels que « Dès ma jeunesse également instruite par la littérature et les arts martiaux [...] » qui remplace la traduction de Louis Laloy « Dès ma jeunesse également instruit pour la paix et la guerre [...] » ; ou encore : « J'ai reçu le nom de l'Homme véritable du Terme suprême, et la postérité fait mon éloge [...] » qui remplace « J'ai reçu le nom de l'Homme véritable du Terme suprême, et j'ai laissé ce poème à la postérité [...] ». Texte original : « 貧道複姓鐘離，名權，字云房，道號正陽子，京兆咸陽人也。自幼學得文武雙全，在漢朝曾拜征西大元帥。後棄家屬。隱遁終南山，遇東華真人，授以正道，發為雙髻，賜號太極真人，常遺頌於世。 » *Ibid.*

²³⁹ Pour mieux comprendre l'évolution du taoïsme, Cf. TANG Dachao, « 中國道教簡史 » (*L'Histoire concise du taoïsme chinois*), Pékin, 2003 ; ou FU Cin-Jia, « 道教史概念 » (*L'Histoire générale du taoïsme*), Taipei, 1996.

L'événement le plus important intervient en 1222 : QIU Chuji et ses adeptes rendent visite à Gengis Khan (1162-1227), fondateur de l'empire mongol, pour lui dispenser les enseignements taoïstes ainsi que des conseils pour la gestion d'un État. L'empereur apprécie et estime particulièrement QIU Chuji. Dès lors, de nombreux temples de *Quanzhen* se construisent avec le concours des Mongols et jouissent d'une forte popularité dans le Nord de la Chine. Mis à part le *Quanzhen*, les autres branches des écoles taoïstes comme le *Taiyi*, le *Dadao*, le *Maître Chang* ou le *Mont Mao* attirent également un nombre important d'adeptes. Quand l'empire mongol conquiert la dynastie des Song du Sud et fonda la dynastie des Yuan, la religion taoïste atteint son plein épanouissement. Florissante pendant toute cette époque, elle est pour ainsi dire considérée comme une religion nationale sous les Yuan. En outre, la discrimination raciale et le mépris pour la littérature qui règnent à cette époque font que cette doctrine se promeut indubitablement, car de nombreux lettrés maltraités ou marginalisés par l'État mongol trouvent un refuge dans les enseignements du taoïsme, notamment ceux de l'école *Quanzhen*. Déçus par la réalité, ils renoncent au monde comme MA Zhiyuan et se consacrent à l'étude des préceptes du taoïsme. Certains composent des ouvrages imprégnés de pensées taoïstes. Dans ses *Notices nécrologiques*, ZHONG Sicheng compte ainsi que parmi les quatre cent cinquante-huit *zaju*, une quarantaine se base sur le sujet de l'Immortalité.²⁴⁰ Ce phénomène est prégnant dans la bibliographie de MA Zhiyuan : sur ses sept pièces subsistantes, quatre évoquent ce sujet. L'atmosphère de l'époque encourage non seulement le développement du taoïsme mais stimule aussi la composition de drames chinois.

Par contre, l'école confucéenne, « une école des lettrés », pratique les leçons de « Maître Kong » (ou Confucius) qui encourage une attitude active et dynamique comme principe de savoir-vivre. Opposé à la passivité du taoïsme envers le monde, Confucius (551-479 av. J.-C.), né à la même époque que LAO Zi, promut infatigablement les vertus des anciens rois et des politiciens illustres, tel ZHOU Gong (le duc de Zhou), et s'efforça de jouer un rôle politique, acceptant même à l'occasion l'invitation de souverains comme WEI Lingwang (le duc Ling de Wei). De plus, le confucianisme, au contraire du taoïsme qui refuse les règles de la vie sociale, est convaincu que la société sera parfaite si on suit fidèlement l'ordre hiérarchique des liens politiques et familiaux. Ainsi, ses enseignements

²⁴⁰ HUANG Yueyin, « 馬致遠神仙道化劇及其接受史研究 » (*Étude sur le drame des enseignements de l'Immortel taoïste de MA Zhi-Yuan et son réception*), Mémoire de Master de l'Université Normale Nationale de Taïwan, 2004, p. 1.

se sont enracinés au cœur de la Chine et même répandus en Asie de l'Est. Ils ont surtout servi d'outils politiques pour les gouvernants, permettant la constitution de barrières hermétiques entre les divers groupes sociaux. Cependant, les idées centrales du confucianisme sont l'humanisme et le perfectionnisme. Elles se basent principalement sur deux concepts : *li* 禮 et *ren* 仁. Le premier terme peut se définir par la rigueur, depuis l'observation des rites religieux officiels et familiaux jusqu'à l'obéissance aux règles de comportement en société. Quant à *ren*, il désigne la bienveillance, l'humanité, la bonté et la vertu parfaite. La finalité de la morale confucéenne est de parvenir à réaliser ces deux vertus chez les hommes. En outre, le dévouement 忠, la piété filiale 孝, l'amour 愛, la promesse 信, l'harmonie 和, la paix 平 et le respect 敬 sont des vertus appréciées et promues. Dans *Le Rêve du millet jaune*, LU Yen est un personnage qui comporte certaines caractéristiques des lettrés traditionnels, par exemple il étudie assidûment afin d'obtenir un emploi important à la Cour et se dévouer à son pays, ce qui est une attitude active et dynamique. Nous pouvons constater cette ambition dans le premier acte, quand LU Yen entre en scène la première fois, et qu'il se présente ainsi : « [...] Dès l'enfance, j'ai poussé loin les études des lettrés. Aujourd'hui je vais à la Cour pour obtenir une grande réussite et m'y faire connaître [...]. »²⁴¹ ; « Depuis dix ans je peine pour rendre mon nom illustre. »²⁴² De même, nous trouvons les vertus confucéennes exprimées chez d'autres personnages, par exemple le beau-père de LU Yen, qui lui rappelle que : « [...] Vous vous consacrez bien à l'État : le dévouement et la piété filiale sont des priorités [...]. »²⁴³ (Interlude). Tout cela dénote l'attachement aux valeurs traditionnelles chinoises. Par ailleurs, le drame montre également que le héros a des défauts comme tous les mortels. Ainsi, quand LU Yen regrette d'avoir eu recours à la corruption, il dit : « LU Yen, Ah ! Pourquoi êtes-vous devenu un lettré ? YAN Hui, lui, n'avait qu'une natte pour manger, une calèche pour boire et logeait en une ruelle du faubourg [...]. »²⁴⁴ (Acte II). Ce regret nous rappelle encore une fois les instructions de Confucius, car YAN Hui, mentionné ci-dessus, fut un disciple de Confucius, qui méprisait les biens de ce monde.²⁴⁵ Mais comment se débarrasser de ces défauts ? En traversant les épreuves du rêve,

²⁴¹ Louis LALOY, *op.cit.*, p. 60. Texte original : « 自幼攻習儒業，今欲上朝進取功名。 » *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*, p. 71. Texte original : « 我十年苦志，一舉成名。 » *Ibid.*

²⁴³ La traduction est de moi-même. Texte original : « 你與國家好生出力。千經萬典，忠孝為先。 » *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 96-97. Texte original : « 呂岩也，你怎生做讀書人來？顏子也曾一單食一瓢飲，居於陋巷。 » *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 96.

manipulées par ZHONG Liquan qui y joue différents personnages²⁴⁶, LU Yen renonce au fur et à mesure à ses désirs humains tels que le vin (Interlude), l'argent (Acte II), le sexe (Acte II) et enfin la colère (Acte IV), qui sont pour les taoïstes des défauts à combattre. Ce chemin est obligatoire pour les hommes qui veulent devenir Immortels selon les enseignements du taoïsme. L'objectif du drame est de guider les hommes vers la Vraie Voie et de les convertir au taoïsme, c'est pourquoi les paroles de ZHONG Liquan sont imprégnées de l'esprit taoïste et des enseignements du *Quanzhen*.

Le rôle de LU Yen est en fait de nouveau un reflet de MA Zhiyuan et de ses collaborateurs qui furent des lettrés ayant reçu une éducation classique. À la différence de leur héros parvenu à la réussite, ces auteurs n'ont pas pu obtenir ce qu'ils voulaient dans leur vie. Le rêve de LU Yen est pour eux un rattrapage. À notre connaissance, MA Zhiyuan renonça au monde et se retira dans la montagne dans ses dernières années. Il se concentra dès lors à étudier les enseignements du *Quanzhen*. C'est ainsi que dans ce drame se produit une réconciliation avec le destin. Au lieu de manifester son mécontentement ou de s'apitoyer sur lui-même, comme dans *Le Chagrin dans le palais de Han*, l'auteur réalise sa vie dans un rêve. Rien ne dure dans la vie ni ne reste après la mort. Dans ce drame l'auteur affirme que seul le *Tao* peut épurer l'âme, contrairement au *Chagrin dans le palais de Han* où la mort de l'héroïne est la seule solution pour résoudre le problème. Cette fois, la rédemption est obtenue par la religion. À la fin du drame, l'auteur exprime ses réflexions profondes à travers le chant de ZHONG Liquan :

« Pour nous, êtres humains, cent années, qu'est-ce donc ? [...] Voila que le millet n'est pas cuit encore, la gloire profane est déjà disparue. Quand on commence à connaître ce monde, nos cheveux sont déjà gris [...] Un rêve vous a montré le néant de la gloire ; à votre réveil, soudainement, vous avez tout compris. »²⁴⁷

1.2212 La philosophie chinoise d'après Louis Laloy

Dans sa première préface du *Rêve du millet jaune* Louis Laloy affirme à nouveau : « Ma Tcheu-Yuan (sic) est un des plus célèbres auteurs de l'époque »²⁴⁸. Il n'est donc pas surprenant de voir une traduction du même auteur chinois signée de sa main, vingt-quatre ans après son adaptation du *Chagrin dans le palais de Han*.

Le sens du *Rêve du millet jaune* est parfaitement expliqué dans les deux préfaces de

²⁴⁶ D'abord, il joue le Grand Chambellan dans l'interlude ; ensuite, le vieux serviteur dans le deuxième acte ; puis le bûcheron dans le troisième acte et enfin le brigand dans le quatrième acte.

²⁴⁷ Cf. Louis LALOY, *op. cit.*, p. 130-134. Nous avons modifié légèrement quelques éléments de la traduction en nous référons au texte original. « 咱人百歲光陰有幾何 [...] 兀的是黃粱未熟榮華盡，世態才知鬢發皤 [...] 一夢中盡見榮枯，覺來時忽然省悟。 » *Ibid.*

²⁴⁸ Cf. Louis LALOY, *op. cit.*, p. 45.

Louis Laloy, datant de 1935 et de 1943. Il le présente ainsi : « Le premier de ces drames [*Le Rêve du millet jaune*] appartient à la religion taoïste et retrace la conversion d'un saint »²⁴⁹, et « Réalité du rêve et relativité du temps : telles sont les deux idées qui expliquent ce drame et lui impriment son mouvement »²⁵⁰. Ces lignes sont là pour donner au lecteur les clés de ce drame et lui faire comprendre le sens de l'histoire. Selon Laloy, les deux idées à retenir sont d'une part que la forme du drame se construit sur la base du « rêve » et d'autre part que son contenu est empreint de philosophie taoïste. Nous allons à présent développer quelques points particuliers de ce drame qui marquèrent la réflexion de Louis Laloy, en y apportant notre propre point de vue.

1.22121 La révélation du rêve

Les ancêtres chinois connaissaient les fonctions du rêve bien avant la publication de *L'Interprétation des rêves* de Sigmund Freud (1856-1939) en 1900. L'ouvrage intitulé *Analyse du rêve du Duc de Zhou*²⁵¹, ancien livre populaire datant d'un temps très reculé, présente déjà les sens des rêves chez les Chinois. Pour Freud, un rêve est l'accomplissement d'un désir inconscient et ne présage en aucun cas d'un avenir sur lequel le rêveur pourrait s'appuyer. Selon les anciens chinois, au contraire, le rêve reflète à la fois le désir du rêveur et un sens mystérieux qui montre un heureux ou un mauvais présage. Plus tard, le même sujet est évoqué dans le troisième chapitre du livre *Zhouli*²⁵² où les rêves sont classés en six types : le rêve normal, le rêve horrible, le rêve désir, le rêve prophétique, le rêve chanceux et le rêve fatal. Selon lui, en fonction de l'heure du rêve et de l'astrologie, on peut savoir si un rêve est de nature prophétique.²⁵³ De plus, les Chinois pensent que les divinités ou les ancêtres transmettent leurs messages au travers des rêves. De fait, « deviner le rêve » est alors une activité populaire et quotidienne en Chine, puisqu'elle apparaît comme un précieux moyen de présager le futur. D'après ZHAN Shichuang, sinologue et professeur chinois, cette fonction du rêve sert souvent l'intrigue des pièces de l'époque des Yuan faisant partie du genre du « drame des enseignements de l'Immortel taoïste ». Les auteurs utilisent en effet cette ancienne

²⁴⁹ Louis LALOY, *Trois drames de l'Asie*, Suisse, Collection des cahiers du Rhône, p. 7.

²⁵⁰ Cf. Louis LALOY, *op. cit.*, p. 9.

²⁵¹ Son auteur est anonyme et la date de sa composition n'est pas non plus connue.

²⁵² C'est un livre qui présente en principe les règlements de la Cour et des fonctionnaires avant l'époque des Qin (221-206 av. J.-C.). L'auteur est anonyme.

²⁵³ Texte original : « 占夢：掌其歲時，觀天地之會，辨陰陽之氣。以日月星辰占六夢之吉凶，一曰正夢，二曰噩夢，三曰思夢，四曰寤夢，五曰喜夢，六曰懼夢。 » *Ibid.*

croyance pour propager les enseignements de l'Immortel.²⁵⁴ Cette culture divinatoire de la société chinoise est ainsi au centre de leurs pièces. Ce principe est présent dans *Le Rêve du millet jaune* : en se réveillant d'un rêve qui lui a semblé une éternité, le héros LU Yen comprend que celui-ci contient un message et consent alors à accepter de suivre l'Immortel ZHONG Liquan. Le drame commence par un rêve et se termine par le réveil. Tout le sens du drame est donc compris dans le rêve. Ainsi, Louis Laloy pointe avec justesse une des clés du drame lorsqu'il écrit : « Réalité du rêve et relativité du temps, les deux idées impriment le mouvement du drame ».

1.22122 Les origines du drame

Dans la première préface, outre cet exposé du principe du rêve, Louis Laloy introduit le contexte historique de l'époque où vivaient les auteurs, à travers la présentation des trois personnages du drame :

« Le drame met en scène trois saints du taoïsme : le Prince empereur de la floraison orientale y dépêche sur terre Tchoung-il K'iuen (sic) pour y opérer la conversion de Liu Yen Toung-pin (sic). Ces trois personnages sont ceux dont les vies occupent les trois premières places, dans le recueil appelé *Histoire orthodoxe des lotus d'or*, par le taoïste Tchou Li. La première version de cet ouvrage est datée de l'année 1301 ; la seconde, abrégée et illustrée, de l'année 1326 ; l'une et l'autre contiennent les vies des saints pour qui les empereurs mongols avaient une dévotion particulière et à qui ils ont décerné des titres honorifiques. Les auteurs de la pièce ont donc suivi les croyances en faveur à la cour. »²⁵⁵

Il explique ainsi que *Le Rêve du millet jaune* est pleinement imprégné de la pensée taoïste et qu'il intègre notamment l'esprit du *Quanzhen* : « Les saints, précise Louis Laloy, qui se trouvent ainsi groupés appartiennent tous à la même secte, dite du *ming* et du *sing*, parce qu'elle fait une étude particulière des rapports entre le destin, *ming* 命, et le naturel, *sing* 性 ». ²⁵⁶ Bien que Louis Laloy n'indique pas le nom de cette secte, il décrit exactement les enseignements du *Quanzhen*. Par ailleurs, l'*Histoire orthodoxe des lotus d'or*, auquel il fait référence dans l'extrait que nous venons de citer, est un ouvrage en cinq volumes, dont le premier présente la vie du Prince Empereur de la Floraison Orientale, de ZHONG Liquan, de LU Yen et de LIU Cao. Ce recueil est effectivement un ouvrage important dans l'histoire de la religion taoïste car il réunit les biographies des prêtres principaux du *Quanzhen*. Son auteur, QIN Zhian, surnommé le prêtre Shuli 樗櫟,

²⁵⁴ ZHAN Shichuang, « 道教與戲劇 » (*Le Taoïsme et la pièce de théâtre*), Taipei, Wen-Jin, 1997, p. 88.

²⁵⁵ Louis LALOY, *Le Rêve du millet jaune, drame taoïste du XIII^e siècle*, p. 46.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 46.

est un des adeptes du fondateur du *Quanzhen*, WANG Chongyang. Ses récits permettent d'étudier l'évolution du *Quanzhen* et de ses enseignements. L'histoire du *Rêve du millet jaune* se base *a priori* sur les légendes des personnalités présentées dans cet ouvrage.

Après ce passage de documentation, Louis Laloy entre dans le vif du sujet : la philosophie chinoise. Il la compare notamment à la philosophie occidentale :

« Ces deux notions [le destin et le naturel] complémentaires ont pour total l'existence et sont entre elles comme la forme et la matière, dans la logique d'Aristote. »²⁵⁷

« Le confucianisme réformé du temps des Song (XI^e et XII^e siècles)²⁵⁸ admettait aussi une relation indissoluble entre *li* et *ki*, raison et esprit, mais en un sens qui se rapproche de Platon, plutôt que d'Aristote. »²⁵⁹

« La philosophie taoïste pousse plus loin que Kant la critique de la raison dont elle n'accepte aucune notion, pas même celle de l'existence, et la religion taoïste prêche une morale de renoncement, analogue à celle du bouddhisme mais beaucoup plus absolue, détachée de toutes les œuvres et sous sa forme la plus haute réduite à la contemplation pure [...]. »²⁶⁰

Dans ces extraits, Louis Laloy évoque trois grands philosophes de l'histoire occidentale – Aristote (384-322 av. J.-C.), Platon (427-347 av. J.-C.) et Kant (1724-1804) – pour les comparer à la philosophie du *Quanzhen*, et plus généralement à celles du confucianisme et du taoïsme. Il nous semble raisonnable de relever ici les analogies qui nous paraissent inadéquates. D'abord, concernant la philosophie du *Quanzhen*, bien qu'elle mette en valeur la longévité, voire l'immortalité du *ming*, son objectif ultime est de parvenir à épurer l'esprit, à savoir le *sing*, pour atteindre le niveau suprême. Concernant le *sing*, nous pensons que dans son texte Louis Laloy parle plutôt de son aspect spirituel que du naturel ou de la matière. De fait, l'idée du *Quanzhen* n'est pas totalement conforme à la théorie d'Aristote qui met en valeur la substance, autrement dit la matière. La deuxième remarque est que le taoïsme traite comme Kant de la métaphysique. Un contemporain de LAO Zi, ZHUNG Zi (369-286 av. J.-C.), qui appartient à la même école que celui-ci, met au point une démarche expérimentale, mesurable, ou observable, ressemblant à ce que Kant appelle la théorie de la connaissance et le transcendantalisme. Néanmoins, la démarche de ZHUANG Zi est bien une expérience totale de l'individu, donc une mystique, tandis que celle de Kant soutient plutôt un phénomène général. Le taoïsme poursuit avant tout une élévation de l'esprit,

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 46.

²⁵⁸ Précisons ici que c'est ZHU Xi (1130-1200), le grand maître du confucianisme sous la dynastie des Song du Sud, qui réforme les instructions de Confucius. Sa théorie appartient au courant de l'idéalisme.

²⁵⁹ Louis LALOY, *op.cit.*, p. 47.

²⁶⁰ Louis LALOY, *Trois drames de l'Asie*, p. 8.

une recherche de l'harmonie en soi-même et dans la relation entre l'homme et la nature. Son idée va plus loin que celle de Kant, et les problématiques de ces deux théories nous semble ne pas être équivalentes.

Effectivement, le système philosophique chinois et le système philosophique occidental sont assez divergents, et il n'est donc pas aisé de les mettre en relation. La philosophie chinoise se développe depuis la période des « Printemps et Automnes », bien avant l'époque de Platon et d'Aristote. Elle se compose principalement de trois écoles : le taoïsme, le confucianisme et le bouddhisme, qui se distinguent par des philosophies propres et spécifiques, mais en même temps s'influencent mutuellement et mêlent leurs enseignements depuis longtemps. Le sujet du *Rêve du millet jaune* privilégie non seulement l'esprit taoïste, mais il évoque aussi certaines valeurs du confucianisme et quelques idées du bouddhisme, car son histoire s'appuie sur les enseignements du *Quanzhen* qui absorbe ces trois doctrines. Après les comparaisons entre la Chine et l'Occident, Louis Laloy met en parallèle ces trois philosophies. Tout d'abord, le taoïsme, pour lui, recherche le salut personnel, une attitude de non-action, tandis que le confucianisme montre une manière de savoir-vivre. Il écrit ainsi :

« La question de savoir si l'homme est naturellement bon, ou mauvais, ou mêlé de l'un et d'autre, s'est posée et a été résolue de ces trois manières différentes par le confucianisme de l'Antiquité classique. Le taoïsme l'ignore. Il ne s'agit pas pour lui de suivre le naturel, ni de le contrarier, ni même de l'améliorer, mais de l'épurer jusqu'à un état parfait d'indifférence où il se prêtera sans résistance à toutes les impulsions du destin. Le bien et le mal, selon cette doctrine, affirment avec une force égale, bien qu'en sens opposé, le moi, qui est haïssable. »²⁶¹

Ensuite, il pointe les différences entre le taoïsme et le bouddhisme :

« Le taoïsme se distingue du bouddhisme en ce que celui-ci ne prend en considération que le naturel, non le destin : son idéal est dans l'inaction. Le taoïsme accepte l'action parce qu'il faut une enveloppe rigide au vide intérieur. Toutefois, dans la secte du *ming* et du *sing*, l'école du Nord, plus proche du bouddhisme, préfère au destin le naturel, ce qui signifie qu'elle admet la supériorité, sur l'action, de la contemplation. Les saints des Lotus d'or appartiennent à cette école. »²⁶²
Il montre également leurs similitudes :

« [...] Les deux religions [le taoïsme et le bouddhisme] ont réagi l'une sur l'autre et le bouddhisme de la Chine s'est imprégné de la pensée taoïste pendant que le taoïsme admettait plusieurs divinités du bouddhisme. »²⁶³

²⁶¹ Louis LALOY, *Le Rêve du millet jaune, drame taoïste du XIII^e siècle*, p. 47.

²⁶² *Ibid.*, p. 48.

²⁶³ *Ibid.*, p. 48.

Signalons que, quand le bouddhisme est introduit en Chine sous le règne de l'empereur Ming Ti des Han de l'Est, vers l'an 67 de l'ère chrétienne, il a inévitablement repris les concepts philosophiques de l'époque et les a en même temps influencés. Effectivement, le bouddhisme et le taoïsme ont des points communs, tels que le mode de pratique des enseignements, puisque les deux exigent de leurs adeptes de renoncer aux plaisirs humains et de mener une vie sobre et dépouillée. Ils préconisent aussi tous deux d'« aider une âme souffrante ou perdue ». Louis Laloy pense que cette idée provient du début du bouddhisme, ce qu'il évoque ainsi :

« L'idée, que l'on trouve en ce drame, qu'un saint comme un Tchoung-Li (sic) peut quitter le céleste séjour pour revenir sur terre et y sauver une âme, n'appartient pas au taoïsme primitif et semble avoir été introduite par le bouddhisme, qui a commencé de se propager en Chine au II^e siècle de l'ère chrétienne. »²⁶⁴

En ce qui concerne le concept de « sauver une âme », les deux doctrines diffèrent en fait sur un détail. Pour le taoïsme, cette idée a plutôt le sens du *dutuo* 度脫, de *du* la conversion et *tuo* faire sortir, c'est-à-dire « convertir une personne pour qu'elle sorte du monde afin de parvenir au niveau suprême ». Quant au bouddhisme, cette idée s'exprime dans le *pu-tu-zhong-shen* 普渡眾生, *pu* signifiant universel, *tu* faire sortir et *zhong-sheng* désignant le peuple ; l'ensemble veut donc dire « faire sortir l'univers », autrement dit « sauver le monde ». En résumé, le sauvetage est l'idée essentielle chez Bouddha, alors que c'est « la conversion » qui prime dans le taoïsme. Dans le drame, ZHONG Lique vient au monde pour convertir LU Yen : cet acte s'inscrit plutôt dans la lignée du taoïsme, d'autant plus que c'est dans le taoïsme un trajet « officiel » pour introduire les mortels au rang des Immortels.

Parmi ces trois doctrines, Louis Laloy ne cache pas son appréciation pour le taoïsme : « Le taoïsme est une doctrine purement chinoise en son principe et déjà constituée par ses éléments essentiels [...]. »²⁶⁵. Mais la philosophie du bouddhisme ne l'attire pas moins. Cette prédilection se reflète dans deux œuvres signées de sa main : l'opéra-ballet *Pâmâvatî* et le drame *Vikrâma et Ourvâsi*, qui tous deux se déroulent en Inde.

Au fil de ses écrits, Louis Laloy exprime ses plus importantes idées sur le drame chinois et la pensée chinoise : dans la préface du *Rêve du millet jaune*, de *Trois drames de l'Asie*, du *Chagrin dans le palais de Han*, de *Poésies chinoises*, de *La Musique chinoise* et dans l'article « Hoai-Nan Tze (sic) et la Musique ». Mis à part ces monographies, ses

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 48-49.

²⁶⁵ Louis LALOY, *Trois Drames de l'Asie*, p. 8.

connaissances de la culture chinoise se révèlent de temps en temps dans des livres et des articles divers tels que son ouvrage intitulé *Miroir de la Chine* concernant son voyage en Chine ou *Le Livre de la fumée*, ainsi que l'article « Stravinski » dans *La Musique retrouvée*.

Pendant toute sa vie, Louis Laloy a été influencé de façon plus ou moins consciente par la philosophie chinoise, notamment celle du taoïsme. Son surnom, « Le Chinois », reflète fidèlement son apparence et ses préoccupations. Damien Top le présente ainsi : « Fréquemment vêtu en mandarin, appréciant les délices de la *fumée bleue*, son image originale le fit baptiser *Le Chinois* ».²⁶⁶ Son désintérêt pour le matériel et son indifférence pour la réputation sont dignes d'un adepte taoïste. L'esprit du « non-agir » propre au taoïsme se reflète dans sa conduite. Il avoue ainsi dans sa *Musique retrouvée* : « J'use peu de l'action, parce qu'elle ne me réussit pas, mais suis loin d'en déconseiller le régime à qui en a la force et l'appétit. »²⁶⁷ C'est le plus juste portrait que l'on puisse faire de lui.

²⁶⁶ *Padmâvatî*, Théâtre du Châtelet, mars 2008.

²⁶⁷ Louis Laloy, *La Musique retrouvée*, p. 286.

DEUXIÈME PARTIE

LES RELATIONS FRANCO-CHINOISES À TRAVERS LES ENGAGEMENTS DE LOUIS LALOY

2. LES RELATIONS FRANCO-CHINOISES À TRAVERS LES ENGAGEMENTS DE LOUIS LALOY

*Sitôt que j'eus accès à la littérature et à la philosophie de la Chine, je n'en suis plus sorti...*²⁶⁸

Grâce à l'examen de la carrière de Louis Laloy, au-delà de son occupation principale à l'Opéra de Paris, en marge du milieu musical, nous pouvons mettre en avant ses interventions dans les affaires franco-chinoises. La présente partie envisage deux aspects qui structureront nos chapitres : les relations de Louis Laloy et les origines de quatre événements auxquels il a participé.

Dans le premier chapitre, nous retracerons les relations entre Louis Laloy et les personnalités chinoises de haut rang qui l'invitèrent à participer à plusieurs étapes d'engagements franco-chinois. Nous aborderons la manière dont Louis Laloy approcha ces rencontres, et dans quelles mesures elles aboutirent. Il est donc inévitable d'illustrer les amitiés entre Louis Laloy et LI Shizeng ainsi qu'avec SUN Yatsen (1866-1925)²⁶⁹, les plus prestigieuses parmi ses connaissances. Ensuite, nous présenterons quatre événements franco-chinois relatifs à Louis Laloy : l'Union sino-française, l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris, l'Association amicale et de patronage franco-chinois et enfin la Mission culturelle en Chine. L'étude de ces activités permet en effet de préciser son statut, de comprendre son rôle et d'évaluer les responsabilités, auxquelles, politiquement, Louis Laloy se trouve être le premier musicologue à avoir été engagé.

2.1 Louis Laloy et les hommes politiques chinois de son temps

Aux alentours de 1900, Louis Laloy a préparé sa thèse en Sorbonne et a appris le russe ; il a également suivi les cours de chinois d'Arnold Vissière, en qualité d'élève libre

²⁶⁸ Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 150.

²⁶⁹ Sun Yatsen 孫中山, leader révolutionnaire et homme d'État chinois, est considéré comme « le père de la Chine moderne ».

à l'École Nationale des Langues Orientales Vivantes. En dehors de ces cours, il s'est lié d'amitié avec des étudiants chinois venus de Shanghai. Ces Chinois l'ont aidé à pratiquer l'expression orale et aussi à mieux connaître tous les aspects de la culture chinoise. Les disciplines, la politique de leur pays et même l'art de la cuisine chinoise étaient abordées dans leurs conversations.²⁷⁰ Le musicologue fit ainsi l'éloge de ses condisciples :

« Bientôt je fus aidé par des amis chinois, dont je ne saurais trop louer le dévouement, la bonté, la loyauté, la confiance, et quelques-uns, par la qualité de leur esprit, comptent parmi les plus sûrs compagnons de ma pensée [...]. »²⁷¹

Parmi eux, CHU Minyi (1884-1946)²⁷², futur homme politique chinois, a maintenu une amitié de plus de vingt ans avec Louis Laloy et, en même temps, a joué un rôle important dans plusieurs engagements franco-chinois. Tout ceci explique donc que, quelques années plus tard, Louis Laloy établisse des relations avec les personnalités chinoises de la future République de Chine, grâce à ces amitiés de jeunesse. Nous supposons ainsi qu'à travers l'introduction de CHU Minyi, Louis Laloy rencontre LI Shizeng qui s'est adonné à la publication d'une revue anarchiste intitulée *Les Temps Nouveaux* (1907-1910) à cette époque.²⁷³

2.11 Louis Laloy et LI Shizeng

Dans le *Miroir de la Chine*, Louis Laloy dépeint vivement l'apparence de LI Shi-Zeng :

²⁷⁰ *Revue d'Histoire du Théâtre*, tome III. Paris, Michel Briant, 1958, p. 303.

²⁷¹ Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 149.

²⁷² CHU Minyi 褚民誼, né dans la province de Zhejiang. Son père, CHU Jitian 褚吉田 fut un médecin reconnu à l'époque. CHU Minyi est allé en Japon en 1903 pour faire ses études de politique et d'économie. En 1906, il est reparti en France avec ZHANG Jingjiang 張靜江, un des révolutionnaires opposé au gouvernement Mandchou, pour continuer ses études de médecine. En 1920, il s'est installé à Lyon, où il était principal adjoint à l'Institut Franco-Chinois de Lyon jusqu'à son retour en Chine en 1925. La guerre Sino-Nipponne s'est déclenchée en 1926, il a alors collaboré avec les Japonais. Effectivement, cet acte de trahison est instruit par WANG Jingwei 汪精衛 (1883-1944) qui était à la fois son beau-frère et le chef du clan des collaborateurs. CHU Minyi est condamné à la peine de mort après la soumission du Japon en 1945. Pourtant, Louis Laloy a gardé un bon souvenir envers lui. Ils ont publié ensemble un article intitulé *Le Jeu du volant chinois* dans le *Bulletin de l'Association amicale franco-chinoise*, en octobre 1910. Louis Laloy l'évoque ainsi « [...] M. Tchou Min-yi, membre du Comité central de contrôle du gouvernement [...] Je l'ai connu à Paris, il y a plus de vingt ans, quand l'empire des Mandchoux durait encore. D'une vigueur peu commune et d'une habileté infaillible, il excelle en tous les métiers. J'ai goûté sa cuisine, admiré son adresse à lancer du pied le volant chinois, essayé des cerfs-volants de sa fabrication, pris avec lui des leçons de gymnastique [...] D'une bonté solide et d'un dévouement à toute épreuve, c'est l'homme pratique du parti. Tout ce qu'il fait sera bien fait. » Cf. Louis LALOY, *Miroir de la Chine*, Paris, Desclée de Brouwer, 1933, p. 65-66.

²⁷³ YANG Kailing, « 民國李石曾先生煜瀛年譜 » (*La Chronologie de Monsieur LI Shi-Zeng, Yu-Ying*), Taipei, Shang-Wu, 1980, p. 19. LI Shizeng, CHU Minyi et CAI Yuanpei étaient chroniqueurs principaux dans la revue en question.

« J'ai connu M. Li Yu-ying à Paris [...] Ses traits fins semblaient taillés dans l'ivoire, tant son visage demeurait impassible, mais éclairé, s'il levait les paupières, d'un regard où brûlait une flamme dans l'ombre. Il parlait peu, et lentement, mais toujours pour affirmer une conviction qui n'admettait ni doute, ni réserve. » ²⁷⁴

« Aujourd'hui qu'il a dépassé l'âge mûr, son visage se prolonge d'une barbiche en pinceau comme on en voit dans les peintures aux sages retirés du monde, jouant du luth au pied d'un arbre, ou regardant un livre, sous une véranda que le rocher domine [...]. » ²⁷⁵

LI Shizeng a été non seulement actif dans le milieu politique pendant soixante-dix ans mais il a été également pédagogue. Issu d'une célèbre famille politique au sein du gouvernement mandchou (1644-1911), LI Shizeng aurait pu rester en Chine pour hériter de tous les avantages de sa fortune et de l'ensemble de sa carrière. Néanmoins, il a décidé d'entreprendre une autre aventure. En novembre 1902, il a embarqué pour la France sur le bateau *An-nan* avec l'ambassadeur de l'Empire, SUN Baoci (1867-1931). D'abord, il a suivi des études d'agronomie à l'École pratique d'agriculture du Chesnoy à Montargis dans la région Centre pour lesquelles il a obtenu son diplôme en 1905. Parti ensuite à Paris l'année suivante, il a effectué des études de chimie et de biologie à la Sorbonne et a travaillé comme stagiaire dans le laboratoire de Gabriel Bertrand à l'Institut Pasteur où il s'est consacré à des recherches sur le soja. Le résultat de ses recherches, en collaboration avec L. Grandvoinet, est présenté dans l'ouvrage intitulé *Le Soja - sa culture, ses usages alimentaires, thérapeutiques, agricoles et industriels*²⁷⁶.

Lettre de formation, mais révolutionnaire dans l'âme, LI Shizeng a rejoint *Tong Meng Hui* 同盟會, une société révolutionnaire que SUN Yatsen avait fondée à Tokyo en 1906, secondant ce dernier pour créer un nouveau régime. LI Shizeng pensait que ce qui empêchait la modernité en Chine, c'était les coutumes démodées et inadéquates. La meilleure solution, selon lui, pour améliorer la condition, consistait à s'appuyer sur la science, l'éducation et la publication, avec lesquelles la société progresse et évolue. À ce propos, Louis Laloy écrit : « Religieux sans religion, [...] [LI Shizeng] sert la science avec un zèle de dévot, le courage d'un martyr, les macérations d'un ascète et une confiance qui n'admet aucun doute en ses miracles. » ²⁷⁷ Afin d'appliquer les connaissances de la biologie dans la consommation quotidienne, LI Shizeng créa une usine de transformation du soja : (L') « Usine Caseo-Sojaine » à la Garenne-Colombes

²⁷⁴ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 24-25.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 120.

²⁷⁶ LI Yuying & L. GRANDVOINET, *Le Soja - sa culture, ses usages alimentaires, thérapeutiques, agricoles et industriels*, Paris, A. Challamel, 1912.

²⁷⁷ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 119-120.

dans les environs de Paris en 1908²⁷⁸. C'est cette même usine qui servit de siège au mouvement « Étudiant- Travailleurs ». À l'instar du commentaire de Louis Laloy : « Le courage indomptable qui brisait à la fois tous ces obstacles l'a du même élan porté aux extrêmes conséquences. »²⁷⁹, il était un homme d'action avec une volonté de fer.

De personnalité et d'origine différentes, les chemins de Louis Laloy et de LI Shizeng se sont malgré tout croisés. Dans le *Miroir de la Chine*, Louis Laloy se souvient de sa rencontre avec LI Shizeng : « J'ai connu M. Li Yu-ying à Paris, l'année même où y vint l'illustre Suen yi-sien, ou selon la prononciation de Canton, son pays d'origine, Sun Yat-sen [...]. »²⁸⁰ Une question se pose alors : en quelle année SUN Yatsen arriva-t-il à Paris ? En réalité, il y est venu deux fois : en 1909 et en 1910. La première fois, il a visité (L') « Usine Caseo-Sojaine » de LI Shizeng en juin 1909. La deuxième fois, en décembre 1910, il a été hébergé par la société éditrice de LI Shizeng « Le monde ». ²⁸¹ De ce fait, nous supposons qu'ils se rencontrent autour de 1909 ou fin 1910. Nous trouvons d'ailleurs un passage dans le même ouvrage correspondant à notre hypothèse :

« Quand je l'ai [SUN Yat-Sen] vu pour la première fois, de passage à Paris, et encore en exil, sa redingote mince était presque celle d'un pasteur anglo-saxon [...]. Je répondais de mon mieux, n'osant lui dire combien cet avenir qu'il s'obstinait à prévoir me paraissait lointain encore, et improbable. Mais il avait raison : l'année suivante, l'empire de la Chine, qui durait depuis tant de siècles, s'effondrait tout à coup. »²⁸²

La dynastie des Qing s'est terminée en octobre 1911, autrement dit, SUN Yatsen a rencontré Louis Laloy fin 1910, un an avant la chute de l'empire chinois. Louis Laloy rencontre LI Shizeng au même moment.²⁸³

Dans le *Miroir de la Chine*, Louis Laloy consacre un chapitre entier intitulé « Philosophie » à son vieil ami où il présente ses origines, sa philosophie, ses opinions sur la politique et les entreprises de son pays. Nous percevons une connaissance parfaite et

²⁷⁸ Cf. YANG Kailing, *op.cit.*, p. 20-22 ; CHEN Jiying, « 一代振奇人—李石曾傳 » (*La Biographie de LI Shi-Zeng*), Taipei, La Chine Moderne, 1982, p. 43-45.

²⁷⁹ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 118.

²⁸⁰ Louis LALOY, *op.cit.*, p. 24.

²⁸¹ YANG Kailing, *op.cit.*, p. 22-23.

²⁸² Louis LALOY, *op. cit.*, p. 107.

²⁸³ Concernant la date de leur rencontre, dans l'article « Where East and West meet : Chinese Revolutionaries, French Orientalists, and Intercultural Theater in 1910s Paris », *Taiwan Journal of East Asian Studies*, vol.4, numéro 1, juin 2007, p. 103, l'auteur Dietrich Tschanz indique une autre date: 1906. Je lui ai écrit pour savoir d'où viennent ses sources. Il m'a confié dans sa réponse qu'il s'est référé à une revue intitulée 劇學月刊 (*Revue de la dramaturgie*). Néanmoins, après avoir vérifié la revue en question, je n'ai trouvé aucune date figurant dans le récit de LI Shi-Zeng. Cf. LI Shizeng : 〈再版夜未央序〉 (*La Préface de la réédition de Ye Wei Yang*), dans la « 劇學月刊 » (*Revue de la dramaturgie*), vol.1, n° 2, Pékin, 1932, conservée dans la bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises, sous la cote : PERC425.

une forte appréciation émanant du fond du cœur de l'auteur. Louis Laloy confie ainsi cette amitié : « [...] Aussi éloignés l'un de l'autre qu'il est possible, par l'objet de nos croyances, nous avons toujours été en sympathie, et même en amitié, comme peuvent l'être les fidèles de deux cultes différents [...]. »²⁸⁴

Du côté de LI Shizeng, nous ne disposons que d'un passage relatif à notre sujet, dans la préface de la réédition de sa traduction *Ye Wei Yang* « 夜未央 » en 1932. Cet ouvrage est traduit de la pièce de Léopold Kampf (1881-1913), intitulée *Le Grand Soir* que LI Shizeng a vue au Théâtre des Arts en 1908. Dans la préface, l'auteur nous fournit un passage précieux sur Louis Laloy ainsi que sur son adaptation du *Chagrin dans le Palais de Han* :

« [...] J'ai un ami français sinologue, Monsieur Laloy, qui est professeur de l'Université de Paris et Secrétaire Général de l'Opéra de Paris. Il a adapté *Le Chagrin dans le Palais de Han* qui a obtenu une large popularité en France. Comme on le sait, c'est un drame chinois. Il est joué en France. Il est inutile de préciser que c'était en français, mais le décor, les costumes et les accessoires n'étaient pas totalement du style chinois. Nous pouvons dire que ce drame est une cristallisation franco-chinoise, pourtant, extraordinairement jolie [...]. »²⁸⁵

D'après ces mots, LI Shizeng aurait assisté à la représentation du *Chagrin dans le Palais de Han* au Théâtre des Arts en 1911, année où son usine Caseo-Sojaine avait participé au salon d'exposition de la Gastronomie à Paris. La pièce de Louis Laloy l'avait impressionné au point de l'évoquer vingt ans plus tard dans la préface de sa réédition *Ye Wei Yang*. Effectivement, LI Shizeng est admiratif envers cette adaptation et affirme qu'elle représente le meilleur exemple de drame mixte occident-oriental donné aux dramaturges chinois. Il tente même de faire un essai lui-même sur la traduction du *Grand Soir* à la façon de Louis Laloy, afin de recréer le même genre en Chine. Néanmoins, il ne le réalise pas.

Sous une apparence de pragmatisme, LI Shizeng possédait une sensibilité littéraire. Selon lui, l'influence de la littérature ne pouvait pas être négligeable : à travers la lecture du roman ou de la nouvelle, le public était instruit et guidé par les idées contenues dans les livres qui donnent proprement matière à réflexion. Cet effet s'exerçait également sur

²⁸⁴ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 119.

²⁸⁵ Texte original : « 我有一位法國漢學家的朋友魯洛先生。他是巴黎大學的教員兼國家劇院的主任幹事，他曾經編譯漢宮秋一劇，頗受法都人士之歡迎。這是中國劇，為大家所知道的。他在法國出演，當然用法語不用說了：即是點景與衣冠等裝飾，亦不全是中國的樣式，可以說是中法合璧的造品。然而這戲是極美的。 » Cf. LI Shizeng, 〈再版夜未央序〉 (*La Préface de la réédition de Ye Wei Yang*), *loc. cit.*, 1932.

les spectateurs de théâtre. Dans une lettre adressée à Paul Langevin²⁸⁶ (1872-1946), LI Shizeng s'évoque ainsi :

« Au cours de la conversation que nous avons eue au Ministère de l'Éducation à Nanking, j'ai eu le plaisir de vous exposer en quelques mots : l'utilisation de l'art dramatique contemporain pour la propagation de l'esprit pacifique. Le théâtre est sous toutes les latitudes un excellent moyen pour l'éducation des masses en général [...]. »²⁸⁷

Ainsi, ce n'est pas un hasard si en 1930, LI Shizeng utilisa une partie de l'indemnité liée à l'affaire de la Révolte des Boxers²⁸⁸ pour créer le Conservatoire de Musique et de Théâtre de Pékin et celui de Nankin. Connaissant, d'une part, le degré de sensibilité entre Louis Laloy et LI Shizeng, et sachant, d'autre part, l'intérêt partagé par les deux hommes pour la littérature, le théâtre et la culture franco-chinoise, leurs chemins ne pouvaient que se croiser : leurs deux noms figuraient dans l'Union sino-française en 1912 ainsi que dans la liste du personnel de l'Institut des Hautes Études Chinoises²⁸⁹. De plus, LI Shizeng accueillit chaleureusement Louis Laloy en Chine, lors du voyage d'études de ce dernier en 1931. Une amitié profonde et indéfectible entre ces deux hommes naquit et fut fructueuse.

2.12 Louis Laloy et SUN Yatsen

Nous supposons que, par l'intermédiaire de LI Shizeng, Louis Laloy rencontra SUN Yatsen fin 1910, quand ce dernier vint à Paris, hébergé par LI Shizeng, pour réunir de l'argent et demander le secours de la diplomatie française à son parti révolutionnaire. En fait, ce fut la première rencontre à notre connaissance entre Louis Laloy et SUN Yatsen. Ce dernier montra à Louis Laloy un plan complet de la révolution future avec ses trois phases d'occupation militaire²⁹⁰ et lui exprima également ses opinions concernant la politique, ainsi que le futur régime. Ils échangèrent leurs idées et points de vue sur la situation internationale. Louis Laloy évoqua ce contact exceptionnel :

²⁸⁶ Paul Langevin était un physicien français, connu notamment pour sa théorie du magnétisme et l'organisation des Congrès Solvay.

²⁸⁷ Lettre de LI Yuying à Paul Langevin datée du 9 octobre 1931. Fonds d'archives « LI Yu-Ying » à l'Institut Pasteur.

²⁸⁸ Cette indemnité vaut 6750 million livres à l'époque. Cf. CHEN Zhenjiang & JIANG Pei (éd.), « 晚清民國史 » (*L'Histoire de la dernière période des Qing à la République de Chine*), Taipei, Librairie Wu-Nan, 2002, p. 142.

²⁸⁹ LI Shizeng était Vice-président du Conseil d'Administration tandis que Louis Laloy était professeur d'Esthétique chinoise à l'Institut. Cf. GE Fuping: *Pelliot and the Institute of Chinese Studies of Pairs*. Taipei, Chinese Studies, n°103, 2007, p. 39.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 108.

« [...] Cet homme au corps menu qui m’attendait debout en sa chambre d’hôtel, le regard fixé droit vers un but invisible à mes yeux, et parlait presque à voix basse, avec un doux sourire où persistait toujours ce pli de réflexion au coin des lèvres. À un pas en arrière, rangés avec respect, trois ou quatre jeunes gens attentifs lui faisaient comme une garde d’honneur [...]. »²⁹¹

Rappelons que c’est le moment où la révolution civile chinoise est prête à se déclencher pour le renversement de la dynastie des Qing. SUN Yatsen, pourchassé par le gouvernement mandchou, s’exilant dans le monde entier, se destina à réformer l’ancien régime constitué du système impérial, de la hiérarchie et des privilèges. Il exprima sa philosophie politique dans l’ouvrage reconnu sous le nom des *Trois Principes du peuple* « 三民主義 », c’est-à-dire : Nationalisme, Démocratie et Bien-être du peuple. Ses idées en politique et son esprit révolutionnaire jouirent d’une large popularité en Chine et furent appréciés, notamment par les intellectuels chinois à Paris : notons entre autres, WU Jingheng, ZHANG Jingjiang, LI Shizeng et CHU Minyi, qui soutinrent et participèrent alors à cette révolution historique. ZHANG Jingjiang, possesseur d’une entreprise de transport franco-chinoise²⁹², en particulier, finança SUN Yatsen et son parti tout au long de la Révolution. Plus tard, WU Jingheng, ZHANG Jingjiang et LI Shizeng devinrent les principaux fondateurs de la République de Chine²⁹³. Louis Laloy, ému par leur esprit pour la démocratie et leur dévouement pour la patrie, côtoya davantage ces Chinois en sachant qu’ils écrivaient une page brillante dans l’histoire de la Chine. Une lettre de Louis Laloy à Jacques Rouché, datée du 26 décembre 1911, montre qu’il fut assez proche de ces révolutionnaires :

« [...] Enfin le parti républicain chinois voudrait savoir si les puissances, particulièrement la France et la Russie, ont l’intention d’intervenir en Chine. Les consuls à Shang-Hai ont exprimé des vœux à la conférence des délégués chinois. Mais avaient-ils reçu des instructions de leurs gouvernements respectifs, ou ont-ils agi de leur plein gré ? Ce renseignement serait pour nous autres Célestes, de la plus haute importance. Pourriez-vous l’obtenir ou m’indiquer une piste à suivre ? »²⁹⁴

En outre, dans son *Miroir de la Chine*, il retraça vivement leurs profils ; citons SUN Yatsen, LI Shizeng, Soumé TCHENG (1891-1959)²⁹⁵, CHU Minyi, et Wellington KOU²⁹⁶

²⁹¹ *Ibid.*, p. 107-108.

²⁹² Elle se situait 4, place de la Madeleine à Paris.

²⁹³ Avec CAI Yuanpei (1868-1940), ils sont considérés comme « les quatre sénateurs de la République de la Chine ». CAI Yuanpei est venu en France en 1913 pour s’occuper des affaires culturelles entre la France et la Chine avec LI Shizeng.

²⁹⁴ Collection privée – Archives familiales.

²⁹⁵ « Melle Tcheng Yu-siou, plus connue en Europe sous le nom, qu’elle a pris pour signer son livre de souvenirs, de Soumé Tcheng, est de Canton, comme Sun Yat-sen. Sa famille est une des premières de la

(1888-1985). Le leader, SUN Yatsen, a notamment été à ses yeux un saint dont l'esprit veille.²⁹⁷ Son profil se grava profondément dans le souvenir du musicologue :

« Je n'oublierai jamais son visage d'apôtre, d'une invincible douceur, avec la bouche un peu rentrée sous la moustache rare, et un pli à la commissure des lèvres comme on en voit aux statues de saints ou d'évêques dans nos cathédrales gothiques. »²⁹⁸

Par ailleurs, les deux lettres de Romain Rolland à son ami Jean Guéhenno (1890-1978)²⁹⁹ témoignent davantage de cette relation rare entre le musicologue, SUN Yat-Sen et ses révolutionnaires :

« À propos de Sun Yat-Sen, Louis Laloy l'a connu autrefois à Paris, assez intimement, je crois, Laloy, ancien normalien, musicologue de grand savoir, est un esprit curieux, remarquablement doué ; il connaît bien le chinois, et a été pénétré par l'antique pensée de Chine. Il était autrefois en rapport avec les révolutionnaires idéalistes de la génération de Sun Yat-Sen [...]. »³⁰⁰

« J'ai à vous présenter, pour *Europe*, une recrue d'importance. C'est mon ancien ami, mon cadet en musicologie, Louis Laloy, qui est en même temps un sinologue. Il a connu personnellement Sun Yat Sen, depuis 1911, il a subi son ascendant moral, sa « sainteté », il est resté en relations intimes avec lui et ses amis de la Révolution chinoise. Aucun homme d'Occident n'est plus au courant des œuvres et de la pensée de Sun Yat Sen. Il peut vous écrire, pour *Europe*, un grand Essai sur Sun Yat Sen, qui soit le pendant de mon Gandhi [...]. »³⁰¹

De ce fait, ce n'est pas un hasard si Louis Laloy consacra plusieurs articles à ce père de la Chine moderne et à la politique chinoise de son époque, citons : « Le docteur Sun Yat-sen »³⁰², « Plan de Révolution chinoise »³⁰³, « Histoire de la Révolution chinoise »³⁰⁴,

province, très attachée aux traditions [...] Affiliée au parti révolutionnaire, elle fut au nombre de ces jeunes filles intrépides dont plusieurs ont payé de leur vie les actes séditionnels qu'elles ont toujours fidèlement accomplis. Elle a échappé, non sans peine, à la police impériale. Réfugiée à Paris, elle éblouit ceux qui l'approchent de sa grâce ardente. Mais il faut qu'on l'écoute. Son éloquence est invincible. Je l'ai vue, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, mettre en larmes l'assistance par son émotion à déclarer la fraternité humaine. Et sa conversation sait unir à une vivacité charmante la politesse du grand monde [...]. » Cf. Louis LALOY, *op. cit.*, p. 25-26.

²⁹⁶ « Par lui [TCHENG Loh] aussi je fus introduit dans la meilleure société de Pei-ping, où manquait seulement le nouveau ministre de la république à Paris, M. Wellington Kou, alors en Mandchourie où il avait tenu à pénétrer avec la commission d'études dont il faisait partie, malgré les avertissements significatifs des autorités japonaises, déclinant toute responsabilité s'il lui arrivait malheur. Mais j'ai pu dire à Mme Kou que j'avais déjà l'honneur de connaître, et qui joint à l'élégance la plus raffinée une très haute intelligence, combien j'admire non seulement les talents de l'homme d'état, mais son énergie et son courage. » *Ibid.*, p. 163.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 26.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 24-25.

²⁹⁹ Il est écrivain et critique littéraire français.

³⁰⁰ Lettre du 7 septembre 1928. Cf. *L'Indépendance de l'Esprit : correspondance entre Jean Guéhenno et Romain Rolland (1919-1944)*. Paris, Albin Michel, 1975.

³⁰¹ Lettre du 2 septembre 1930, *op. cit.*, p. 120.

³⁰² *La Grande Revue*, 10 novembre 1911, p. 192-193.

³⁰³ *Ibid.*, 10 décembre, 1911.

³⁰⁴ *Ibid.*, 25 mai, 1912.

« Une héroïne de la Révolution chinoise »³⁰⁵, « La guerre civile en Chine »³⁰⁶, « Un apologue de Sun Yat-sen »³⁰⁷, « Le testament politique d'un révolutionnaire chinois »³⁰⁸ et « Le Réformateur »³⁰⁹. Comme Romain Rolland le recommande à Jean Guéhenno, ces articles présentent fidèlement la situation en Chine aux lecteurs français et à la fois, traduisent naturellement une pitié personnelle pour la souffrance des Chinois de l'époque.

Notre prochain chapitre présentera les origines des quatre événements en rapport avec Louis Laloy et également certains d'entre eux liés à son confrère, LI Shizeng.

2.2 Louis Laloy et ses activités franco-chinoises

La complexité de l'histoire des relations entre la France et la Chine aux premières années du XX^e siècle s'étend sur les aspects politiques, économiques et culturels, qui de plus, s'influencent entre eux. En passant outre les problèmes provenant du XIX^e siècle et se prolongeant jusqu'au prochain siècle, tels que la colonisation de l'Indochine par la France et les banques françaises s'installant à la concession de Shanghai depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, nous concentrons notre problématique sur quelques principaux événements politiques du début du XX^e siècle qui déterminent plusieurs projets concernant les affaires culturelles. La guerre de l'alliance des huit nations³¹⁰ envers la Chine en 1900 a provoqué ce que l'on a appelé « les Indemnités de la Révolte des Boxers » dont la Chine a été redevable envers la France. Cependant, une partie de cette dette s'est ensuite transformée en subventions de ces huit pays pour développer l'éducation en Chine. Pour la France, elle employa cette somme à créer l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris. Par ailleurs, l'afflux de la main-d'œuvre chinoise arrivant en France pendant la Première Guerre mondiale, à la faveur des intérêts politiques entre ces deux pays, a animé en France un mouvement « Étudiants-Travailleurs » chinois sans précédent. Les conséquences ont engendré des

³⁰⁵ *Ibid.*, 10 juillet, 1912.

³⁰⁶ *Journal du peuple*, 26 août (s. d.)

³⁰⁷ *L'Ere nouvelle*, 22, mars 1938.

³⁰⁸ *Bulletin de l'Association amicale franco-chinoise*, octobre, 1912.

³⁰⁹ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 98-115.

³¹⁰ Cette guerre est suscitée par la Révolte des Boxers qui est hostile aux étrangers occidentaux et est conduite à attaquer les délégations étrangères présentes à Pékin en 1900. De ce fait, les huit pays concernés : Autriche- Hongrie, Allemagne, Italie, France, Japon, Russie, États-Unis et Royaume-Uni sont alliés. Ils envoient leurs armées sur le territoire de la Chine afin de stopper ce conflit qui se termine par la victoire de ces huit pays peu après. Cf. Joseph W. ESHERICK, *The Origins of the Boxer Uprising*, University of California Press, 1987; Diana PRESTON, *The Boxer Rebellion*, Berkley Publishing Group, 2001; Lanxin XIANG, *The Origins of the Boxer War: A Multinational Study*, London, RoutledgeCurzon, 2003, etc. À propos de ce sujet, il existe de nombreux ouvrages spécialisés, étant donné que c'est hors de notre recherche, nous nous arrêtons ici.

relations culturelles franco-chinoises étroitement liées avec des implications politiques. Étant donné la multiplicité de l'histoire de cette époque, il convient de limiter notre sujet au domaine des contacts culturels et amicaux qui surgissent à partir des années 1910, et surtout de nous appliquer aux interventions de Louis Laloy, dans lesquelles, celui-ci, musicologue, se tient toujours dans un rôle aussi important que les sinologues ou les hommes politiques français en Chine. Sa fonction dans l'Union sino-française où est né le premier symbole d'entraide amicale franco-chinoise, met en relief son statut de musicologue. Nous trouvons aussi son nom figurant dans la liste du personnel de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris et celle des membres annuels de l'Association amicale et de patronage franco-chinois, montrant davantage ses participations actives. Enfin, sa mission culturelle en Chine a atteint son sommet dans ses interventions et a accompli, par là même, son souhait le plus profond depuis des années. Nous présentons, par la suite, ces quatre événements significatifs.

2.21 L'Union sino-française : premier symbole d'entraide amical franco-chinois

Concernant la création de l'Union sino-française, l'idée s'est concrétisée en 1912, lors d'un banquet sino-français organisé par HAIN Jou-Kia³¹¹ à Paris pour fêter la nouvelle fondation de la « République de Chine ». Ce festin a pour but de faire reconnaître la légitimité du nouveau régime chinois par le gouvernement français et en même temps, de renforcer une alliance entre la France, les États-Unis et la Chine. Profitant de cette occasion, HAIN Jou-Kia a invité les participants à créer une Union sino-française comme exemple afin de resserrer les liens d'amitié entre la France et la Chine. Dans la liste de l'assistance, nous y remarquons que Louis Laloy a approché des personnalités telles qu'Anatole France (1844-1924), Paul Painlevé (1863-1933) et LI Shizeng.

L'objectif de l'Union est déclaré ci-dessous :

« L'Union Sino- Française a pour but l'étude, la défense et l'extension des intérêts réciproques des Français et des Chinois, au point de vue de leurs rapports politiques, économiques et intellectuels. Elle s'efforcera de contribuer au maintien de la politique pacifique, de faciliter les entreprises et les relations économiques et de

³¹¹ En *pin-yin*, on écrit ainsi : HAN Rujia 韓汝甲. Étant donné que tous les documents de l'époque figurent « Hain Jou-Kia » pour l'indiquer, nous conservons cet usage. Par ailleurs, nous trouvons peu d'informations sur sa vie dans les documents chinois. D'après les minces renseignements, HAIN Jou-Kia a fait ses études à Paris au début du XX^e siècle. Plus tard, il était chargé de diriger l'usine de transformation du soja de LI Shizeng. En raison de ses relations et de ses compétences, il a été désigné par le gouvernement chinois pour s'occuper de la création de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris en 1920.

développer l'enseignement et la culture intellectuelle, en vue de resserrer les liens entre la France et la Chine, par tous les moyens de propagande et d'action favorables au but qu'elle poursuit et notamment par l'institution d'un office général de renseignements sino-français. »³¹²

Cette Union se composait de seize fondateurs français et quinze chinois organisant en réalité un Comité de direction avec dix-neuf autres membres choisis. Au sein du Comité, un bureau a dirigé l'administration, consistant en deux Présidents (un français et un chinois), six vice-présidents (quatre français et deux chinois) et huit secrétaires généraux (quatre français et quatre chinois). La distribution des responsabilités était équilibrée entre les deux nations. Dans la liste du personnel, nous avons trouvé le nom Laloy parmi trois autres : le sénateur du Nord, Charles Debierre (1853-1932) ; l'ancien ministre, Pierre Baudin (1863-1917) et le président du Grand Orient de France, Louis Lafferre (1861-1929) ; ils étaient chargés du poste de vice-président, tandis que HAIN Jou-Kia et HOU³¹³ étaient leurs homologues chinois. En outre, Paul Painlevé et LI Shizeng étaient respectivement à la tête de l'Union.

La fonction assignée à Louis Laloy dans cette Union a révélé son importance, à l'égal des hommes politiques hauts placés. Rappelons qu'à ce moment, Louis Laloy était justement subalterne de Jacques Rouché au Théâtre des Arts. Comment obtient-il cette importante nomination ? D'après nos recherches, Louis Laloy n'était pas en relation avec Anatole France, ni avec Paul Painlevé ni avec les autres représentants français concernés dans l'Union à cette époque-là. Nous pourrions penser en premier lieu que ce serait HAIN Jou-Kia ou LI Shizeng qui lui proposent sa participation et lui confient un poste haut placé au sein de l'Union, en raison de ses connaissances chinoises et de ses compétences à la fois culturelles et administratives. Il ne subsiste malheureusement rien des sources documentaires qui auraient pu constater la mise en œuvre de l'Union, à part une brochure que Louis Laloy traduit du texte de HIAN Jou-Kia : *La République chinoise et la paix universelle : Banquet sino-français du 14 mars 1912 pour fêter la République chinoise*. Dans ce petit livre, nous trouvons l'objet, la composition, les règles, et les buts visés par l'Union. Bien que l'Union en question ne perdure pas, ses idées dans la déclaration de son objectif telle celle-ci : « [...] pour organiser la République chinoise, il faut d'abord

³¹² *La République chinoise et la paix universelle : Banquet sino-français du 14 mars 1912 pour fêter la République chinoise*. The Chinese republic universal peace. Préface par Anatole France. Textes de HAIN Jou-Kia, traduits du chinois par Louis Laloy, Paris, Ponroy et Cie, 1912, p. 17.

³¹³ Dans le texte de HAIN Jou-Kia, il note seulement le nom de famille, nous n'arrivons pas à identifier cette personne.

répandre l'éducation, surtout l'éducation scientifique [...] »³¹⁴ se sont réalisées dans les créations des établissements suivants, tels que l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris en 1920 et l'Institut franco-chinois de Lyon en 1921. Ces deux Instituts ont gardé le même esprit à l'égard de l'alliance culturelle et éducative entre la France et la Chine et ont réalisé aussi l'attente et le souhait des promoteurs franco-chinois comme Louis Laloy et LI Shizeng, pionniers infatigables dans l'histoire des échanges culturels et diplomatiques.

2.22 L'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris : premier institut chinois en France

Si l'Union sino-française est un germe de l'alliance entre la France et la Chine dans les années 1910, la création de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris en est un fruit dans la décennie suivante. Force est de constater que l'Institut en question est créé, grâce à plusieurs événements historiques principaux dans l'histoire des relations franco-chinoises entre 1912 et 1920. Premièrement, il l'est grâce au financement : étant donné que la France est prête à remettre à la Chine une partie de l'indemnité liée à l'affaire de la Révolte des Boxers,³¹⁵ celle-ci, à l'instar des États-Unis, compte verser cette somme dans le développement des affaires éducatives et sociales franco-chinoises. Deuxièmement, les circonstances de l'époque permettent de créer des établissements supérieurs pouvant faire l'objet d'échanges intellectuels entre les deux pays. À la suite d'une nombreuse main-d'œuvre chinoise affluant en France pendant la Première Guerre mondiale pour travailler dans les usines, des étudiants- travailleurs chinois lui ont succédés. Entre 1919 et 1921, le mouvement « Étudiants- Travailleurs » a été soutenu par LI Shizeng et CAI Yuanpei qui encouragent les chinois à faire leurs études en France³¹⁶ dans le cadre : «Être assidu au travail ; faire des économies afin de s'instruire. »³¹⁷. Le but

³¹⁴ HAIN Jou-Kia, *op. cit.*, p. 22.

³¹⁵ Néanmoins, l'utilisation de ce remboursement reste très discutée entre les deux gouvernements au début, étant donné que le gouvernement français compte remettre une partie de l'indemnité dans l'investissement de la Banque Industrielle de Chine lorsque celui-ci est en déficit. En 1925, les deux États arrivent à un accord consistant à traiter l'indemnité en question dans l'éducation franco-chinoise. Cf. GE Fuping, « Pelliot and the Institute of Chinese Studies of Paris », *Bulletin du Centre des Études Chinoises*, n°. 103, août, 2007, p. 35.

³¹⁶ Concernant l'histoire de ce mouvement, nous pouvons trouver des références dans le catalogue du Fonds chinois de la Bibliothèque municipale de Lyon, ainsi que celui de la bibliothèque du Centre d'études sur la Chine moderne et contemporaine.

Cf. http://www.bm-lyon.fr/trouver/Fonds_chinois/ressources/biblio_mouvementtravailletudes.pdf;
<http://cecmc.ehess.fr/document.php?id=357>

³¹⁷ PI Shai-Shuen (éd.), « Documents sur les Travailleurs- Étudiants chinois en France en 1920-1921 », dans les *Cahiers franco-chinois*, n° 6, juin 1960, p. 49.

de cette vague a été d'accroître les connaissances des travailleurs, avec un mince budget. Bien que le mouvement se soit terminé pour diverses raisons, il a fallu se rendre à l'évidence : cet esprit « étudier en France à tout prix » était déjà ancré dans le milieu intellectuel chinois.

Par ailleurs, le voyage d'études de Paul Painlevé en Chine en 1920 a mis sur pied l'Institut en question. Parti le 19 mai de France avec un groupe d'étude³¹⁸, il est arrivé à Pékin le 22 juin : par ce voyage, peuvent être mises en relief des œuvres franco-chinoises sur les aspects de l'éducation et de l'intellect. Pendant leur séjour en Chine, en effet, ils ont rencontré des promoteurs chinois, anciens étudiants en France, tels que LI Shizeng et HAIN Jou-Kia. Durant les deux mois passés en Chine, les deux parties se sont accordées sur certains projets d'échanges culturels³¹⁹, dont la création d'un établissement à Paris, en vue de faire connaître la sinologie. Ainsi, l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris a pris corps et s'est chargé de développer un rapprochement intellectuel entre la Chine et la France, après la Première Guerre mondiale.

En nous appuyant sur les sources dont nous disposons, il apparaît que Louis Laloy a été non seulement parmi les initiateurs de la création de l'Institut en question, mais qu'il a aussi été chargé plus tard de l'administration, en tant que membre du Comité Directeur des Études, et de la pédagogie en tant que professeur d'esthétique chinoise depuis 1927. Quel parti tire-t-il de cette initiative ? L'histoire remonte en 1919. Avant la visite d'études de Paul Painlevé en Chine, YE Gongchuo (1881-1968), ancien ministre chinois et amateur d'art également, s'est rendu à Paris accompagné de HAIN Jou-Kia³²⁰ pour une étude de la politique, de l'économie et des transports. Cet ancien ministre du Transport et de la Communication, a effectivement maintenu une bonne relation avec le gouvernement français depuis la Première Guerre mondiale pour le recrutement de la main-d'œuvre chinoise en France. À ce sujet, dans la chronologie de YE Gongchuo, en l'année 1919, l'auteur note une ligne relative à cette visite : « Lorsque Monsieur séjourne à Paris, il

³¹⁸ Ce groupe d'études se compose d'Emile Borel, Germain Martin, Joseph Nadal et Abel Bonnard. Cf. Arnold VISSIERE, « Institut des Hautes Études Chinoises de Paris », *Bulletin franco-chinois*, Volume VIII, n° 1, janvier- mars, 1927, p.35.

³¹⁹ Le premier point : la préparation de la création de l'Institut franco-chinois de Lyon est en cours. Le second point : le remboursement d'une partie des indemnités des Boxeurs à la Chine sera réalisé dans un délai bref. Le troisième point : Paul Painlevé sera à la tête de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris. Le quatrième point : La France possédera les reproductions de l'ouvrage *Si ku quan shu* « 四庫全書 », une collection importante comprenant soixante-dix neuf mille trois cent trente-sept volumes, pour les recherches de la sinologie. Cf. CHEN Sanjing, *Les Relations franco-chinoises moderne*. Taipei, San-Ming, 1993, p. 239.

³²⁰ Cf. GE Fuping, « 巴黎中國學院概述 » (*Un Aperçu de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris*), *Revue Modern China Research in the Chinese Academy of Social Sciences*, 2002. CHEN Sanjing, « 法蘭西驚艷 » (*Une Belle rencontre avec La France*), Taipei, 2008, p.80.

fréquente les savants français tels que Paul Pelliot, Louis Laloy et notamment Paul Painlevé.³²¹ Néanmoins, à part cette remarque, il ne reste aucun autre indice qui suppose davantage de leurs relations. Par contre, nous avons trouvé des pistes dans les recherches du sinologue GE Fuping³²² : elles indiquent que YE Gongchuo et HAIN Jou-Kia, en réalité, proposent aux intellectuels français d'organiser des conférences sur la sinologie et d'établir un institut chinois à Paris ayant pour but de faire de la propagande sur la culture chinoise. Cette proposition a tout de suite gagné leur soutien, surtout celui de Paul Painlevé. Ainsi, ce n'est pas un hasard si celui-ci est invité par le Ministère du Transport et de la Communication de la Chine l'année suivante, pour effectuer un voyage d'études concernant des projets d'échanges éducatifs franco-chinois³²³ : le directeur du ministère en question n'est autre que YE Gongchuo.

Grâce à la collaboration de ces deux pays, l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris est fondé en 1920, après le retour de Paul Painlevé de Chine. Le siège de président de l'Institut fut confié *de facto* à celui-ci qui présida aussi le Bureau du Conseil d'administration. Du côté chinois, HAIN Jou-Kia s'est occupé de l'administration tandis que LI Shizeng, XU Shichang, président de la République de Chine, WANG Jingwei³²⁴ et YE Gongchuo représentaient leur pays³²⁵. Néanmoins, le début de l'Institut des Hautes Études Chinoises est ralenti, étant donné que le gouvernement chinois n'y verse aucune subvention jusqu'en 1926. Entre temps, l'Institut ne dépend que du soutien du côté français. À partir de 1927, le problème financier se résout³²⁶, l'Institut commence à se mettre en place : « [...] dans les derniers jours de février 1927, une affiche officielle [...] annonça la forme que devrait prendre désormais cet organisme consacré spécialement à la sinologie. » précise Arnold Vissière dans sa présentation de l'Institut.³²⁷ Dans une lettre de Louis Laloy, datée de 1927, adressée à un anonyme, nous supposons, malgré

³²¹ Texte original: « 先生居巴黎日與法國學者如伯希和 (P. Pelliot) 勒露華 (Lialoy) 等多所 往還惟與班樂衛(Painleve)尤契 » Cf. « 葉遐安年譜 » (*La Chronologie de YE Xia-An*), éd. par la Bibliothèque Nationale de Pékin. Collection précieuses des biographies de la Bibliothèque Nationale de Pékin, vol. 199, 1999, p.95. Dans le texte original, nous supposons que l'auteur a fait une erreur sur la transcription, au lieu de noter « Laloy », il a écrit « Lialoy ». Pour respecter l'original, nous laissons « Lialoy » dans notre extrait.

³²² Cf. GE Fuping, *op. cit.*, p. 80.

³²³ CHEN Sanjing, *Les Relations franco-chinoises modernes*, p. 222.

³²⁴ Le beau frère de CHU Minyi.

³²⁵ LIU Hou, « 巴黎中國學院概述 » (*Un Aperçu de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris*), (*Bulletin de l'Institut franco-chinois*), vol. 4, n° 2, Pékin : Université franco-chinoise, 1933, p. 161.

³²⁶ Dès lors, l'Institut obtient deux subventions : l'une de 10000 dollars (environ 253725 Frs.) provenant de l'indemnité de la Révolte des Boxeurs ; l'autre de 20000 Frs. provenant du gouvernement français. Cf. LIU Hou, *op. cit.*, p. 164.

³²⁷ Arnold VISSIERE, « Institut des Hautes Études Chinoises de Paris », *Bulletin franco-chinois*, volume VIII, n° 1.1, janvier- mars, 1927, p. 34-35.

l'obscurité relative du message, que ce dont il parle est très probablement en rapport avec les débuts de l'Institut :

« Mon cher ami,

J'ai trouvé à mon retour de vacances un extraordinaire mémoire, venu de Genève, où on attaque comme illégale la décision du Conseil d'administration de l'Institut chinois du 5 février dernier. Je le tiens à votre disposition si vous ne l'avez pas reçu...En ce qui me concerne, comme je l'ai dit récemment à Monsieur Pelliot, j'approuve tout ce qui a été fait et ne souhaite qu'une chose, c'est que cela dure [...]. »³²⁸

Toutefois, bien que la fondation de cette création les inquiète, notamment après l'Union sino-française infructueuse en 1912, le fonctionnement de l'Institut ne cesse désormais de se consolider : d'abord, une bibliothèque sinologique est envisagée, en vue de s'équiper des collections les plus riches d'Europe. Ensuite, la programmation des cours et des conférences s'étend sur tous les aspects de la Chine : de la civilisation, la littérature, le théâtre, l'histoire économique, l'histoire politique et diplomatique, jusqu'à l'alimentation des Chinois et leur hygiène générale, etc. Depuis 1929, l'Institut a été absorbé par l'Université de Paris et est devenu une de ses branches obtenant dès lors une subvention de 800 Frs. par mois, ainsi que des matériaux comme les salles de classe, de conférences et de lecture à la Sorbonne. Une augmentation progressive des inscriptions d'élèves est constatée au fil des années.

Les équipes pédagogiques de l'Institut, elles, ont été, dirigées par un Comité Directeur des Études dont Marcel Granet (1884-1940) et Paul Pelliot (1878-1945) ont été les leaders.³²⁹ D'après l'article d'Arnold Vissière³³⁰, le comité en question s'est composé de sept membres dont cinq sinologues : Marcel Granet, Paul Pelliot, Henri Maspero (1883-1944), Arnold Vissière et Louis Laloy,³³¹ entre autres, Marcel Granet, Paul Pelliot et Louis Laloy, respectivement chargés des cours suivants : « Civilisation chinoise » ; « Philologie, littérature et art chinois » et « Esthétique chinoise » pour l'ouverture de 1927.

Les cours de Louis Laloy, selon les données fragmentaires que nous avons retrouvées dans la *Revue franco-chinoise*, portent sur les « Doctrines et théories chinoises

³²⁸ Conservée dans les Archives de l'Institut des hautes études chinoises de Paris, « Dossier Laloy ».

³²⁹ Concernant les détails de cette histoire, Cf. GE Fuping, « 伯希和與巴黎中國學院, *Pelliot and the Institute of Chinese Studies of Paris* », *Bulletin des études chinoises* du Centre des Études chinoises, n° 103, Taipei, 2007, p. 33.

³³⁰ Arnold VISSERE, *op. cit.*, volume VIII, n° 1, janvier- mars, 1927, p.35.

³³¹ Les deux autres membres sont : l'archéologue, Joseph Hackin (1886-1941), le statuaire et décorateur, Alfred Finot (1876-1946). Cf. GE Fuping, *op. cit.*, in the Chinese Academy of Social Sciences, 2002.

sur la musique »³³², l'« Histoire et théorie des genres littéraires : les Origines de la poésie chinoise »³³³, le « Sentiment poétique dans la littérature chinoise : Rythme et rime, Thèmes traditionnels »³³⁴, « La musique dans la littérature chinoise, Nombres et rythmes »³³⁵ et le « Rêve dans la littérature chinoise, Étude sur la versification »³³⁶. Quand nous examinons les contenus de ces classes, nous constatons qu'ils restent dans le domaine de l'« Esthétique chinoise ». Louis Laloy tient à présenter deux principaux sujets : la musique chinoise et la littérature chinoise, ses engouements de toujours. Les deux thèmes sont en effet influencés depuis longtemps par la philosophie et l'esthétique chinoise. Louis Laloy tente ainsi de présenter davantage l'idéologie chinoise qu'il préfère à la pratique musicale dans son premier cours : « Esthétique chinoise : Doctrines et théories chinoises sur la musique ». Nous nous référons à l'extrait que Louis Laloy a rédigé pour ses cours :

« 1 : Les idées de Confucius sur la musique, ses effets, son utilité morale et sa réglementation. 2 : Les idées de l'ancienne école taoïste, Lao-Tze excepté, Tchouang-tze, Lie-tze, Hoai-nan-tze, sur l'origine de la musique et sa signification. 3 : Les institutions musicales de la Chine antique d'après Liu Pou-wei. »³³⁷

À travers ce résumé, nous percevons que pour Louis Laloy les idées de Confucius et celles du taoïsme à l'égard de la musique chinoise priment sur la forme, la structure et la théorie musicale contrairement à la présentation de la musique occidentale. Sachant que l'esthétique chinoise se base principalement sur les pensées de Confucius et celles du taoïsme, il est indispensable de les étudier avant de traiter la musique chinoise. Aussi les enjeux de la musique chinoise sont-ils parfaitement connus de lui. En outre, Louis Laloy révèle dans ce résumé ses connaissances sur l'ancienne école taoïste en illustrant les représentants et surtout en distinguant ZHUANG Zi de LAO Zi. Précisons que ZHUANG Zi hérita de la philosophie de LAO Zi, mais développa aussi celle-ci en ajoutant ses propres opinions sur l'art et la gestion de l'État. Parmi les adeptes du taoïsme, ZHUANG Zi est le premier à parler musique. Ses idées musicales sont omniprésentes dans son ouvrage essentiel, intitulé *ZHUANG ZI*, comme par exemple : « la musique peut être classée en trois catégories : la musique de l'homme, la musique de la terre et la musique

³³² Ils ont lieu tous les jeudis à partir du 2 mars 1927. Arnold VISSERE, *op. cit.*, volume VIII, n°1, janvier-mars, 1927, p. 35.

³³³ *Revue franco-chinoise*, volume X, n°4, octobre-décembre, 1929, p. 261.

³³⁴ *Revue franco-chinoise*, volume XII, n°3, 3^e trimestre, 1931, p. 229.

³³⁵ *Op. cit.*, volume XIII, n°3, 3^e trimestre, 1932, p. 235.

³³⁶ *Op. cit.*, volume XIV, n°3, 3^e trimestre, 1933, p. 234.

³³⁷ Conservé dans les Archives de l'Institut des hautes études chinoises de Paris, « Dossier Laloy ».

du ciel » (second chapitre du *ZHUANG ZI*), ou encore : « la vertu est l'harmonie, la voie est la raison [...] le milieu, la sobriété et la pureté se composent de la musique [...]. » (seizième chapitre du *ZHUANG ZI*). Le chapitre intitulé notamment « Musique Suprême » 至樂 est entièrement consacré à la philosophie musicale. Dans *La Musique retrouvée*, Louis Laloy évoque ZHUANG Zi de la façon suivante : « [...] Tchouang-tze, un des plus profonds philosophes et des plus hardis poètes, non seulement de la Chine antique, mais du monde, et de tous les temps[...]. »³³⁸

Quant à LIE Zi, contemporain de LAO Zi entre la période « des Printemps et des Automnes » et « des Royaumes Combattants », son ouvrage intitulé *Chong xu zhen jing* « 冲虚真经 » est également essentiel à considérer parmi les canons taoïstes. Enfin, *HUAI nanzi* « 淮南子 », ouvrage collectif dirigé par LIU An (179-122 av. J.-C.), jouissant d'une grande réputation dans le domaine du taoïsme, il paraît plus tard sous la dynastie des Han de l'Ouest (206 av. J.-C.- 8 apr. J.-C.). Toutes ces anciennes philosophies rendent crédible sans conteste le cours de Louis Laloy sur « les idées de l'ancienne école taoïste » et « sur l'origine de la musique ».

Par ailleurs, concernant les institutions musicales de la Chine antique, il existe quelques ouvrages importants sur cette matière tels que les recueils des philosophes de la période des Royaumes combattants (475-221 av. J.-C.) et *LI Ji* (Mémorial des rites) dont le dix-neuvième chapitre *Yue Ji* (Mémorial de la musique) est la première monographie à exposer systématiquement la règle officielle, la doctrine et l'esthétique de la musique antique. Néanmoins, Louis Laloy emprunte les idées de LU Buwei (290-235 av. J.-C.) pour présenter sa leçon. Les pensées de LU Buwei auraient-elles une particularité ? Précisons que LU Buwei fut une des Excellences du royaume de Qin. Son ouvrage intitulé *Lüshi Chunqiu* « 吕氏春秋 », qui est en réalité composé par ses trois milles parasites, est censé être une grande compilation, importante dans l'histoire de la Chine. Daté de 239 avant Jésus-Christ, cet ouvrage présentant les philosophies de différentes écoles avant l'empire Qin (221-207 av. J.C.), comprend vingt-six volumes et cent soixante chapitres, dont sept traitent des sujets relatifs à la musique. Ces sept textes qui présentent l'esthétique, la philosophie, la morale et les douze modes de la musique chinoise, sont de grande valeur pour l'étude musicale antique. De ce fait, nous ne nions pas que Louis Laloy fasse preuve de perspicacité sur le choix de son sujet.

Au-delà de la musique chinoise, la littérature chinoise demeure un thème aussi

³³⁸ Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 215.

important pour Louis Laloy. Par contre, pour présenter cette matière, Louis Laloy met en avant le sens de l'histoire pour introduire des genres littéraires : « [...] les thèmes de la littérature se retrouvent dans l'histoire, comme il est naturel, l'histoire étant faite de témoignages qui eux-mêmes dépendent des croyances. » écrit-il ainsi dans une lettre adressée à Marcel Granet concernant son cours «Le sentiment poétique dans la littérature chinoise : Rythme et rime, Thèmes traditionnels ».³³⁹ La valeur de l'histoire exercée sur les créations des arts est une composante importante que Louis Laloy prend en compte. Une autre lettre adressée à la même personne permet de clarifier davantage l'idée de Louis Laloy :

« L'une des idées auxquelles je me suis depuis longtemps attaché est que le goût se forme par l'étude de l'histoire, et qu'il n'y a pas moyen de comprendre un tableau, non plus qu'un air de musique sans quelque connaissance du sujet et des procédés de représentation [...]. »³⁴⁰

Ainsi, il est compréhensible que Louis Laloy présente l'histoire du drame classique de la Chine dans la préface de sa traduction du *Rêve du millet jaune*, ainsi que l'histoire de la poésie de la Chine dans l'introduction de sa traduction des *Poésies chinoises*. Rappelons-nous que ces deux ouvrages sont en rapport avec les contenus de ses cours à l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris. Ajoutons qu'une autre traduction littéraire *P'ou Song-Ling : Contes étranges du cabinet Leao*, est faite également pendant la même période. Ses cours offrent alors un faisceau de ses travaux particulièrement riches et personnels au sein de l'Institut, et en même temps ils sont exposés diversement dans ses ouvrages et dans ses différents articles au fil des années.

Si Louis Laloy occupe sa chaire jusqu'en 1941³⁴¹, nous pouvons relever parmi ses élèves que LO Ta-Kang (1909-1998), écrivain chinois reconnu et à la fois spécialisé dans la littérature française, resta en contact avec Louis Laloy jusqu'à la disparition de ce dernier. Force nous est d'avouer que LO Ta-Kang est le meilleur témoignage dans

³³⁹ Lettre de Louis Laloy à Marcel Granet datée du 20 mars 1931, conservée dans les Archives de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris, « Dossier Laloy ».

³⁴⁰ Lettre de Louis Laloy à Marcel Granet datée du 17 juin 1927, *loc. cit.*

³⁴¹ Dans un document conservé dans les archives familiales sur la carrière de Louis Laloy, l'auteur note la période de son enseignement à l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris de 1925 à 1941. D'autre part, une lettre de Louis Laloy à un anonyme datée du 13 octobre 1941 montre qu'il communique encore avec l'administration de l'Institut fin 1941 pour organiser son cours: « Cher Monsieur, Je pars après demain matin pour mon pays de Rahon (Jura) en zone libre et y resterai jusqu'au 12 novembre. Notre Institut rouvrant le 10, je viens de téléphoner à M. Pelliot à ce sujet et il me demande de m'entendre avec vous. Pour ne pas perdre ma leçon, vous pourriez mettre mon cours au jeudi ou vendredi après-midi, les deux jours me conviennent. Il suffira de m'avertir à Paris où je serai de retour le 12 au matin, je pense [...] », Archives de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris, « Dossier Laloy ».

l'histoire des échanges culturels franco-chinois. Enthousiasmé par la langue française, il entra à l'Université franco-chinoise de Pe-ping pour étudier la littérature française, en 1929. Quatre ans plus tard, diplômé en licence ès lettres, il obtint une bourse de cette université pour continuer ses études à l'Institut Franco-chinois de Lyon, la même année. En 1935, il fit une demande d'admission en doctorat à l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris qui appartient déjà à l'Université de Paris à cette époque-là. Dans une lettre de LO Ta-Kang adressée au secrétaire de l'Institut concernant son sujet de thèse, il évoqua Louis Laloy :

« Monsieur,
Désirant de préparer une thèse sur la littérature chinoise, en vue du doctorat de l'Université de Paris, j'ai l'honneur de vous prier de vouloir bien me renseigner, si le sujet que j'ai choisi : « Po Kiu-Yi », n'est pas un travail déjà fait. C'est d'après le conseil de monsieur le professeur Louis Laloy, que je me suis décidé sur ce sujet, dont je joins ci-dessous le plan [...]. »³⁴²

D'après la lettre, il est évident que LO Ta-Kang connaît déjà Louis Laloy avant d'entrer à l'Institut. Mais quelle motivation conduit un étudiant chinois de l'Institut franco-chinois de Lyon vers un professeur de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris ? Existence de deux possibilités : soit il est motivé par ses condisciples soit par ses professeurs. Dans la liste des années 1930 des étudiants de l'Institut franco-chinois de Lyon, apparaît un nom que nous connaissons déjà : HSU Fu-Yun (1905-2005), gendre de Louis Laloy, futur diplomate du gouvernement chinois³⁴³. En effet, celui-ci rencontra Nicolette Laloy (1908-1995) à la Faculté de droit de l'Université de Paris en 1928. Quatre ans plus tard, il obtint sa licence en droit et une bourse pour entrer à l'Institut franco-chinois de Lyon la même année. Sa thèse intitulée *La Protection des réfugiés par la Société des Nations* est soutenue en 1935 et remporte une mention « très bien ». À travers son autobiographie, nous ressentons que HSU Fu-Yun maintient une relation assez intime avec la famille Laloy avant son mariage avec Nicolette Laloy en 1937 : « [...] C'était mon premier dîner chez eux, qui sera, plus tard, suivi de dîners hebdomadaires, tous les mercredis [...]. »³⁴⁴ ; « Chez les Laloy, chaque repas était une fête. La table était toujours garnie de jolies fleurs et de plats succulents, et, à l'occasion d'aujourd'hui,

³⁴² Lettre datée du 8 janvier 1935, *loc. cit.*

³⁴³ HSU Fu-Yun 徐復雲 était chargé de la section de bienfaisance des enfants et avait participé à la création de UNICEF (United Nations International Children's Emergency Fund). Cf. Claire HSU ACCOMANDO, *Love and Rutabaga : A Remembrance of the War Years*. New York, St. Martin's Press, 1993, p. 213.

³⁴⁴ HSU Fu-Yun, *Ma vie avec Nicolette*. Autobiographie de HSU Fu-Yun. Collection privée - Archives familiales Laloy.

arrosés d'un bon vin d'Arbois de leur cave familiale [...]. »³⁴⁵ Ajoutons que Louis Laloy a aidé chaleureusement HSU Fu-Yun à corriger une traduction d'un rapport du Ministère des Affaires sociales du gouvernement chinois en 1934. Ainsi donc, il nous paraît légitime de supposer, si ce n'est pas un hasard, que LO Ta-Kang fait connaissance avec Louis Laloy par l'intermédiaire de HSU Fu-Yun, car celui-ci entre à l'Institut justement un an avant LO Ta-Kang en 1933. De plus, les inscriptions annuelles à l'Institut ne dépassent pas vingt personnes, il est très probable qu'ils se soient croisés dans le campus et aient fait connaissance.

Par ailleurs, il y a une autre possibilité : la lettre de Jean Lépine (1876-1967), doyen de l'Institut franco-chinois de Lyon, à Louis Laloy, révèle la fréquentation possible des deux hommes :

« Cher Monsieur,
J'aurais été très heureux d'aider M. Sien Sing-hai, mais vous avez aperçu vous-même, l'impossibilité où nous sommes de faire pour lui une exception, quelque intéressant qu'il soit [...] J'ai l'intention lors d'un de mes prochains voyages à Paris de vous demander un rendez-vous, car je serai très heureux de m'entretenir avec vous d'un certain nombre de questions qui nous intéressent tous deux [...]. »³⁴⁶

En effet, Louis Laloy écrit à Jean Lépine le 4 février 1935 pour recommander le compositeur chinois, SIEN Singhai (1905-1945) à une admission d'entrée à l'Institut franco-chinois de Lyon³⁴⁷. La réponse de Jean Lépine nous révèle qu'il y a un échange d'informations éducatives entre les deux établissements et, du même coup, nous apprend que les mêmes intérêts sont partagés. Ajoutons aussi que Jean Lépine est non seulement le doyen de la faculté de médecine et de pharmacie, mais aussi l'auteur de l'ouvrage *La Vie de Claude Debussy*³⁴⁸. Étant président de l'Institut franco-chinois de Lyon, il est très possible que Jean Lépine mette son élève en relation avec Louis Laloy. De surcroît, si nous comparons les dates de ces deux demandes : celle de LO Ta-Kang datée du 8 janvier 1935 et celle de SIEN Singhai datée du 4 février 1935, elles sont de la même période : début 1935. Assurément, il y a des relations épistolaires entre les deux Instituts et entre

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ Lettre de Jean Lépine à Louis Laloy datée du 28 février 1935, conservée dans le Fonds chinois de la Bibliothèque municipale de Lyon.

³⁴⁷ « Monsieur le Doyen, je me permets de vous signaler particulièrement Monsieur Sien Singhai, élève au Conservatoire de Paris, qui sollicite une bourse d'études de l'Institut franco-chinois. Je sais qu'il y a aujourd'hui des difficultés pour cela, mais j'espère qu'elles pourront être levées en faveur de ce candidat qui donne beaucoup d'espoir à ses maîtres et a déjà obtenu le Mention Assez bien au premier examen du Conservatoire. Je vous prie, Monsieur le Doyen, de vouloir bien agréer l'assurance de mes dévoués sentiments. Laloy » Lettre de Louis Laloy à Jean Lépine datée du 4 février 1935, conservée dans le Fonds chinois de la Bibliothèque municipale de Lyon.

³⁴⁸ Jean LÉPINE, *La Vie de Claude Debussy*, Paris, impr. Ramlot ; Albin Michel, 1930.

leurs équipes de personnels. Ajoutons enfin qu'un des chers amis de Louis Laloy, LI Shizeng, est un des fondateurs de ces deux Instituts.

Et effectivement, grâce aux instructions et aux médiations de Louis Laloy³⁴⁹, LO Ta-Kang a été admis à l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris et a effectué une thèse intitulée *La Double Inspiration du poète Po Kiu-Yi (772-846)*. En 1939, LO Ta-Kang a terminé ses études en obtenant son diplôme de docteur ès lettres. La guerre le retint malgré son désir pressant de retourner en Chine. Il partit alors en Suisse en 1942 et y restait jusqu'en 1947. Entre temps, il a réalisé une traduction intitulée *Cent quatrains des T'ang*, du chinois au français. Un fac-similé d'une lettre de Louis Laloy insérée dans le livre révèle non seulement leur amitié, mais aussi l'appréciation de ce dernier envers le traducteur :

« Avec joie je vous retrouve toujours fidèle à nos chères études et tiens à vous remercier sans tarder pour un si beau présent. Je n'ai pu que le feuilleter encore mais ai bien reconnu votre soin, votre goût, votre sens littéraire, me rappelant le temps heureux de la Sorbonne [...]. »³⁵⁰

LO Ta-Kang effectue de nombreuses traductions franco-chinoises dans le domaine de la littérature du français au chinois, tels *Les Lettres persanes* de Montesquieu, *La Putain respectueuse* de Jean-Paul Sartre, et des poèmes, des nouvelles du chinois au français. Ajoutons que sa traduction de *Mère et Fils* de Romain Rolland est populaire en Chine. En effet, LO Ta-Kang s'intéresse particulièrement aux œuvres de Romain Rolland et s'adonne à plusieurs ouvrages sur ce sujet tels que *Réflexion sur Jean-Christophe et le patrimoine littéraire*, *Essais sur Romain Rolland*, *Les Pensées artistiques de Romain Rolland* et la préface de la traduction de *Mère et fils*, etc. Inutile de rappeler que Romain Rolland est aussi un cher ami de Louis Laloy. Le choix de traiter ce sujet littéraire est-il un hasard ou est-il plutôt influencé par son maître Louis Laloy ? En 1983, l'Université de Paris décerne une distinction honorifique à LO Ta-Kang pour récompenser ses contributions aux échanges culturels franco-chinois en littérature. Ses tributs sont désormais témoignés et en même temps, il faut se rappeler que LO Ta-Kang était bénéficiaire de cet échange culturel. Ainsi donc, nous pouvons arguer qu'il est véritablement l'héritier et à la fois le propagateur des œuvres franco-chinoises. Cet

³⁴⁹ Sur le plan que LO Ta-Kang a rédigé pour sa candidature en doctorat, un des commentaires est noté ainsi : « conseille de trouver des traductions inédites (ceci nous réserve les médiations de M. Laloy) ». Les Archives de l'Institut des hautes études chinoises de Paris, « Dossier Laloy ».

³⁵⁰ Lettre datée du 15 décembre 1942 de Louis Laloy à LO Ta-Kang. Cf. *Cent quatrains des T'ang* traduits du chinois et édités par LO Ta-Kang, Paris, Oreste Zeluck, 1947.

accomplissement n'est-il pas dû quelque part à « son vieux maître fidèle »³⁵¹ ? La première page de la traduction *Cent quatrains des T'ang* : « À la mémoire de Louis Laloy, 1874-1944 » dévoile déjà la reconnaissance du traducteur.

Ainsi Louis Laloy achève un enseignement un peu particulier en dehors de sa spécialité musicologique. Bien que Louis Laloy n'ait pas reçu une formation officielle de sinologie, ses connaissances et la méthode de la musicologie lui permettent de rattraper toutefois ce manque. En outre, intéressé par l'Antiquité, Louis Laloy s'est plongé dans une recherche à la fois sur la musique grecque pour sa thèse de doctorat, tout en se vouant aussi à une étude de l'ancienne Chine dès sa jeunesse :

« J'avais soutenu mes thèses de doctorat sur la musique grecque, en décembre 1904. Au cours de mon étude, j'avais remarqué une grande ressemblance entre cette musique et celle des Chinois [...] Ce me fut une raison, et peut-être un prétexte, pour apprendre régulièrement la langue chinoise dont je n'avais que des notions, et c'est ainsi que j'ai suivi, en qualité d'élève libre, le cours de M. Vissière à l'École des langues orientales. »³⁵²

Si cet auto-apprentissage n'est pas reconnu pour l'obtention d'un diplôme en sinologie, il est suffisant pour maîtriser les rudiments et s'adonner à la recherche des philosophies confucéennes et taoïstes, de la musique et de la littérature chinoise qui sont les trois principaux sujets traités dans ses cours. D'autant plus qu'il a un professeur, Arnold Vissière, lui permettant d'être baigné dans une atmosphère chargée de culture chinoise. Ajoutons que la musique chinoise est un objet constant et fascinant³⁵³ pour le musicologue et l'inspire en conséquence à se consacrer à un ouvrage du même titre en 1910, ainsi qu'à composer des pièces pour piano et voix. D'autre part, en tant qu'adaptateur et traducteur de deux drames chinois et auteur de plusieurs livrets, la littérature et la poésie chinoise n'échappent pas à l'attention de Louis Laloy. Toutes ces expériences mettent en relief sa qualité en tant qu'enseignant sinologique.

En somme, en consultant la liste du personnel de l'Institut, nous nous apercevons que pour la première fois, Louis Laloy se met au rang de sinologue et surtout au travers de la plume de son maître. En poursuivant les cours non officiels d'Arnold Vissière en 1904, Louis Laloy aurait plus de chance d'entrer dans ce milieu, sachant que son maître est un grand sinologue de l'époque, qui participe activement aux affaires chinoises depuis longtemps. Les compétences de celui-ci, à la fois savantes et diplomatiques, sont

³⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

³⁵² Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 149.

³⁵³ Nous développerons en quoi cela fascine en troisième partie.

reconnues. Arnold Vissière est tout à la fois membre de l'Académie politique internationale, du comité-conseil du Musée Guimet, du conseil de la Société Asiatique, du conseil de la Banque industrielle de Chine et aussi vice-président de l'Association amicale franco-chinoise et de la *Revue franco-chinoise* de cette dernière.³⁵⁴ De toute évidence, ses expériences servent *d'exemplum* pour son élève. Si nous voulons ajouter encore une remarque, parmi les membres de l'Association amicale franco-chinoise figurent les participations de Louis Laloy.

Par ailleurs, il n'est pas inutile de rappeler que parmi les représentants chinois, tels que LI Shizeng, HAIN Jou-Kia et YE Gongchuo, un engouement s'est créé envers Louis Laloy, que d'autre part, LI Shizeng, HAIN Jou-Kia, Paul Painlevé et Louis Laloy étaient les initiateurs de l'Union sino-française en 1912. Continuant sa collaboration avec les mêmes promoteurs, soutenu par des relations favorables, possédant en outre un travail administratif de secrétaire général à l'Opéra de Paris et jouissant également d'expériences dans l'enseignement aux lycées et à la Sorbonne, Louis Laloy est proprement la personne idéale pour jouir d'un double statut d'administrateur et d'enseignant au sein de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris.

Finalement, les talents de ces sinologues sont reconnus jusqu'à récemment, une séance commémorative est organisée en 1946 par le Conseil d'Administration de l'Institut, en souvenir de Marcel Granet, Louis Laloy, Henri Maspero et Paul Pelliot, tous quatre décédés durant la guerre et membres du Comité Directeur des Études. À part la mort d'Arnold Vissière en 1930, la disparition de ces quatre sinologues annonce aussi la fin d'une des meilleures équipes de cette institution en Europe. À partir de 1972, cependant, l'Institut est placé sous l'administration du Collège de France et n'a plus que le département de recherche. Malgré tout cela, l'Institut des Hautes Études Chinoises du Collège de France continue d'enrichir ses collections sinologiques à l'intérieur de sa propre bibliothèque, à soutenir les publications de thèses, et surtout à effectuer ses travaux portant en particulier sur les matériaux épigraphiques et iconographiques et sur l'histoire des sciences en Chine, dans le cadre de ses principales fonctions.

³⁵⁴ Émile GASPARDONE, « Arnold Vissière » dans le *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, vol. 30, n° 30, 1930, p. 653.

2.23 L'Association amicale et de patronage franco-chinois : soutien des pouvoirs publics et des pouvoirs privés

Au cours des années 1910 et 1920, diverses associations franco-chinoises furent créées suite à l'afflux d'étudiants-travailleurs chinois en France. Parmi elles, on compte la Société chinoise d'éducation française (1912), la Société chinoise d'éducation postscolaire (1915) ou encore la Société franco-chinoise d'éducation (1916). Ces sociétés eurent pour but de proposer aux étudiants chinois une aide matérielle et morale dans leur vie quotidienne.

Contrairement aux autres, qui furent initiées seulement par des Chinois, la Société franco-chinoise d'éducation fut soutenue par diverses personnalités des deux pays, parmi lesquelles, les deux hommes politiques chinois : LI Zhizeng et CAI Yuanpei, l'historien Alphonse Aulard (1849-1928), l'homme politique Édouard Herriot (1872-1957) et le député et ancien sénateur Marius Moutet (1876-1968). Cette société, en plus d'offrir une éducation préparatoire aux étudiants-ouvriers chinois avant leur départ en France, publia aussi des revues telles que *Lü o za zhi* « 旅歐雜誌 » (*Revue du Voyage en Europe*) et *Hua gong za zhi* « 華工雜誌 » (*Revue des Ouvriers Chinois*), qui fournissaient des nouvelles des séjours des étudiants-ouvriers en France et des informations franco-chinoises. Le but est « l'extension des relations entre la France et la Chine et spécialement le développement moral, intellectuel et économique de la Chine par l'enseignement de la science et des idées françaises. »³⁵⁵ Les échanges entre étudiants de ces deux pays sont particulièrement encouragés et valorisés dans les sections scientifique et sociale.

Au total, cette société aidait près de deux mille étudiants chinois qui arrivaient en France entre 1919 et 1920³⁵⁶. Néanmoins, en 1921, à cause de la crise économique consécutive à la Première Guerre mondiale, la Société rencontra de graves difficultés financières, car nombre d'étudiants ne trouvaient pas de travail dans les usines et ne dépendaient plus que de son soutien³⁵⁷. Les dettes de la Société s'amoncelaient donc jour après jour, de sorte qu'elle a été forcée d'arrêter de fonctionner à partir de février 1921.

³⁵⁵ *Situation actuelle de la culture française dans la République de Chine*, rapport de LIOU Ho au Congrès international des « amitiés françaises », Liège, 10-15 juillet 1930. Cf. *L'Éducation franco-chinoise*, n° 35, Pékin, 1930, p. 6.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 7.

³⁵⁷ Concernant cette histoire, voir les ouvrages de Geneviève BARMAN et de Nicole DULIOUST, tels que : *Étudiants-Ouvriers Chinois en France 1920-1940*, Documents et Inventaires 2, Centre de Recherches et de Documentation sur la Chine Contemporaine, Paris, 1981 ; *Un Groupe oublié: Les Étudiantes-Ouvrières*, Études chinoises, vol. VI, n° 2, Paris, 1987 ; « Les années françaises de Deng Xiaoping », Vingtième siècle, *Revue d'histoire*, vol. XX, n° 20, Paris, 1988 ; PI Shao Shuen (éd.), *Documents sur les Travailleurs-Étudiants chinois en France en 1920-1921*, Cahiers franco-chinois, n° 6, juin 1960.

C'est alors qu'Eugène Bradier, consul de France et inspecteur des étudiants chinois, envisagea un comité en vue de « regrouper toutes les bonnes volontés, de faire appel, à côté de financements publics chinois et français, au financement privé et de jouer en outre le rôle d'office de placement. »³⁵⁸ Le « Comité franco-chinois de patronage des jeunes Chinois en France » fut ainsi créé dans ces circonstances. Immédiatement, il définit deux objectifs prioritaires : régler d'abord le problème du chômage des étudiants et ensuite rembourser les sommes dues par la Société. À sa fondation, le nouveau comité se donna pour objet « le patronage des jeunes Chinois venus en France pour y parfaire leur instruction générale, technique ou professionnelle, dans des entreprises et établissements industriels, commerciaux, agricoles, miniers et d'enseignement. »³⁵⁹ Conscients de leurs responsabilités, le fondateur, Eugène Bradier, et d'autres membres du Comité recoururent aux patronages privés tels que la Banque de Paris et des Pays-Bas, et obtinrent le concours des grandes industries françaises pour donner aux étudiants-ouvriers accès aux établissements visés.

Mais le mouvement « Étudiants-Travailleurs », initié au début de 1919, se termina peu après, en 1922. Les initiateurs du mouvement, LI Shizeng et CAI Yuanpei ne perdirent pourtant pas courage et mirent au point une autre stratégie pour mener à bien leur projet : ils n'envoyèrent plus en France que des étudiants sélectionnés ayant un bon niveau et des moyens suffisants. C'est dans cette optique qu'ils créèrent en 1921, avec Édouard Herriot et Jean Lépine, l'Institut franco-chinois de Lyon pour recevoir les meilleurs élèves boursiers des différents instituts ou universités de la Chine. Une lettre de Jean Lépine à Paul Dukas, expliquant les raisons de son refus d'admettre à l'Institut franco-chinois de Lyon le compositeur chinois SIEN Singhai, montre que les conditions d'entrée étaient financières :

« Maître,

Vous avez bien voulu me recommander M. SIEN Sing-hai, élève de votre classe de composition. Vous pensez bien que nous eussions été heureux de vous donner satisfaction. Mais l'Association Universitaire n'est pas comme les étudiants affectent de le croire, une distributrice de bourses. Elle reçoit des subsides uniquement pour entretenir, à l'Institut franco-chinois de Lyon, des étudiants qui lui sont adressés par des universités ou des provinces chinoises, à titre de boursiers et pour lesquelles ces collectivités défrayent l'Association. »³⁶⁰

³⁵⁸ Geneviève BARMAN, Nicole DULIOUST, *Étudiants-Ouvriers chinois en France 1920-1940*, Documents et Inventaires 2, Paris, Centre de Recherches et de Documentation sur la Chine Contemporaine, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1981, p. xii.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. xii.

³⁶⁰ Lettre de Jean Lépine à Paul Dukas datée du 28 février 1935, conservée dans le Fonds chinois de la Bibliothèque municipale de Lyon.

Quant au « Comité franco-chinois de patronage des jeunes Chinois », il cessa d'accorder des allocations quotidiennes aux étudiants-ouvriers et n'attribua désormais plus que quelques bourses, pour des étudiants particulièrement méritants. En 1923, le Comité opéra une fusion avec l'Association amicale franco-chinoise qui avait été créé dans le même esprit en 1906 par Georges Dubail (1845-1932). Dès lors, elle fut baptisée « L'Association amicale et de patronage franco-chinois ». Eugène Bradier, Georges Dubail, Arnold Vissière et Hugues Le Roux en étaient les principaux initiateurs. La nouvelle association poursuivit la plupart des objectifs des deux précédents organismes, mais sa particularité est qu'elle n'apporta son concours qu'à une élite d'étudiants chinois et qu'elle mit l'accent sur une relation mutuelle et égale entre la France et la Chine, avec des projet comme le suivant : « Le cas échéant, recevoir les hôtes de marque envoyés par la Chine en France et prêter son concours aux missions, résidants ou voyageurs, tant chinois en France que français en Chine leur facilitant séjour, études et affaires. »³⁶¹ L'association ne voulait donc pas seulement favoriser les échanges culturels franco-chinois entre étudiants, mais voulait étendre ces échanges à tous ceux qui voyageaient dans ces deux pays. Furent ainsi envisagés des voyages d'études d'intellectuels, dont l'un marqua Louis Laloy.

Par ailleurs, cette association prétend : « Faire naître et entretenir entre France et Chine des relations d'estime mutuelle, de cordialité et de solidarité »³⁶². Il s'agit là d'une véritable politique étrangère non officielle. Les soutiens politiques ne firent d'ailleurs pas défaut à l'association : parmi ses membres fondateurs figurèrent le Consulat général de Chine à Paris, la Légation de Chine à Paris, le ministre des Affaires étrangères, le ministre de l'Instruction Publique, le ministre du Commerce et le ministre du Travail. Dans un rapport du budget des Affaires étrangères de 1931-1932, les dépenses d'affaires franco-chinoises sont pratiquement comptées dans le budget de l'État : « chaque année, un ou deux savants français visiteront ainsi la Chine. »³⁶³ En outre, diverses personnalités de différentes sections, comme les anciens ambassadeurs de France Paul Painlevé et Alexandre Robert Conty, le diplomate et écrivain Auguste Gérard, l'ancien ministre de Chine en France, TCHENG Loh, la femme politique et avocate reconnue, TCHENG

³⁶¹ Eugène BRADIER, « Rapport sur la situation morale et l'activité de l'Association amicale et de patronage franco-chinoise, du 5 mai au 31 décembre 1923 », *Revue franco-chinoise*, vol. VIII, n° 1, janvier-mars, 1927, p. 52.

³⁶² *Ibid.*, p.52.

³⁶³ « Pour le développement des relations intellectuelles franco-chinoises », *La Revue nationale chinoise*, 14 mai, 1931, p. 457.

Soumé et le maréchal TANG Kiyao, prêtèrent également leur concours à l'association. Ces soutiens solides et fiables provenant à la fois des pouvoirs publics et des pouvoirs privés facilitèrent davantage les contacts entre les deux pays.

Louis Laloy entra dans l'association en 1927³⁶⁴, la même année où il intervint à l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris. Mais, s'il eut des fonctions marquantes dans ledit Institut, à l'association il n'adhéra que comme simple membre annuel. Sa participation à l'association, d'après ce que nous en savons, consiste à écrire des articles pour la *Revue franco-chinoise*, bulletin de l'association. Nous y trouvons « Tchang-Heng et ses inventions scientifiques » (1929) ; « M. LIU Hai-Sou, maître de la Renaissance chinoise » (1931) et « Souvenir de Pékin » (1932). Ce dernier article est un souvenir de son voyage d'études en Chine, qui fut inséré dans le récit du voyage en entier, intitulé *Miroir de la Chine*, paru en 1935. En effet, Louis Laloy fut désigné par le ministère de l'Instruction Publique, l'un des patronages de l'association, pour effectuer un voyage en Chine en 1931. Une présentation de ce projet rédigée par Louis Laloy lui-même explique les atouts qui ont pu jouer en sa faveur pour cette désignation :

« L'auteur du présent projet, par sa connaissance de la langue et de la littérature chinoises ainsi que par ses relations personnelles avec plusieurs personnalités politiques de la Chine moderne, espère d'obtenir toutes les facilités pour mener à bien son enquête. »³⁶⁵

Effectivement, en examinant la liste des membres de l'association, force est de constater que plusieurs noms ne sont pas étrangers à Louis Laloy, tels qu'Arnold Vissière, Paul Pelliot, TCHENG Soumé et TCHENG Loh. Leur amitié avantage sans doute ses activités au sein de l'association, notamment TCHENG Soumé et TCHENG Loh qui furent ses hôtes d'accueil respectivement à Shanghai et à Pékin. Les connaissances et les relations de Louis Laloy sont donc bien prises en considération pour ce voyage d'études. Ce qui est significatif, c'est que Louis Laloy est à la fois bénéficiaire et acteur de l'association. Grâce à ce voyage, il peut réaliser une mission semi-officielle et jouer un rôle d'« intermédiaire » entre ces deux cultures, en tant que membre de l'association. En outre, c'est de ce voyage que pour la première fois surgissent les idées d'échanges artistiques entre la France et la Chine dans le milieu théâtral. Ainsi, un voyage d'études en France de l'acteur d'opéra chinois CHENG Yanqiu (1904-1958) fut projeté en 1932. À partir de 1933, Louis Laloy semble cesser sa participation à l'association, puisqu'il n'est

³⁶⁴ Cf. *Revue franco-chinoise*, vol. XIII, n° 1, 1^{er} trimestre, 1932, p. 62.

³⁶⁵ Collection privée – Archives familiales

plus dans la liste des membres annuels ni dans celle des collaborateurs de la *Revue franco-chinoise*. Pourtant, l'association continue de fonctionner jusqu'en 1940.

En conclusion, la naissance de « L'Association amicale et de patronage franco-chinois » constitue un moment important dans l'histoire des relations franco-chinoises. Bien qu'elle soit une organisation non officielle, l'association exerce une influence particulière sur le développement des œuvres culturelles et intellectuelles franco-chinoises. Son objectif est résumé dans la phrase prononcée lors d'une assemblée générale par le vicomte de Fontenay, alors ancien ambassadeur de France et président de l'association : « Faire bien connaître la France à l'étranger ; faire des clients étrangers à la France ». ³⁶⁶ L'action de Louis Laloy prend sa source dans les objectifs de cette association, et qu'il essaie d'atteindre lors de son voyage d'études en Chine.

2.24 La Mission culturelle de 1931 : expérience personnelle de Louis Laloy

La dernière action franco-chinoise de Louis Laloy nous mène au cœur de la problématique des échanges d'études franco-chinois du début de la décennie 1930. Professeur d'esthétique chinoise à l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris et en même temps membre de l'Association amicale et de patronage franco-chinois, Louis Laloy fut alors désigné par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts pour une mission culturelle et scientifique en Chine ³⁶⁷. Ce nouveau projet avait d'une part pour but « d'observer les méthodes, d'étudier l'esprit et de constater les besoins » ³⁶⁸ et d'autre part, d'« étudier les premiers symptômes dans le domaine particulier de l'instruction publique » ³⁶⁹. La mission concernait deux grandes villes de la Chine : Shanghai et Pékin. L'objectif final était d'envisager « la création d'une université française en Chine » ³⁷⁰. Dans un rapport non daté intitulé *Un Projet d'un voyage d'études en Chine*, conservé dans les archives familiales, Louis Laloy fit la suggestion suivante : la future université « recevrait des étudiants chinois et en même temps donnerait asile aux savants français que leurs études mèneraient en Chine, notamment aux élèves de l'école d'Extrême-Orient [...] ». ³⁷¹ Il était jugé souhaitable qu'« un représentant permanent du ministère de

³⁶⁶ Cf. *Revue franco-chinoise*, vol. VIII, n° 1, janvier-mars, 1927, p. 10.

³⁶⁷ « Nouvelles de Pékin et d'Ailleurs : M. Louis Laloy est à Pékin », dans *La Politique de Pékin*, n° 42, 17 octobre, 1931, p. 1232.

³⁶⁸ Louis LALOY, *Un Projet d'un voyage d'études en Chine*. Collection privée- Archives familiales.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibid.*

l'Instruction Publique [soit] accrédité auprès du gouvernement chinois afin d'assurer la continuité des relations »³⁷². Toujours guidée par la logique des objectifs des échanges franco-chinois, l'idée ne s'éloigne pas de son principe essentiel à l'égard de l'enseignement supérieur dans les deux pays, cependant elle est plus concrète, convaincante et officielle. Un extrait du rapport nous permet de mieux percevoir ce projet :

« [...] L'auteur du présent projet appartient à l'Université de France : il a donc quelque expérience en la matière. C'est l'enseignement qui forme les générations futures [...] il est du plus haut intérêt pour la France de ne pas laisser accaparer le rôle d'éducation, aussi beau que profitable, par d'autre pays ses rivaux [...] Il [Louis Laloy] visitera les écoles, collèges et universités [...] La durée du séjour serait de cinq mois, de février à juillet 1931³⁷³. Les frais seraient de 1000,-Fr par mois [...]. »³⁷⁴

La date prévue dans le projet fut cependant reportée. Dans une lettre datée du 10 août 1931, Louis Laloy écrivit à Jacques Rouché : « C'est aujourd'hui le dernier jour où je puis venir à l'Opéra : je pars jeudi soir ; demain et après-demain je dois m'occuper des bagages et autres préparatifs. Je ne veux pas partir sans vous dire mes sentiments bien fidèles et reconnaissants [...]. »³⁷⁵. De plus, une lettre datée du 14 août 1931 de Louis Laloy à sa femme Chouchik signale : « En mer. 14. VIII. Merci pour le talisman magique de son Ange gardien. Que Dieu protège Chouchik ! Sa pensée ne me quitte pas un instant [...]. »³⁷⁶. Ces deux éléments, ainsi qu'une liste des passagers du paquebot *Chenonceaux* datée du 14 août 1931³⁷⁷, nous autorisent à affirmer que Louis Laloy embarqua de Marseille le 14 août 1931 pour la Chine, six mois plus tard que prévu. Il passa par Port-Saïd, Suez, Djibouti, Colombo, Singapour, Saïgon, et finit le trajet marin à Hong Kong. Ensuite, il emprunta le chemin de fer pour arriver à Shanghai le 18 septembre. Il y resta pendant une semaine.

En examinant les activités de Louis Laloy à Shanghai, d'après son ouvrage *Miroir de la Chine* et les informations fragmentaires rapportées dans la revue hebdomadaire *La*

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ Dans le manuscrit, nous supposons que Louis Laloy a fait une faute involontaire lorsqu'il a mentionné l'année de la mission en Chine : au lieu de noter « 1931 », il a écrit « 1913 ». Vu que tous les documents concernant ce voyage sont datés de 1931, il est impossible que cette mission se soit effectuée en 1913, année où Louis Laloy travaille pour le Théâtre des Arts.

³⁷⁴ Louis LALOY, *Un Projet d'un voyage d'études en Chine*, Collection privée- Archives familiales..

³⁷⁵ Le 10 août 1931 est un lundi. Comme il a indiqué dans la lettre, il partit donc de Paris « jeudi soir », c'est-à-dire le 13 août, pour parvenir à Marseille le 14 août. Cf. *Lettres et cartes postales de Louis Laloy à Jacques Rouché (1909-1943)*, Musée de l'Opéra, cote : LAS Laloy (Louis).

³⁷⁶ Collection privée – Archives familiales.

³⁷⁷ Cette liste est conservée dans les archives familiales.

Politique de Pékin, il apparaît que son séjour à Shanghai ressembla plutôt à une villégiature qu'à un voyage d'études. Il revit tout d'abord ses vieilles connaissances de Paris, telles que LI Shizeng, TCHENG Soumé et CHU Minyi, et fut accueilli le premier jour par un repas raffiné de cuisine chinoise, suivi d'un concert de vieux instruments chinois, donné en son honneur chez TCHENG Soumé. Ensuite, il honora de ses visites le patrimoine des alentours de Shanghai, dont les temples bouddhiques de la ville de Hangzhou, la tombe de SUN Yatsen³⁷⁸, la ville de Nankin et les bords du fleuve Yangzijiang. Si ces promenades et ces rencontres ne lui furent pas d'une utilité directe pour sa mission, elles l'aiderent toutefois à approfondir les connaissances qu'il avait acquises en tant que sinologue, aussi précisément que les documents livresques ou les informations orales le lui avaient permis, sur les croyances, l'histoire et les philosophies du pays. En conséquence, il écrivit des articles comme « Pèlerinage bouddhique », « Le Réformateur », « L'Empereur et l'Impératrice », « Le Philosophe », « Confucius », « Lamaïsme », « Le Taoïste », qu'il utilisa pour certains chapitres du *Miroir de la Chine*. Ces textes sont en quelque sorte un outil d'introduction à la culture chinoise pour les lecteurs français et ils nous apportent en même temps de rares témoignages de ce voyage. Après Shanghai, Louis Laloy partit pour Pékin. Il y arriva le 27 septembre et y demeura jusqu'au 30 octobre.

Nous constatons que Louis Laloy resta plus longtemps à Pékin qu'à Shanghai, et que les résultats qu'il obtint pendant ce séjour furent plus significatifs que lors du précédent. Le programme de ses visites à Pékin fut très chargé et diversifié. « Mon existence ressemblait à celle d'un Président de République en voyage »³⁷⁹, avoua-t-il à Jacques Rouché dans une lettre. La revue *La Politique de Pékin* l'affirma également : « Il a un programme chargé de visites et de réceptions »³⁸⁰. Énumérons les endroits qu'il visita : l'Académie nationale de Pékin, l'Université franco-chinoise, les divers instituts de l'Université franco-chinoise et la Bibliothèque métropolitaine. Cette fois-ci, Louis Laloy s'engagea corps et âme dans sa mission. Par ailleurs, il rencontra non seulement ses vieilles connaissances de Paris, mais il fit aussi connaissance avec des personnalités des milieux littéraires et artistiques, comme le grand écrivain et poète XU Zhimo (1897-1931), le célèbre dramaturge CHI Jushan (1875-1962) et les deux acteurs les plus renommés de

³⁷⁸ SUN Yatsen meurt en 1925 à Pékin. Sa dépouille est déposée le 1^{er} juin 1929 dans la montagne Or-Violette à Nankin, selon son testament.

³⁷⁹ *Lettres et cartes postales de Louis Laloy à Jacques Rouché (1909-1943)*, conservées dans la Bibliothèque du musée de l'Opéra, cote : LAS Laloy (Louis).

³⁸⁰ « 北京政聞報 » (*La Politique de Pékin*), n°40, le 3 octobre 1931, p. 1172.

l'histoire de l'opéra chinois contemporain : MEI Lanfang (1894-1961) et son adepte CHENG Yanqiu. Ces deux dernières connaissances révèlent remarquablement l'aboutissement de ce voyage d'études dans le cadre culturel et artistique. En effet, ils contribuèrent à deux résultats : MEI Lanfang initia la perspective d'une collaboration artistique avec l'Opéra de Paris, tandis que CHENG Yanqiu réalisa l'année suivante, en 1932, un voyage d'études sur le théâtre et la musique en Europe.

MEI Lanfang, coqueluche de la Chine³⁸¹, est célèbre autant en Chine qu'à l'étranger pour ses rôles de jeunes filles ou de jeunes femmes dans le *jing-ju* (l'opéra chinois)³⁸², tels que le personnage de DU Liniang dans le *Pavillon des Pivoines*, celui de BAI Suzhen dans le *Temple de Leifeng* et celui de Yu Ji dans *Adieu, ma concubine*. Son style raffiné et son sens de la perfection sont appelés, dans les milieux de l'opéra « l'École Mei ». Sous la plume séduisante de Louis Laloy, nous ressentons la forte appréciation de l'auteur envers ce grand artiste :

« Son sourire a jailli comme une fleur soudaine, merveilleuse d'éclat, de grâce et de douceur [...] le regard d'une lumineuse franchise suffirait à signaler une nature privilégiée, où les forces du corps et de l'esprit sont d'accord pour produire le plus riche concert [...]. »³⁸³

Effectivement, fasciné par le charme de l'art scénique de MEI Lanfang, Louis Laloy écrivit immédiatement à Jacques Rouché lors de son séjour à Pékin pour demander la possibilité de mettre ses représentations au programme à Paris :

« [...] J'ai assisté à plusieurs représentations du célèbre acteur Mei Lan-Fang, grand artiste d'un style accompli. Il a été en Amérique et voudrait venir à Paris, à ses frais, bien entendu. Grand projet pour lequel il me demande un conseil artistique. À mon tour, je vous demanderai les vôtres, à mon retour [...]. »³⁸⁴

Ce projet en question fut en réalité envisagé dès le 30 septembre 1931, en présence de Louis Laloy et de MEI Lanfang, chez le ministre chinois TCHENG Loh. Ce dernier, en effet, avait entretenu de bonnes relations avec les personnalités artistiques françaises depuis la période où il était diplomate de la République de Chine en France, entre 1920 et

³⁸¹ Simone TÉRY, *Mei Lang Fang ou l'histoire d'un acteur qui triomphe en actrice*, Journal, 2, août, 1928.

³⁸² D'après Rewi ALLEY, le fait que les rôles féminins soient interprétés par des hommes dans l'opéra chinois remonte au début du dix-huitième siècle, sous le règne de Kien-Long (1711-1799). Cf. Rewi AILEY, *Introduction à l'Opéra de Pékin*, Librairie du Nouveau Monde, Pékin, 1957, p. 19. La raison de cette figuration féminine par des hommes est identique à celle de l'opéra italien qui interdisait la présence des femmes au milieu des hommes sur scène.

³⁸³ Louis LALOY, *Miroir de la Chine*, p. 172.

³⁸⁴ Cf. *Lettres et cartes postales de Louis Laloy à Jacques Rouché (1909-1943)*, 29 octobre 1931, conservées dans la Bibliothèque du musée de l'Opéra, cote : LAS Laloy (Louis).

1928. Ancien président d'honneur du Comité franco-chinois de patronage et de l'Association, puis membre fondateur de l'Association amicale et de patronage franco-chinois, TCHENG Loh fut aussi un dilettante³⁸⁵ qui se consacra à l'écriture de plusieurs ouvrages tels que *L'Histoire de la Mongolie*, *Les Rudiments de la langue française* et *Le Cahier de Ren-Xian*, ainsi qu'à quelques traductions³⁸⁶. « Ce diplomate expérimenté est aussi un poète de talent, et aime tout ce qui est beau »³⁸⁷, dit à propos de lui Louis Laloy, qui garda toujours un bon souvenir de « cet ami personnel »³⁸⁸. Au travers d'une lettre de Louis Laloy à Jacques Rouché, nous comprenons que TCHENG Loh était aussi une connaissance de ce dernier : « J'ai vu souvent l'ancien ministre en France, M. Tcheng-Loh, qui me charge pour vous de ses meilleurs souvenirs [...] »³⁸⁹. Ainsi, grâce à ses connaissances, TCHENG Loh exerça un rôle d'intermédiaire afin d'introduire en France le plus grand artiste contemporain chinois, MEI Lanfang. Une nouvelle publiée dans *Politique de Pékin*, confirma cette collaboration artistique franco-chinoise : « Ajoutons ici qu'il est question pour le célèbre acteur d'aller faire une tournée en France et que des pourparlers ont été entamés à ce sujet avec M. Laloy, chez M. Tcheng-Loh. »³⁹⁰.

Le projet en perspective consistait en trois représentations et un spectacle coupé de MEI Lanfang qui auraient eu lieu à l'Opéra de Paris en novembre ou début décembre pour la saison 1934-1935. Louis Laloy aurait été chargé de l'analyse et de la traduction³⁹¹. Cependant, le projet n'aboutit pas. La réponse que fit Jacques Rouché à la lettre de Louis Laloy ne nous est pas connue. Jacques Rouché, un innovateur qui avait consenti à la création du *Chagrin dans le palais de Han* au Théâtre des Arts en 1911, ne fut-il pas tenté

³⁸⁵ Dans le *Miroir de la Chine*, Louis Laloy écrit : « Je dois à M. Tch'en-louh [sic], qui sait ce qui m'intéresse, d'avoir pu lui rendre visite le jour même de mon arrivée, pour parler d'un projet qui nous tient également à cœur, regarder dans l'intimité ses admirables collections de costumes et sa bibliothèque où l'on trouve les plus rares ouvrages de poésie, de théâtre et de musique [...] », p. 172.

³⁸⁶ À travers une lettre de la fille de TCHENG Loh adressée à Jean Laloy, fils de Louis Laloy, datée du 15 avril, 1980, nous savons que TCHENG Loh, à côté de ses traductions sur la politique, est aussi l'auteur d'un petit recueil de contes traduits. Collection privée – Archives familiales.

³⁸⁷ Louis LALOY, *Miroir de la Chine*, p. 162 : « Quand je suis arrivé à Pei-p'ing, j'ai été profondément touché, et même un peu confus, de trouver sur le quai de la gare, avec son bon et fin sourire, M. Tch'en-louh (sic) qui fut pendant plusieurs années ministre de la république chinoise à Paris, et y a laissé les meilleurs souvenirs [...] » En réalité, TCHENG Loh était peu apprécié des Chinois à l'époque à cause de sa collaboration avec le Japon pendant la guerre sino-japonaise en 1937. Il fut assassiné en 1939 par un agent secret du Guomindang.

³⁸⁸ « 北京政聞報 » (*La Politique de Pékin*), n° 40, le 3 octobre 1931, p. 1172.

³⁸⁹ Cf. *Lettres et cartes postales de Louis Laloy à Jacques Rouché (1909-1943)*, 29 octobre 1931, conservées dans la Bibliothèque du musée de l'Opéra, cote : LAS Laloy (Louis).

³⁹⁰ « 北京政聞報 » (*La Politique de Pékin*), loc. cit., p. 1172.

³⁹¹ Lettre de Louis Laloy à Jacques Rouché, le 14 juillet 1934. Cf. *Lettres et cartes postales de Louis Laloy à Jacques Rouché (1909-1943)*, conservées dans la Bibliothèque du musée de l'Opéra, cote : LAS Laloy (Louis).

par ce nouveau projet extrême-oriental ? Sans doute. Mais, cette fois, il s'agissait d'une troupe étrangère reconnue, dont le budget prévisionnel aurait été nécessairement plus élevé. Un article d'un journaliste nous permet d'imaginer la situation :

« On a demandé à Mei-Lan-Fan (sic) s'il pensait venir à Paris. Il a répondu qu'il viendrait volontiers. Mais le chiffre de ses cachets et de ceux de sa troupe est extrêmement élevé, et on comprend que des directeurs hésitent à engager de tels frais. »³⁹²

À vrai dire, après une tournée aux États-Unis en 1930, MEI Lanfang était à ce moment-là au sommet de sa carrière et son cachet devait être probablement très élevé. De son côté, Jacques Rouché avait à la même période des difficultés de gestion à affronter. Dans sa biographie, l'auteur note pour l'année 1932 : « Malgré l'augmentation de la subvention de l'État, l'Opéra de Paris est toujours déficitaire. Rouché menace de démissionner »³⁹³. Dans ces circonstances, nous comprenons le silence de Jacques Rouché face à ce projet. Du fait de ses difficultés, l'Opéra de Paris était alors forcé de privilégier les bénéfices au détriment des productions coûteuses, même si ces dernières étaient inouïes et de qualité.

Quant à MEI Lanfang, il était également en proie à des difficultés de gestion : Louis Laloy précise en effet dans sa lettre à Jacques Rouché que l'artiste devait prendre la troupe à sa charge pour la tournée. Les difficultés financières furent en réalité pour MEI Lanfang un objet de préoccupation dès la fin de sa tournée aux États-Unis. « Mei Lan-Fang a déjà fait une tournée en Amérique (qui lui a coûté fort cher). Et nous avions esquissé, lors de mon séjour en Chine, le projet d'un voyage en Europe mais avons reculé devant la dépense énorme du transport [...] »³⁹⁴, affirma Louis Laloy dans une lettre à Jacques Rouché. Il faut dire que malgré le grand succès rencontré par MEI Lanfang aux États-Unis, ses difficultés viennent du fait que les frais du voyage et toutes les préparations étaient à la charge de MEI Lanfang. FU Qiumin l'explique dans sa thèse intitulée *L'Art théâtral de Mei Lanfang* :

« Mei lanfang (sic) s'appliqua alors pendant plusieurs années à préparer avec minutie son voyage, réunissant des fonds, achetant des cadeaux-souvenirs, prenant connaissance de la courtoisie américaine, choisissant ou modifiant certaines pièces, les répétant, réparant les costumes et les instruments, etc. Pour bien comprendre les

³⁹² « Le célèbre acteur chinois Mei-Lan-Fan est à New York » dans le journal *Ami du peuple du Soir*, 21 avril 1930.

³⁹³ Dominique GARBAN, Jacques Rouché : l'homme qui sauva l'Opéra de Paris, Somogy, DL, 2007, p. 202.

³⁹⁴ Lettre de Louis Laloy à Jacques Rouché, le 14 juillet 1934. Cf. *Lettres et cartes postales de Louis Laloy à Jacques Rouché (1909-1943)*, conservées dans la Bibliothèque du musée de l'Opéra, cote : LAS Laloy (Louis).

jeux scéniques, un programme détaillé comprenant deux cent dix-sept illustrations fut conçu [...]. »³⁹⁵

MEI Lanfang fut le premier acteur chinois à faire des représentations en dehors de la Chine. Sa première tournée à l'étranger remonte à l'année 1919. Il avait alors été invité par le Théâtre impérial de Tokyo et a été reçu avec un grand enthousiasme. Il y retourna en 1924 et en 1956. En 1930, MEI Lanfang entreprit une tournée de six mois aux États-Unis, ayant pour but de faire connaître l'art du *jing-ju* aux spectateurs occidentaux. Il partit le 18 janvier à Shanghai en paquebot et arriva à New-York le 8 février. Il donna sa première représentation le 16 février au 49th Street Theatre, à l'ouest de Broadway. Il passa ensuite à Washington, Chicago, Seattle, San Francisco, Los Angeles et San Diego où il remporta un succès sans précédent et fut partout acclamé. Au total, il donna soixante-douze spectacles en Amérique³⁹⁶. Jetons un coup d'œil à cette réussite telle qu'elle a été décrite dans des journaux de l'époque :

« [...] L'arrivée de Mei-Lan-Fan (sic) au 42^e Str. Theater a provoqué un grand intérêt chez le public new-yorkais. Il a obtenu un très grand succès dès ses premières représentations. Son répertoire est composé de vieilles fables chinoises, de légendes remontant à l'an 225 avant notre ère. »³⁹⁷

Ou encore :

« La première saison de Mei-Lan-Fang (sic) à New-York a obtenu un grand et légitime succès, et il faut espérer qu'ainsi encourager il viendra un jour affronter la critique parisienne [...]. »³⁹⁸

Sa réussite n'est pas un hasard. Subtil et perfectionniste, artiste par excellence, MEI Lanfang exigea toujours plus de lui-même à chaque nouveau spectacle. Dans un article de l'*Excelsior* daté du 23 avril 1930, un journaliste révéla le coût de son équipement : « Les costumes de Mei Lan Fang (sic) sont, paraît-il, splendides : la valeur de ceux qu'il a portés durant ses représentations dépasse 100 000 dollars, soit plus de 2 500 000 francs ». Claude Eylan, écrivain et journaliste, ajouta : « [...] Cinq cent mille dollars de robes et de bijoux, une fortune considérable sur laquelle les bandits prélèvent périodiquement un impôt sous forme de rançon [...]. »³⁹⁹. D'après FU Qiumin, MEI Lanfang était en déficit

³⁹⁵ FU Qiumin, *L'Art théâtral de Mei Lan-Fang*, Paris, Éd. You-Feng, 1998, p. 24.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 26.

³⁹⁷ « Le célèbre acteur chinois Mei-Lan-Fan est à New York » dans le journal *Ami du peuple du Soir*, 21 avril 1930.

³⁹⁸ Marc LOGÉ, « Un grand acteur chinois à New York : Mei Lang-Fang », *Figaro : Théâtre aux Etats-Unis*, le 20 avril 1930.

³⁹⁹ Claude EYLAN, « Mei Lan Fang, l'universel acteur qui peint, compose, écrit et danse », *Comoedia*, le 17

à la fin de sa tournée en Amérique⁴⁰⁰.

Ainsi, puisque ni l'Opéra de Paris ni MEI Lanfang ne pouvaient assumer le budget, ce projet franco-chinois dû être annulé. L'année suivante, en 1935, MEI Lanfang accepta la proposition de « l'Union of Soviet Societies for Friendship and Cultural Relations with Foreign Countries » (VOKS) pour effectuer une nouvelle tournée en Russie. Pour MEI Lanfang, l'avantage était que tous les frais de transport étaient subventionnés par cette association russe. MEI Lanfang se rendit alors en Union Soviétique le 12 mars 1935 et y séjourna pendant trois semaines. Il donna des représentations à Moscou et à Leningrad [aujourd'hui Saint-Pétersbourg] et obtint dès lors une grande notoriété en Russie. Quant à sa tentative de se produire en France, elle fut hélas oubliée.

L'autre fruit de la mission de Louis Laloy, cette fois concrétisé, fut la visite d'études en Europe de CHENG Yanqiu. Grâce à l'intermédiaire de Louis Laloy, cet acteur de *jing-ju* put exercer son intelligence en dehors de sa carrière principale à travers ce contact franco-chinois. Adepte de MEI Lanfang, CHENG Yanqiu acquit autant de renommée que son maître en interprétant subtilement des rôles de femme. Il est considéré comme « un des quatre plus grands dan⁴⁰¹ » de l'histoire contemporaine de l'opéra chinois. Sa pièce *Larmes sur la montagne déserte* « 荒山淚 » (1930), qui obtint un grand succès en Chine à l'époque, est encore jouée de nos jours. En 1930, il fut nommé vice-président du Conservatoire de musique et de théâtre de Nankin, tandis que son maître MEI Lanfang préside celui de Pékin. Rappelons que ces deux conservatoires ont été fondés par LI Shizeng qui utilisa une partie de l'indemnité obtenue par l'affaire de la Révolte des Boxers pour le développement de l'éducation artistique en Chine. En 1931, CHENG Yanqiu participa au comité d'accueil à Pékin des savants français en mission. Grâce à cette opportunité, il fit connaissance avec Louis Laloy et aussi avec Paul Langevin qui était à ce moment-là en Chine pour sa mission scientifique. Encouragé, d'une part, par Paul Langevin qui appréciait son art théâtral⁴⁰² et inspiré, d'autre part, par l'esprit des missions françaises, CHENG Yanqiu décida d'effectuer un voyage d'études sur le théâtre et la musique en Europe. Après avoir obtenu le soutien du conservatoire, il partit avec

mai 1928.

⁴⁰⁰ FU Qiumin, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁰¹ Le *dan* est un rôle de jeune femme dans l'opéra chinois. Les trois autres grands *dan* de l'époque contemporaine sont : MEI Lanfang, SHANG Xiaoyun (1900-1976), XUN Huisheng (1900-1968).

⁴⁰² « À mon ami, Tchong Yen-Tsio (sic), dont j'ai pu admirer le grand talent à Peking et que je suis heureux d'avoir pu mieux connaître au cours d'un long voyage [...]. » Cf. CHENG Yenqiu, « 程硯秋赴歐考察戲曲音樂報告書 » (*Un Rapport d'études sur le théâtre et la musique en Europe de Cheng Yen-Qiu*), Pékin, Le Monde, 1933, p. 6.

Paul Langevin qui venait de finir sa mission en Chine. Ils prirent le train *Bei-Ning* à Pékin le 14 janvier 1932 et passèrent par la Sibérie, la Pologne et l'Allemagne avant d'arriver à Paris le 28 janvier.

La mission de CHENG Yanqiu était ouvertement ambitieuse. Elle visait deux objectifs : d'une part la visite des salles de concert des grandes villes européennes telles que Paris, Berlin, Nice, Lyon, Genève et Rome, d'autre part l'étude des différences en matière de mise en scène entre l'Europe et la Chine. Ces deux aspects structurent ainsi son récit du voyage intitulé « 程硯秋赴歐考察戲曲音樂報告書 » (*Un Rapport d'études sur le théâtre et la musique en Europe de Cheng Yanqiu*), dont la première partie du livre concerne le journal du voyageur, tandis que la deuxième partie présente ses réflexions. À l'aide de ces mémoires, nous constatons ses relations avec des personnalités françaises comme Paul Langevin, Paul Painlevé, Marius Moutet et Louis Laloy qui l'aidèrent en lui communiquant sans réserve leurs savoirs sur l'art européen. Quelques extraits du rapport nous invitent à découvrir ces faits : « [...] M. Painlevé, pédagogue reconnu de l'époque, m'a introduit à un couple qui est réputé en Europe par leur art de spectacle dans le théâtre. Ils s'appellent Thomas, l'homme est un Russe et sa femme est une Française [...]. »⁴⁰³ ; « [...] M. Moutet, homme politique de gauche, m'a présenté le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris [...]. »⁴⁰⁴ ; ou encore « Toutes mes activités à Paris, hormis les aides de M. Laloy, s'appuient énormément sur les conseils de M. Langevin [...]. »⁴⁰⁵ Ces relations furent aussi importantes pour CHENG Yanqiu que la transmission des valeurs de l'art théâtral européen, car c'est seulement par les conversations, les échanges intellectuels et les rencontres avec les savants français que pouvait être atteint le but primordial de son voyage : intégrer les qualités du théâtre européen au théâtre chinois, afin de créer un nouvel art scénique. Cet objectif est révélé dans la deuxième partie du rapport qui développe une réflexion générale sur les différences entre l'Europe et la Chine en matière de mise en scène théâtrale, ainsi qu'en matière de système social et d'intervention de l'État dans le milieu artistique. Aux yeux de l'auteur, certaines qualités existant dans le théâtre européen ne doivent pas être négligées dans une pièce de théâtre, par exemple la recherche de l'harmonie entre le maquillage des acteurs, les costumes, les décors, les jeux de lumière et la musique. De

⁴⁰³ Texte original : « 以教育家而有名於時的班樂衛先生，介紹我在一家劇院裡見過曾經以表演藝術名動歐陸的夫婦兩個，名字叫都瑪，男的是俄國人，女的是法國人 » *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰⁴ Texte original : « 穆岱先生是一位左派政治家，他介紹我去參觀巴黎國立戲曲音樂學校 » *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰⁵ Texte original : « 我在巴黎的一切活動，除賴魯雅先生幫忙外，承郎之萬先生的指導尤多 » *Ibid.*, p. 15.

plus, il affirme qu'il faut, pour obtenir une bonne mise en scène, perfectionner certaines pratiques, comme le jeu de physionomie, la façon de chanter, le choix du scénario ou encore l'attitude du réalisateur. D'après lui, ces éléments sont à prendre en compte pour améliorer le théâtre chinois. Mais, en tant qu'acteur de *jing-ju*, CHENG Yanqiu n'oublie pas de mentionner les caractéristiques du théâtre traditionnel chinois qui consistent en l'économie du décor, la simplicité des accessoires, l'usage épisodique du masque, du monologue et de l'art martial. Il évoque aussi les opinions de certains dramaturges, dont il fit alors connaissance en Europe, qui admirent l'art scénique chinois : entre autres, Max Reinhard (1873-1943), Ernst Toller (1893-1939) et Louis Laloy. Les deux premiers sont les metteurs en scène les plus représentatifs du mouvement de l'expressionnisme au début du XX^e siècle, et leurs pièces s'affranchissent ouvertement du conformisme des représentations théâtrales conventionnelles : elles se caractérisent par la distorsion et l'exagération des formes et par un usage suggestif de l'ombre et de la lumière pour remplacer un décor trop élaboré. Pour ces auteurs, la disposition de la scène chinoise, qui semble assez moderne et inventive, correspond tout particulièrement à l'esprit de l'expressionnisme. Quant à Louis Laloy, impresario de l'Opéra, en présentant Ernst Toller à CHENG Yanqiu, il prouva que son goût pour l'art théâtral était avant-gardiste, à l'instar de ses préférences pour la musique de son époque. Nous nous référons spécifiquement aux dialogues entre CHENG Yanqiu et Louis Laloy rapportés par le premier afin de retracer les idées de ces deux hommes à l'égard du théâtre :

« [...] Quant à Monsieur Laloy, il louange avec enthousiasme [un fond sobre], il pense que c'est la solution pour améliorer le théâtre européen [...]. »⁴⁰⁶

« [...] Il (le dramaturge russe) m'a dit : ils prennent un tabouret pour désigner un cheval, lorsqu'ils frappent le tabouret avec une baguette, cela veut dire qu'ils sont à cheval. En France, Toller a évoqué cette façon, et il pensait que c'était un art scénique précieux de l'expressionnisme. En outre, Laloy, Tietjen⁴⁰⁷ et de nombreux autres ont les mêmes idées. Je leur ai parlé de nos manières, Laloy, Langevin [...] et d'autres qui ont assisté au théâtre en Chine ont présenté nos façons à leurs compatriotes à de nombreuses reprises, et ils ont avoué avec admiration que notre fouet est un vrai cheval et que celui-ci est vraiment plus moderne que leur tabouret [...]. »⁴⁰⁸

En somme, le rapport de CHENG Yanqiu nous fournit des témoignages précieux sur

⁴⁰⁶ Texte original : « 至於賴魯雅先生，則更是極端稱許，認為這是改良歐洲戲劇的門徑。 »

Cf. CHENG Yanqiu, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁰⁷ Heinz Tietjen, chef d'orchestre allemand, est né à Tanger en 1881 et mort à Baden-Baden en 1967.

⁴⁰⁸ Texte original : « 他對我說，他們以木凳代馬，以棒擊木凳就表示跑馬。在法國，兌勒也曾提起這種辦法，而認為這是可珍貴的寫意的演劇術。此外如賴魯雅，體金 [...] 許多人都有同樣的意見。我每每把我們的方法告訴他們，賴魯雅，郎之萬，裴開爾 [...] 許多曾經在中國來觀過劇的人也屢次把我們方法告訴他們自國的人，他們便以及其折服的神氣承認我們的馬鞭是一匹活馬，承認這活馬比他們的木凳進步的多 [...]。 » Cf. CHENG Yanqiu, *op. cit.*, p. 74.

les échanges intellectuels entre l'artiste chinois (l'acteur) et les dramaturges européens (les metteurs en scène). Grâce à ces conversations, nous pouvons acquérir une connaissance à la fois véritable et directe de chaque pensée. Par ailleurs, ce rapport reflète d'une part la sensibilité de l'artiste pour toutes les nuances de l'art théâtral et d'autre part le soin avec lequel le voyageur a observé les divergences entre les deux cultures en matière de théâtre. Force est de constater que ces résultats sont dus en partie à Louis Laloy qui était lié d'amitié avec l'artiste depuis son voyage en 1931. « J'ai fait connaissance avec Monsieur Laloy, professeur reconnu et secrétaire général de l'Opéra de Paris, à Peiping en 1931 ; cette fois-ci, à Paris, j'ai été très instruit grâce à lui [...]. »⁴⁰⁹, écrivit l'artiste dans son rapport, avec une reconnaissance sincère. Effectivement, grâce à la fructueuse présentation de Louis Laloy sur les théâtres français ainsi qu'à ses introductions dans le milieu théâtral parisien, CHENG Yanqiu put non seulement visiter les salles de théâtre reconnues de Paris, mais aussi faire connaissance avec le dramaturge Ernst Toller, qui l'apprécia particulièrement, comme le montre cette dédicace : « À Monsieur Tcheng Yen Tsio (sic) qui est à mes yeux l'artiste du plus beau et du plus pur théâtre du monde [...]. »⁴¹⁰. Extrayons du rapport de CHENG Yanqiu le récit le plus significatif concernant ses relations avec Louis Laloy :

« [...] Il (Louis Laloy) m'a présenté de nombreux théâtres nationaux pour opéra, pour drame et pour opérette. C'est aussi lui qui m'a fait connaître le célèbre dramaturge Ernst Toller qui est le plus réfléchi et le plus populaire de l'époque. Il m'a conseillé avec insistance d'aller voir ses spectacles à Paris. Il a donné un thé en invitant de nombreux dramaturges, compositeurs, musiciens et les savants spécialisés dans le domaine de la culture d'Extrême-Orient et me les a introduits un par un. Pendant ce temps-là, il a mis un disque qu'il avait acheté en Chine en 1931 et m'a sollicité pour chanter un morceau *a capella*, mais j'ai décliné l'invitation. »⁴¹¹

Cette révélation montre que Louis Laloy mit pleinement ses savoirs et ses relations artistiques et administratives de secrétaire général de l'Opéra de Paris au service des relations culturelles franco-chinoises. Incontestablement, il s'illustra comme le meilleur conseiller et intermédiaire pour la mission de CHENG Yanqiu.

En outre, nous constatons, à travers la deuxième partie du rapport, que les

⁴⁰⁹ Texte original : « 巴黎名教授而兼為國立大劇院秘書長的賴魯雅先生，一九三一年我們在北平認識的；這次我在巴黎，得他的教益很多。 » Cf. CHENG Yanqiu, *op. cit.*, p. 12.

⁴¹⁰ Cf. CHENG Yanqiu, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹¹ Texte original : « 他介紹我去參觀了許多歌劇的，話劇的和半歌劇的國家劇院。最富於思想的，最平民化的，著名的戲劇家兌勒，便是他介紹我認識的；他並且再三告訴我，要我在巴黎多看兌勒的表演。他邀集了許多劇曲家，音樂家，與夫研究東方文化的學者，開茶話會，一一地介紹我認識。在茶話會中，他打一九三一年從中國帶去的唱片開起來；還要我清唱一段，但我推辭了。 », Cf. CHENG Yanqiu, *op. cit.*, p. 15.

conversations entre ces deux hommes consistèrent plutôt en des réflexions théoriques et des méditations culturelles qu'en des considérations sur les pratiques de la scène. Ce qui tint à cœur à CHENG Yanqiu, c'est d'améliorer le théâtre chinois en y intégrant le meilleur du théâtre occidental. Lors de son séjour à l'Institut franco-chinois de Lyon, il répondit ainsi à un journaliste :

« La France est un pays qui a de grands artistes et une littérature de qualité. Le but de mon voyage en France est en vue de connaître la tradition de son art, en espérant appréhender les statuts de ses intellectuels et de ses beaux-arts. Nos milieux artistiques doivent connaître les modalités de son éducation, notamment, faire attention à sa situation actuelle au sujet des exercices pour l'opéra, le théâtre, le décor, l'art et la technique. Notre ancien théâtre doit s'améliorer à l'égard des matériels de spectacle et des sensibilités de représentation [...]. »⁴¹²

CHENG Yanqiu se distinguait des autres acteurs de *jing-ju* par son caractère d'artiste multi-talents. En dehors de la scène, il s'initia à d'autres arts, tels que la peinture, la calligraphie, le cinéma et les arts martiaux. Il se consacra aussi à l'écriture de plusieurs ouvrages sur l'art du *jing-ju* comme *Les Rudiments de l'art du spectacle* ou *Une étude du chant dans le jing-ju*. C'était un artiste très cultivé, sensible, intellectuellement très vif, toujours réfléchi, qui cherche à créer un art théâtral différent des autres. Louis Laloy l'évoque de la façon suivante : « C'est ainsi que j'ai vu M. Tch'en Yen-ts'ieou (*sic*), jeune artiste d'une sensibilité touchante »⁴¹³. C'est cette sensibilité qui a rapproché le musicologue et l'artiste. Contrairement à MEI Lanfang, CHENG Yanqiu n'a jamais donné de spectacle à l'étranger durant sa vie car effectuer une tournée à l'étranger n'a jamais été son objectif. Cependant il prolongea ce voyage d'études en Europe pendant un an et quatre mois. À son retour en Chine en 1933, la publication de son *Rapport d'études sur le théâtre et la musique en Europe* incita fortement MEI Lanfang à faire une tournée en France. C'est pourquoi ce dernier écrivit à Louis Laloy en 1934 dans l'intention de monter sur la scène de l'Opéra de Paris, mais comme nous l'avons déjà expliqué, ce souhait de MEI Lanfang n'a pas pu être réalisé.

Quant à Louis Laloy, après trois mois de voyage en Chine, il regagna Paris le

⁴¹² Texte original : « 法國為產生偉大藝術家及高等文學之國度，余遊此邦，其目的在求了解貴國藝術之傳統，並期明瞭貴國智識上與美術上之地位。敝國藝術界需要認清貴國施行藝術教育之方法，尤需要注意貴國歌劇，話劇，布景，藝術與技術之訓練之現狀。吾國之舊劇，無論在表演之物資的工具上言，或在感動力之復興上言，均有改良之必要。 » Cf. ZHANG Jingming (éd.), « 劇學月刊 » (*La Revue de la dramaturgie*), vol. 1, n° 11, Pékin, 1932, p. 2.

⁴¹³ Cf. Louis LALOY, *Miroir de la Chine*, p. 184.

16 novembre 1931⁴¹⁴. En 1935, à l'instar de CHENG Yanqiu, il publia l'ouvrage *Miroir de la Chine* présentant ses visites, ses rencontres et ses réflexions sur l'ensemble de la culture chinoise. Si l'Exposition universelle de 1889 fut l'occasion pour Louis Laloy de découvrir « l'existence d'une civilisation étrangère »⁴¹⁵, trente-deux ans plus tard, sa mission l'amène véritablement, selon ses propres propos, jusqu'à « la terre des Neuf dragons »⁴¹⁶. Les récits d'un parent éloigné qui avaient marqués son enfance⁴¹⁷, sont désormais remplacés par son propre *Miroir de la Chine*. Dans une lettre de Romain Rolland à Louis Laloy, l'écrivain révèle son appréciation sans détour pour cette mission culturelle et pour cet ouvrage délicieux qui apporte un précieux témoignage de son époque :

« Cher ami,

Je vous remercie de votre charmant « miroir ». Votre voyage, si informé des temps nouveaux, a un parfum des anciens temps. Vous êtes peut-être le dernier voyageur qui ait vu ce visage-là dans ce miroir. J'ai peur que le miroir bientôt ne soit brisé. Je vous envie votre périple des Mille et Une Nuits. Mais vous le méritiez. C'a été la fleur de toute votre vie. Je vous serre la main affectueusement. Romain Rolland. »⁴¹⁸

En conclusion, l'examen du parcours des expériences chinoises de Louis Laloy révèle un cas tout à fait singulier : s'il n'est pas le seul sinologue à donner des cours à l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris et à organiser des opérations culturelles franco-chinoises, par contre il est le seul à avoir également un statut de musicologue. Après avoir évoqué dans ce chapitre ces quatre événements franco-chinois, nous pouvons dire que si la position de Louis Laloy, en tant que sinologue, n'est pas comparable à celle de Marcel Granet ou de Paul Pelliot, dirigeants du comité et directeurs des études de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris, ils ont pourtant des points communs, notamment leur fonction d'enseignant au sein de l'Institut et leurs contacts avec de hauts

⁴¹⁴ « [...] De telle sorte que je ne puis vous dire exactement le jour de mon arrivée : le lundi 16, je pense et je reprendrai mon service le lendemain¹⁷ à l'Opéra où je serai à 14h, comme de coutume, en cas de retard, vous serez averti. » Cf. *Lettres et cartes postales de Louis Laloy à Jacques Rouché (1909-1943)*, 29 octobre 1931, conservées dans la Bibliothèque du musée de l'Opéra, cote : LAS Laloy (Louis).

⁴¹⁵ Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 23.

⁴¹⁶ Louis LALOY, *Miroir de la Chine*, p. 48.

⁴¹⁷ « [...] De même que je dois la première idée de mes travaux sur la Chine aux récits d'un parent éloigné, le docteur Gabriel Frilley, charmant homme et causeur délicieux, alors retiré à Dole, qui avait voyagé jusque là en sa jeunesse, et me fit don de la grammaire d'Abel Remusat, vers la même époque. » Cf. Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 11. Concernant le livre d'Abel Remusat, le titre original est : *Éléments de la grammaire chinoise, ou Principes généraux du « Kou-wen » ou style antique, et du « Kouan-Hoa », c'est-à-dire, de la langue commune généralement usitée dans l'empire chinois*, publié à Paris aux éditions Maisonneuve et C^{ie}, Libraire- Éditeur, en 1857.

⁴¹⁸ Lettre de Romain Rolland à Louis Laloy, le 6 juin, 1933. Collection privée – Archives familiales.

fonctionnaires chinois. En outre, s'il n'a pas le statut d'un homme politique comme Paul Painlevé, Louis Laloy se distingue toutefois par ses hautes fonctions puisqu'il a le titre de vice-président de l'Union sino-française et qu'il est en outre soutenu par le gouvernement français pour sa mission en Chine. Par ailleurs, ses compétences à la fois linguistiques et administratives ne peuvent pas être mises en doute, tout comme sa fascination pour la culture chinoise. Il faut rappeler que, musicologue avant tout, Louis Laloy possède une certaine légitimité dans le domaine culturel et a d'ailleurs les qualités nécessaires aux objectifs de rapprochements culturels franco-chinois. À travers notre étude des sources et notre présentation, nous espérons avoir mis en valeur le rôle de ce musicologue en tant qu'intermédiaire culturel entre les deux pays, rôle non négligeable dans l'histoire contemporaine des relations franco-chinoises. Louis Laloy est un homme hors du commun, qui agit librement et qui dispose d'un esprit ouvert.

TROISIÈME PARTIE

LES ÉCRITS SUR LA MUSIQUE CHINOISE (XVII^e SIÈCLE - DÉBUT DU XX^e SIÈCLE) & LES ŒUVRES MUSICALES FRANÇAISES INSPIRÉES PAR LA CHINE ENTRE 1900 - 1940

3. LES ÉCRITS SUR LA MUSIQUE CHINOISE (XVII^e SIÈCLE - DÉBUT DU XX^e SIÈCLE) ET LES ŒUVRES MUSICALES FRANÇAISES INSPIRÉES PAR LA CHINE ENTRE 1900 ET 1940

*Toute musique est émotion.
Toute musique est donc émouvante
Ce qui importe, dans la musique,
C'est la pensée qu'elle exprime, et
Non la sensation qu'elle donne.*⁴¹⁹

Dans les deux premières parties de cette thèse, en suivant l'itinéraire de la vie de Louis Laloy, nous avons découvert la diversité de sa carrière, la portée de son savoir, ainsi que l'influence réelle de son action franco-chinoise. Auteur de plusieurs écrits sur la Chine, Louis Laloy fut également compositeur d'œuvres inspirées de la musique chinoise. Toutefois, cette facette de son travail reste peu connue. La présente partie, divisée en cinq chapitres, a pour but l'analyse de l'ouvrage de Louis Laloy, *La Musique chinoise*, ainsi que de ses compositions d'inspiration chinoise. Pour ce faire, nous nous proposons au préalable d'étudier la perception occidentale, et en particulier française, de la musique chinoise et des œuvres musicales de l'époque qui s'en sont inspirées. Notre premier chapitre se concentrera sur les principaux ouvrages sur la musique chinoise parus en France du XVII^e au début du XX^e siècle, afin d'observer l'évolution des idées des auteurs français à ce sujet, jusqu'à Louis Laloy et son contemporain, Maurice Courant. Après avoir dressé ce panorama, nous synthétiserons dans notre deuxième chapitre les caractéristiques de la musique chinoise selon la perception occidentale. Enfin, dans les trois derniers chapitres, nous effectuerons une analyse des œuvres musicales occidentales inspirées par la Chine composées entre 1900 et 1940, en cherchant à déterminer quels aspects de la culture chinoises y sont présentés.

⁴¹⁹ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 13 et 22.

3.1 Les principaux ouvrages sur la musique chinoise publiés en France

Au cours du XVII^e siècle, les missionnaires européens envoyés en Chine publièrent des récits de voyage évoquant parfois la musique chinoise. C'est d'abord au travers de ces récits que les lecteurs occidentaux purent prendre connaissance du sujet. La musique chinoise est d'ailleurs souvent citée dans les ouvrages de cette époque traitant des musiques anciennes : une page lui est consacrée dans *Des Représentations en musique anciennes et modernes* de Claude-François Ménéstrier, et trois pages dans la *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* de Jean-Baptiste du Halde. Cependant, le premier ouvrage dans lequel la musique chinoise fait l'objet d'une attention particulière et d'une étude savante et sérieuse est le *Mémoire sur la Musique des Chinois tant anciens que modernes*, écrit par Joseph-Marie Amiot et publié en 1776. Par la suite, plusieurs essais se basant sur les sources de Joseph-Marie Amiot parurent dans différentes compilations : citons entre autres « De la musique des Chinois » inséré dans l'*Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780) de Jean-Benjamin de La Borde (1734-1794), une dizaine de pages présentées dans la *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1835) de François-Joseph Fétis, et « Musique des Chinois » paru dans l'*Histoire générale de la musique et de la danse* d'Adrien de la Fage. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, des ouvrages portant spécifiquement sur la musique chinoise virent le jour, tels que *Chinese music* de J. A. Van Aalst, *La Musique chinoise* de Louis Laloy et *Essai historique sur la musique classique des Chinois* de Maurice Courant, qui fit l'objet d'une thèse de doctorat présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon. Il n'est pas inutile de rappeler qu'à l'instar de Joseph-Marie Amiot ces trois auteurs se rendirent en Chine. Ils accompagnèrent donc leurs argumentations d'observations personnelles, ce qui permit de donner aux lecteurs une vision nette et objective des traits de la musique chinoise et d'enrichir leurs perspectives sur le sujet. Nous allons à présent procéder à une présentation à la fois chronologique (verticale) et synthétique (horizontale) d'ouvrages que nous avons sélectionnés en fonction de leur représentativité parmi les écrits mentionnant la musique chinoise du milieu du XVII^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle.

3.11 Ouvrages antérieurs au XIX^e siècle

3.111 *Des représentations en musiques anciennes et modernes* (1681) de Claude-François Ménéstrier

Dans l'histoire des contacts entre l'Extrême-Orient et l'Occident, et plus précisément dans l'histoire des échanges culturels entre ces deux régions avant le XIX^e siècle, les connaissances des Français sur la musique chinoise s'acquirent principalement par l'intermédiaire des missionnaires envoyés en Chine. À notre connaissance, le premier texte sur la musique chinoise publié en France se trouve dans l'ouvrage du père Claude-François Ménéstrier, intitulé *Des représentations en musique anciennes et modernes* et datant de 1681. Les informations données sur le sujet sont très restreintes et tiennent en une page :

« Les Chinois, qui ont parmi eux de temps immémorial la plupart des choses qui sont en usage dans l'Europe, donnèrent le nom de Musique à leurs lois, & aux maximes politiques de leur gouvernement, dont les seules maisons régnautes avaient le secret & le chant. Leur Histoire nous apprend que sous l'Empire de King fils de Ling, U qui fut Roi de la partie Australe de la Chine, voulant s'accommoder aux manières du Paye & s'instruire des lois & de la forme du gouvernement pour s'y conformer, envoya à Xantung des Ambassadeurs au Roy Lu, afin que ces Envoyés pussent apprendre la Musique de la famille Cheve, qui est celle qui en a le secret, & qui l'enseigne aux Souverains, afin qu'en se divertissant ils s'instruisent de ce qu'ils doivent savoir pour la conduite de leurs peuples. Ce fut Yumhius qui fut l'Inventeur de cette Musique, qui était autrefois excellente s'il en faut juger par leurs livres, celle d'aujourd'hui n'est pas fort estimée parmi eux, & ils ne la souffrent guère, que dans leurs Comédies, dit un Historien moderne qui a demeuré plusieurs années parmi eux. Il est ainsi arrivé à la Musique de la Chine ce qui est arrivé à la musique des Grecs, & aux beaux-arts dans l'Italie durant la barbarie des sept ou huit siècles après les inondations des Goths & des Visigoths, qui perdirent tout par le mépris qu'ils firent de tout ce que les anciens avaient de plus excellent [...]. »⁴²⁰

Bien que ce texte soit assez obscur, certains indices nous permettent d'affirmer que la musique dont il parle est celle de la dynastie des Zhou de l'Ouest (1046-771 av. J.-C.), époque à laquelle fut défini pour la première fois un canon de la musique chinoise : « Les Chinois [...] donnèrent le nom de Musique à leurs lois, & aux maximes politiques de leur gouvernement », « les seules maisons régnautes avaient le secret et le chant », « sous l'Empire de King⁴²¹ fils de Ling⁴²² », « U⁴²³ qui fut Roi de la partie Australe de la Chine,

⁴²⁰ Claude-François MÉNESTRIER, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Genève, Paris, Minkoff, 1992, p. 59-60.

⁴²¹ Il s'agit du roi ZHOU-Jing 周景王 (? - 520 av. J.-C.), qui régna de 544 à 521 av. J.-C.

⁴²² Il s'agit du roi ZHOU-Ling 周靈王 (? - 545 av. J.-C.), qui régna de 571 à 545 av. J.-C.

⁴²³ Il s'agit du roi YU Ji 餘祭 du royaume de WU 吳國, qui domina le sud de la Chine entre 547 et 531

voulant s'accommoder aux manières du Paye & s'instruire des lois & de la forme du gouvernement pour s'y conformer, envoya à Xantung⁴²⁴ des Ambassadeurs au Roy Lu⁴²⁵ », « Ce fut Yumhius⁴²⁶ qui fut l'Inventeur de cette Musique ». En effet, si la musique existe en Chine depuis la plus haute antiquité, c'est-à-dire dès l'époque de Huang-Di (environ 2 700 av. J.-C.), ce fut ZHOU Gong (1 100 av. J.-C. - ?), nommé « Yuansheng 元聖 » par la postérité, qui systématisa le premier les règles de la musique de cour 雅樂 et les officialisa dans le gouvernement. Nous pouvons ainsi dire comme Claude-François Ménéstrier que ZHOU Gong est en quelque sorte « l'Inventeur de cette Musique ». Le fait que « ZHOU Gong établit le rituel et forma la musique 周公制禮作樂 » est généralement admis parmi les historiens depuis cette époque.

ZHOU Gong était membre de la famille royale, et plus précisément frère de l'empereur ZHOU Wu. Après la mort de ce dernier, ZHOU Gong soutint son jeune successeur ZHOU Cheng dans la gestion des affaires d'État. Il prit alors de grandes initiatives sociales et culturelles : mise à part la musique, citons la rectification des mœurs et des coutumes, la mise en bon ordre de la société et la création de règles hiérarchiques pour les rites, afin d'assurer la stabilité du royaume. Toutes ces réalisations répondaient aux besoins du régime féodal des Zhou qui distribuait alors aux nobles suivant leurs classes les territoires, les pouvoirs et les privilèges, y compris ceux des rites (*li* 禮) et de la musique (*yue* 樂). Tirant la leçon de l'échec de la dynastie précédente, les monarques des Zhou pensaient qu'il était important d'établir un régime féodal fort, basé sur la hiérarchie, afin de renforcer et maintenir l'ordre du pays. Pour exercer leur pouvoir sur les différentes classes sociales, ils déterminèrent quatre moyens : les rites (*li*), la musique (*yue*), les châtiments (*xing* 刑) et la gouvernance (*zheng* 政). Les deux premiers étaient destinés à la noblesse et les deux derniers appliqués au peuple. Pour les classes supérieures de l'empire, la mise en œuvre du *li* était la marque d'un maintien de l'ordre de l'univers, tandis que celle du *yue* représentait l'harmonie de l'univers.⁴²⁷ D'après le *Yue-ji* « 樂記 » (*Le Livre*

av. J.-C.

⁴²⁴ Xantung (en pin-yin : Shang Dong 山東) est une péninsule de l'est de la Chine, située au bord de la mer Jaune.

⁴²⁵ Le royaume LU 魯 (XI^e siècle à 256 av. J.-C.)

⁴²⁶ Bien que le mot « Yumhius » ait une sonorité assez dissemblable de « Yuansheng 元聖 », en nous appuyant sur le contexte historique, nous supposons que l'auteur voulait parler de ZHOU Gong, surnommé « Yuansheng », qui créa le premier la musique de cour chinoise.

⁴²⁷ Texte original : « 樂者，天地之和也，禮者，天地之序也，和故百物皆化，序故群物皆別。 » Cf. <http://ctext.org/liji/yue-ji/zh>.

de musique de l'antiquité chinoise)⁴²⁸, si un empereur souhaite maintenir l'ordre dans son pays, il lui faut en premier lieu appliquer les rites et faire jouer de la musique à la cour : « la musique, c'est ce qui anime à l'intérieur ; les rites, c'est ce qui anime à l'extérieur »⁴²⁹. Ces deux éléments, les rites et la musique, se complètent l'un et l'autre. Suivant ce principe, ZHOU Gong créa un système de rites assez sophistiqué qui intégrait les musiques destinées à servir l'empereur et sa cour, car « la voie des anciens souverains était la perfection des rites et de la musique »⁴³⁰. Pour maintenir l'ordre, il faut en second lieu avoir recours aux châtiments et à la gouvernance, censés prévenir l'agitation et conduire le peuple. De fait, la stratégie selon laquelle « rites, musique, châtiments, gouvernance, si les quatre se déploient et cela sans opposition, alors, la voie du souverain est parfaite »⁴³¹ semble avoir été efficace puisque dès lors, et pendant plusieurs centaines d'années, le pays vécut en paix et vit le retour d'une relative prospérité.

Ajoutons encore un détail concernant la mise en scène des rites. En pratique, différents usages avaient cours en fonction de la classe sociale de l'assistance. À titre d'exemple, pour l'empereur, l'orchestre était disposé en carré (sur quatre côtés), tandis que pour un roi il était disposé en U (sur trois côtés). En outre, le nombre de musiciens et de danseurs de la troupe n'était pas identique : soixante-quatre pour l'empereur, trente-six pour le roi. De même, un chevalier ne pouvait ni pratiquer des rites ni faire jouer de la musique n'appartenant pas à sa catégorie.⁴³² Toutes ces règles étaient régentées par une organisation appelée *Da-si-yue* 大司樂 qui s'occupait des affaires de l'administration, de l'éducation et des spectacles de musique à la cour. Il convient de rappeler que seuls les descendants de l'empereur et de la noblesse pouvaient être admis à l'école royale de musique. C'est sans doute pour cette raison qu'il est écrit dans le texte de Claude-François Ménéstrier que « les seules maisons régnantes avaient le secret et le chant ».

Par ailleurs, précisons que les descendants de ZHOU Gong vécurent plus tard dans le territoire de LU, où ils conservèrent précieusement les règlements des rites et de la

⁴²⁸ Le *Yue-ji* « 樂記 » est compilé dans le *Li-Ji* « 禮記 », datant de l'époque des Royaumes Combattants (475-221 av. J.-C.), qui présente tout ce qui est en rapport avec la musique de l'antiquité chinoise. Concernant le titre en français de ce recueil, nous nous référons au *Livre de musique de l'antiquité chinoise* (*yueji*), traduit et présenté par Véronique Alexandre Journeau, Paris, You Feng, 2008.

⁴²⁹ Texte original : « 樂也者動於內者也 ; 禮也者動於外者也 。 » *Ibid.*, p. 182-183.

⁴³⁰ Texte original : « 先王之道 , 禮樂可謂盛矣 。 » *Ibid.*, p. 194-195.

⁴³¹ Texte original : « 禮樂刑政 , 四達而不悖 , 則王道備矣 。 », *Ibid.*, p. 36-37.

⁴³² YANG Yinliu, « 中國古代音樂史稿上冊 » (*Le Manuscrit de l'histoire de la musique chinoise ancienne*), vol. I, Taipei, Dan Cing, 1993, p. 1 - 31.

musique institués par leurs aïeux. Le royaume de LU continua de pratiquer ces rites et fut reconnu pour cette tradition. Dans le *Shi-Ji* « 史記 » (*La Chronologie de l'Histoire*), un récit relate qu'en 544 avant J.-C., YU Ji, le roi du royaume de Wu situé dans le sud de la Chine, envoya le prince JI Zha au royaume de LU pour mieux connaître la musique des Zhou. Ce prince fut émerveillé par la beauté et la diversité de cette musique.⁴³³ Ainsi, le récit de Claude-François Ménéstrier correspond à la vérité historique lorsqu'il explique : « U qui fut Roi de la partie Australe de la Chine, voulant s'accommoder aux manières du Paye & s'instruire des lois & de la forme du gouvernement pour s'y conformer, envoya à Xantung des Ambassadeurs au Roy Lu ».

En somme, malgré le fait qu'il nous fournisse assez peu d'informations et aucun exemple sur la musique chinoise elle-même, l'écrit de Claude-François Ménéstrier montre que son auteur avait des connaissances historiques correctes et assez minutieuses sur la période des Zhou, quoiqu'il ne précisât pas le nom de cette période. Nous pouvons résumer son texte en trois points. Premièrement, la musique dans l'antiquité chinoise (à l'époque des Zhou) occupait une part prépondérante dans la société et fut considérée à la fois comme un garant de l'ordre et comme un privilège réservé aux détenteurs du pouvoir dans l'empire chinois. Deuxièmement, la musique avait un rôle beaucoup plus important dans l'antiquité chinoise qu'à l'époque de l'auteur (au XVII^e siècle), où elle est seulement destinée à la comédie. Enfin, la musique chinoise connut une dégradation analogue à celle des Grecs. L'auteur ayant utilisé comme sources uniquement les récits de ses deux confrères italiens Matteo Ricci (1552-1610) et Nicolas Trigault (1577-1628)⁴³⁴, il n'est

⁴³³ Cf. *Shi-Ji* « 史記 » (*La Chronologie de l'Histoire*), vol. XXXI, chapitre « YU Ji ». Texte original : « 四年，吳使季札聘於魯，請觀周樂。為歌周南、召南。曰：「美哉，始基之矣，猶未也。然勤而不怨。」歌邶、鄘、衛。曰：「美哉，淵乎，憂而不困者也。吾聞衛康叔、武公之德如是，是其衛風乎？」歌王。曰：「美哉，思而不懼，其周之東乎？」歌鄭。曰：「其細已甚，民不堪也，是其先亡乎？」歌齊。曰：「美哉，泱泱乎大風也哉。表東海者，其太公乎？國未可量也。」歌豳。曰：「美哉，蕩蕩乎，樂而不淫，其周公之東乎？」歌秦。曰：「此之謂夏聲。夫能夏則大，大之至也，其周之舊乎？」歌魏。曰：「美哉，泝泝乎，大而婉，儉而易，行以德輔，此則盟主也。」歌唐。曰：「思深哉，其有陶唐氏之遺風乎？不然，何憂之遠也？非令德之後，誰能若是！」歌陳。曰：「國無主，其能久乎？」自鄘以下，無譏焉。歌小雅。曰：「美哉，思而不貳，怨而不言，其周德之衰乎？猶有先王之遺民也。」歌大雅。曰：「廣哉，熙熙乎，曲而有直體，其文王之德乎？」歌頌。曰：「至矣哉，直而不倨，曲而不詘，近而不偪，遠而不攜，而遷不淫，複而不厭，哀而不愁，樂而不荒，用而不匱，廣而不宣，施而不費，取而不貪，處而不底，行而不流。五聲和，八風平，節有度，守有序，盛德之所同也。」見舞象箏、南籥者，曰：「美哉，猶有感。」見舞大武，曰：「美哉，周之盛也其若此乎？」見舞韶護者，曰：「聖人之弘也，猶有慚德，聖人之難也！」見舞大夏，曰：「美哉，勤而不德！非禹其誰能及之？」見舞招箏，曰：「德至矣哉，大矣，如天之無不燾也，如地之無不載也，雖甚盛德，無以加矣。觀止矣，若有他樂，吾不敢觀。」 » Cf. <http://ctext.org/shiji/wu-tai-bo-shi-jia/zh#n5893>

⁴³⁴ François PICARD, « Joseph-Marie Amiot, jésuite français à Pékin, et le cabinet de curiosités de Bertin »,

pas étonnant que ses opinions paraissent limitées et empreintes de préjugés. En réalité, la musique chinoise ne se limite pas à la musique de la cour, mais comprend aussi la musique religieuse et la musique populaire. Ces dernières se développent parallèlement à celle de la cour. De plus, des récits chantés aux théâtres traditionnels en passant par les chansons populaires et les musiques instrumentales, les genres musicaux ne cessent d'évoluer et de s'enrichir tout au long de l'histoire de la Chine. Le fait est que la musique chinoise « d'aujourd'hui » à l'époque de Claude-François Ménéstrier, c'est-à-dire au XVII^e siècle, sous l'ère des Qing (1644-1911), était assez vivante et variée. Le *jing-ju* (l'opéra de Pékin) s'épanouit d'ailleurs pleinement à cette époque. Ainsi, l'affirmation : « [...] qui perdirent tout par le mépris qu'ils firent de tout ce que les anciens avaient de plus excellent [...] », ne correspond en rien à la réalité historique. Nous devons donc conclure avec regrets que l'imagination du père Ménéstrier, qui ne se rendit jamais en Chine, est loin de refléter la diversité, la complexité et la continuité des formes et des genres de la musique chinoise.

3.112 Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise (1735) de Jean-Baptiste du Halde

Le deuxième exemple d'ouvrage antérieur au XIX^e siècle parlant de la musique chinoise que nous souhaiterions signaler est la *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, publiée par Jean-Baptiste du Halde en 1735. Cet ouvrage est en réalité un recueil collectif regroupant les rapports des vingt-sept missionnaires jésuites envoyés en Chine. Jean-Baptiste du Halde fut chargé de réunir ces textes, de les mettre en forme et de les publier en quatre tomes. Dans le troisième volume se trouvent trois pages traitant du sujet de la musique chinoise, dont une page présentant cinq airs chinois.

En ce qui concerne le contenu de l'ouvrage, certains passages nous semblent repris de l'écrit de Claude-François Ménéstrier. Cependant, la tournure de Jean-Baptiste du Halde est provocante et s'appuie sur une idée préconçue :

« À les entendre, ce sont eux qui ont inventé la Musique, & ils se vantent de l'avoir portée autrefois à la dernière perfection. S'ils disent vrai, il faut qu'elle ait bien dégénéré ; car elle est maintenant si imparfaite, qu'à peine mérite-t-elle le nom, ainsi qu'on peut en juger par quelques-uns de leurs airs que j'ai fait noter pour en donner quelque idée. »

« Du reste la Musique n'est guère maintenant en usage que dans les Comédies, dans certaines fêtes, aux noces, & dans d'autres occasions. »⁴³⁵

À côté de ces passages sans grand intérêt, Jean-Baptiste du Halde présente malgré tout quelques éléments nouveaux. Il mentionne par exemple le chant chinois :

« Les Bonzes emploient [la musique] aux obsèques : mais en chantant ils ne haussent & ne baissent jamais leur voix d'un demi ton, mais seulement d'une tierce, d'une quinte, ou d'une octave ; & cette harmonie charme les oreilles chinoises [...] Aussi la beauté de leurs Concerts ne dépend-t-elle point de la variété des tons, ni de la différence des parties. Ils chantent tous le même air, comme il se pratique dans toute l'Asie. »⁴³⁶

Cette présentation s'appuie sur un seul exemple – le chant des bonzes – pour expliquer l'ensemble du phénomène musical en Chine, et même « dans toute l'Asie ». Nous y décelons un sentiment de supériorité occidentale qui pousse l'auteur à exprimer un jugement négatif sur une musique ne faisant pas partie de sa culture. Premièrement, il faut préciser que le chant des bonzes est une prière qui ressemble au plain-chant de la musique occidentale médiévale. Il est donc normal qu'« en chantant ils ne haussent et ne baissent jamais leur voix d'un demi ton » puisque, dans la musique religieuse, seul le pentatonisme est utilisé. Cela ne signifie toutefois pas que « cette harmonie charme les oreilles chinoises ». Deuxièmement, il est risqué pour expliquer la musique chinoise d'utiliser des termes comme demi-ton, tierce, quinte et octave, sans en indiquer l'équivalent chinois. Il faut savoir que le système musical officiel chez les Chinois est le *lǚlǚ* 律呂, créé à l'époque des Zhou⁴³⁷, qui comprend dans une octave douze *lǚ*, codés en caractères chinois. Comme l'indique Denis Arnold : « Ces 12 *lǚ*, remis en ordre, donnent une gamme chromatique non tempérée de 12 demi-tons [...]. Les Chinois n'ont jamais envisagé cette série comme une gamme chromatique. »⁴³⁸ La gamme pentatonique se base ainsi sur les cinq degrés de vibration ayant la même différence de fréquence (114 Hz) parmi ces douze *lǚ*. Par exemple :

La hauteur des notes:	<u>fa</u>	-	fa#	-	<u>sol</u>	-	sol#	-	<u>la</u>	-	la#	-	si	-	<u>do</u>	-	do#	-	<u>ré</u>	-	ré#	-	mi	-	fa
Les différences de			↓		↓		↓		↓		↓		↓		↓		↓		↓		↓		↓		↓
fréquence entre les notes :	<u>114</u>		90		<u>114</u>		90		<u>114</u>		90		90		<u>114</u>		90		<u>114</u>		90		<u>114</u>		90

⁴³⁵ Jean-Baptiste DU HALDE (éd.), *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, tome III, Paris, P. G. Le Mercier, 1735, p. 265.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 265-266.

⁴³⁷ YANG Yinliu, *op. cit.*, vol I., p. 1-39.

⁴³⁸ Denis ARNOLD (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, tome I, traduit de *The New Oxford Companion to Music*, Paris, Éditions Robert Laffont, S.A., 1988, p. 388-389.

Ainsi, on obtient une gamme de cinq tons : *fa, sol, la, do* et *ré*, nommés par les Chinois *gong, shang, jue, zhi* et *yu*. Les deux demi-tons sont situés entre la quatrième et la cinquième note, ainsi que la septième et la huitième note. Ils sont nommés respectivement *bianzhi* et *biangong*.

十二律	黃鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	應鐘
Les douze lǚ :	huangzhong,	dalu,	taicu,	jiazhong,	guxian,	zhonglu,	ruibin,	linzhong,	yize,	nanlu,	wuyi	yingzhong
音階	宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮
La gamme :	gong		shang		jue		bianzhi	zhi		yu		biangong

⁴³⁹

D'autre part, il nous faut préciser que, la plupart du temps, les chants chinois sont accompagnés d'instruments à cordes ou à percussion, tels que le *qin* 琴, le *che* 瑟, le *zheng* 箏 ou le *xiang* 相. Par exemple, dans le genre musical *xiang he ge* 相和歌, développé pendant la dynastie des Han (206 av. J.-C. - 220 apr. J.-C.), nous trouvons des morceaux consistant en un chant principal avec plusieurs parties d'accompagnement vocal et instrumental.⁴⁴⁰ Par conséquent, lorsque Du Halde écrit : « La beauté de leurs Concerts ne dépend-t-elle point de la variété des tons, ni de la différence des parties. Ils chantent tous le même air [...] », cela ne correspond pas à la vérité. À l'instar de Claude-François Ménéstrier, Jean-Baptiste du Halde ne se rendit jamais en Chine et ne put donc avoir qu'une vision très partielle et déformée de la réalité.

De même, concernant la notation, Jean-Baptiste du Halde fait preuve d'ignorance et d'imprécision :

« Ils n'ont point comme nous des Notes de Musique, ni aucun signe qui marque la diversité des tons, les élévations ou les abaissements de la voix, & toutes ces variations qui font l'harmonie. Ils ont néanmoins quelques caractères qui font connaître les divers tons [...]. »⁴⁴¹

Rappelons que les Chinois créèrent leur système de notation musicale avant même l'invention de l'écriture neumatique occidentale⁴⁴². La plus ancienne notation musicale chinoise connue est datée du VI^e siècle. Nommée *Wen zi pu* 文字譜, elle était destinée aux joueurs de *qin*. Cette notation se composait de mots chargés de décrire le jeu de mains. Plus tard, elle fut transformée par une interprète de *qin*, CAO Rou (730- ?), et

⁴³⁹ Cf. *ibid.*, p. 1-39.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 1-113.

⁴⁴¹ Jean-Baptiste DU HALDE (éd.), *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, *ibid.*, p. 266.

⁴⁴² « Les origines de notre système de notation actuel se trouvent dans les diverses sources de plain-chant et dans les traités théoriques des IX^e et X^e siècles. » Cf. Denis ARNOLD (sous la direction de), *op. cit.*, p. 252.

devint le *Jian zi pu* 減字譜, consistant en des caractères simplifiés indiquant non seulement les doigtés, mais fournissant aussi des instructions techniques assez détaillées pour jouer une pièce élaborée. S'appuyant sur le même principe, une autre notation se développa par la suite, appelée *Gong chi pu* 工尺譜. Cette dernière est encore en usage de nos jours dans le milieu théâtral traditionnel en Chine et à Taïwan. Une partition datée de 933, qui fut découverte à Dunhuang (à l'ouest de la Chine), prouve que cette notation existe depuis la dynastie des Tang (618-907)⁴⁴³. Ce système utilise dix caractères chinois : 合 (*he*), 四 (*si*), 一 (*yi*), 上 (*shang*), 尺 (*chi*), 工 (*gong*), 凡 (*fan*), 六 (*liu*), 五 (*wu*) et 乙 (*yi*), ainsi que quelques signes pour indiquer la hauteur du son, les temps forts, les temps faibles, le rythme, la mesure et les doigtés. Nous supposons que lorsque Jean-Baptiste du Halde écrit « Ils ont néanmoins quelques caractères qui font connaître les divers tons [...] », il fait très probablement allusion au *Gong chi pu*. Il ne sait cependant pas que ce système est alors largement utilisé et pratiqué dans le monde chinois. Cette ignorance est malheureusement relayée par Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) quand ce dernier présente la musique chinoise dans son *Dictionnaire de musique* (1768) en s'appuyant sur les sources de Jean-Baptiste du Halde :

« Il n'y a que les Nations de l'Europe qui sachent écrire leur Musique. Quoique dans les autres parties du Monde chaque Peuple ait aussi la sienne, il ne paraît pas qu'aucun d'eux ait poussé ses recherches jusqu'à des caractères pour la noter. Au moins est-il sûr que [ni] les Arabes ni les Chinois, les deux Peuples étrangers qui ont le plus cultivé les Lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de pareils *Caractères* [...]. Quant aux Chinois, on trouve dans le P. du Halde, qu'ils furent étrangement surpris de voir les Jésuites noter & lire sur cette même Note tous les Airs Chinois qu'on leur faisait entendre. »⁴⁴⁴

Cette contre-vérité fut pointée par le père Jean Benjamin de La Borde douze ans plus tard. Il la dénonça et fit la lumière sur ce sujet dans son ouvrage intitulé *Essai sur la musique ancienne et moderne* :

« Rousseau, dans son Dictionnaire de Musique, n'a pas craint d'assurer, au mot *caractères*, que ni les Arabes, ni les Chinois, n'avaient point de caractères pour noter les sons. Nous avons en main de quoi détruire une assertion aussi hardie [...] Les caractères musicaux des Chinois ne diffèrent de ceux de leur écriture, ni pour la forme, ni pour la manière de les écrire, qui est par colonnes, & en commençant à droite. Voici les noms des sept premiers caractères, qui représentent les sept sons

⁴⁴³ YANG Yinliu, *op. cit.*, vol. I, p. 2-70.

⁴⁴⁴ *Collection complète des œuvres de Jean-Jacques Rousseau*, tome XVII, contenant le premier volume du *Dictionnaire de Musique*, Genève, 1781, p. 141-142 ; ou Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, fac-similé de l'édition de 1768, édition préparée et présentée par Claude Dauphin, Actes Sud, 2007, p. 74-75.

différents d'une gamme, du grave à l'aigu : *ho, see, y, chang, tché, koung, san*. Viennent ensuite les deux caractères *lieou & ou*, qui représentent les octaves des deux premières notes *ho & see*. Quant aux octaves des autres notes, elles sont exprimées par les mêmes caractères que les sons graves, avec cette différence, qu'on y ajoute à côté le caractère *gin*, qui désigne l'octave supérieure. »⁴⁴⁵

Il joignit de plus à son ouvrage davantage d'exemples illustrés :



Exemple 1: Le rapport des caractères musicaux des Chinois aux notes européennes
(Jean Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, tome I, p.146.)

Revenons à l'article de Jean-Baptiste du Halde. Outre le chant et la notation, il présenta les instruments de musique chinois. Cette dernière partie nous semble plus significative que les deux autres. C'était en effet la première fois que ce sujet, qui était complètement inconnu des Européens, était abordé dans un ouvrage :

« Les Chinois ont inventé huit sortes d'instruments de Musique, qu'ils croient avoir le plus de rapport à la voix humaine. Les uns sont de métal, comme sont nos cloches ; d'autres sont faits de pierre, & un entr'autres qui ressemble en quelque chose à nos trompettes. Il y en a de peaux comme nos tambours, & on en compte de diverses sortes, dont quelques-uns sont si grands & si pesants, qu'il faut les appuyer sur une pièce de bois, afin de pouvoir en jouer. Ils ont aussi des instruments à cordes ; mais les cordes sont de soie, & rarement de boyau. Telles sont leurs Vielles dont jouent les aveugles, & leurs Violons, qui n'ont les uns & les autres que 3 cordes que l'on touche avec un archet. Un autre instrument à sept cordes est fort estimé, & n'est pas désagréable quand il est touché par une main habile. Ils se servent encore d'autres instruments, qui ne sont faits que de bois. Ce sont des tables assez larges qu'ils frappent les unes contre les autres. Les Bonzes ont un petit ais qu'ils touchent avec assez d'art & en cadence. Enfin ils ont des instruments à vent, comme sont des

⁴⁴⁵ Jean Benjamin de LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, tome I, Paris, De l'Imprimerie de PH.-D. PIERRES, Imprimeur ordinaire du Roi, 1780, p. 143-144.

Flûtes de deux ou trois sortes, un autre composé de plusieurs tuyaux qui a quelque rapport à notre Orgue, mais qui est fort petit, & se porte à la main. Il rend un son assez agréable. »⁴⁴⁶

Bien que les noms ne soient pas précisés, les descriptions nous laissent supposer qu'il s'agit des instruments suivants : *zhong* (鐘, les « cloches »), *suo na* (嗩呐, les « trompettes »), *gu* (鼓, les « tambours »), *san xian qin* (三弦琴, les « violons qui n'ont [...] que trois cordes »), *qi xian qin* (七弦琴, l'« instrument à sept cordes »), *bang zi* (梆子, les « tables assez larges qu'ils frappent les unes contre les autres »), *mu yu* (木魚, les « petits ais » des bonzes) et *sheng* ou *yue* (笙 ou 簫, l'instrument « composé de plusieurs tuyaux qui a quelque rapport à notre Orgue, mais qui est fort petit, & se porte à la main »). Ces instruments sont effectivement très fréquents dans les orchestres traditionnels en Chine.

En somme, les informations fournies par Jean-Baptiste du Halde ont une portée très limitée, ce qui est dû au fait qu'il n'est pas allé vérifier les informations sur place. Quarante ans plus tard, les écrits de Joseph-Marie Amiot, missionnaire envoyé en Chine, livrèrent une vision totalement différente de celle de ses prédécesseurs, d'une part parce que son point de vue se base principalement sur l'identité du peuple du pays et d'autre part parce que son attitude modeste lui permet de produire des arguments savants et pertinents sur la matière concernée.

3.112 *Mémoire sur la Musique des Chinois tant anciens que modernes* (1776) de Joseph-Marie Amiot

La musique chinoise ne fut véritablement considérée comme un objet d'étude digne d'intérêt qu'à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, grâce à l'abondante correspondance et aux nombreux écrits sur le sujet que laissa Joseph-Marie Amiot, missionnaire jésuite ayant vécu à Pékin de 1751 jusqu'à sa disparition en 1793. Passant plus de la moitié de sa vie en Chine, Joseph-Marie Amiot, sous le nom QIAN Deming 錢德明, s'intégra complètement au monde chinois et pénétra profondément cette culture. Il s'adonna alors à des recherches sérieuses sur la Chine, avec l'aide de son « Maître de langue »⁴⁴⁷, un lettré chinois. L'ouvrage en quinze volumes intitulé *Mémoires concernant*

⁴⁴⁶ Jean-Baptiste DU HALDE, *op. cit.*, p. 266-267.

⁴⁴⁷ Joseph-Marie AMIOT, *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes. Discours préliminaire*, Paris, Nyon l'aîné, 1779, p. 3.

l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages des Chinois (1776-1789) dont il fut l'un des co-auteurs est particulièrement représentatif de ses travaux en Chine. La publication de cet ouvrage s'étendit sur quinze ans, ce qui atteste de l'ampleur du travail d'Amiot et de l'attachement qu'il éprouvait pour ce pays très ancien. En outre, en tant que flûtiste et claveciniste, Joseph-Marie Amiot s'intéressa tout particulièrement à la musique chinoise, au point qu'il lui dédia plusieurs écrits. Cette passion se révèle d'abord dans la traduction d'un ouvrage de LI Guangdi⁴⁴⁸, intitulé *Gu yue jing zhuan* « 古樂經傳 » (*Commentaire de l'ancien classique de la musique*)⁴⁴⁹, qu'il effectua trois ans après son arrivée en Chine⁴⁵⁰. La même année, il envoya en France un mémoire nommé *De la musique moderne des Chinois*.⁴⁵¹ En 1776, il termina de rédiger son *Mémoire de la musique des Chinois tant anciens que modernes* et l'expédia au ministre Henri Bertin (1720-1792), secrétaire d'État sous Louis XV. Cet ouvrage, accompagné de commentaires et de notes de l'abbé Pierre-Joseph Roussier (1716-1792), fut publié en 1779 dans le sixième tome des *Mémoires concernant les Chinois* (1776-1814)⁴⁵². Par ailleurs, dans la préface d'un enregistrement de 1996 intitulé *Concert Baroque à la Cité Interdite*, il est indiqué que Joseph-Marie Amiot annota, en caractères chinois dans la portée européenne, quarante-et-une pièces musicales chinoises. Celles-ci, retranscrites par ses soins dans ses *Divertissements chinois ou Concerts de musique chinoise*, demeurent inédites⁴⁵³. Ajoutons encore un ouvrage sur *La Musique que les Chinois cultivaient anciennement*, qui est malheureusement aujourd'hui perdu. À part ces ouvrages musicaux, Joseph-Marie Amiot réalisa également plusieurs traductions, comme *L'Éloge de la ville de Moukden et de ses environs : Poème composé par K'ien-long, empereur de la Chine et de la Tartarie* (1770), *L'Art de la guerre* de SUN Zi (1772) et *Hymne mandchou chanté à l'occasion de la conquête du Jin-Chuan* (1779). Tous ces écrits sont le fruit de l'affection de Joseph-Marie Amiot pour la musique et l'Extrême-Orient, associée à une assiduité infatigable qui le pousse à mener des recherches savantes et rigoureuses.

⁴⁴⁸ LI Guangdi (1642-1718) était ministre et philosophe sous la dynastie des Qing (1644-1912).

⁴⁴⁹ Il s'agit d'un livre canonique et de commentaires sur la musique antique. Cf. TCHEN Ysia, *La Musique chinoise en France au XVIII^e siècle*, p. 48.

⁴⁵⁰ Jean-Philippe Rameau fut le premier à évoquer cette traduction dans son ouvrage intitulé *Code de musique pratique*. Cf. TCHEN Ysia, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁵¹ François PICARD, « Joseph-Marie Amiot, jésuite français à Pékin, et le cabinet de curiosités de Bertin », article paru dans « Les collections d'instruments de musique, 1^{re} partie », *loc. cit.*, 2006, p. 78.

⁴⁵² Joseph DEHERGNE, *Une Grande Collection : Mémoires concernant les Chinois, 1776-1814*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1983, p. 278.

⁴⁵³ François PICARD, *Teodorico PEDERINI, Concert Baroque à la Cité Interdite/ XVIII-21*, Musique des Lumières, Auvidis, 1996, 1CD.

Parmi ses ouvrages, nous nous sommes particulièrement intéressés dans le cadre de nos recherches à *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes*, qui reste le plus reconnu et le mieux diffusé de nos jours, grâce à une réédition chez Minkoff en 1973. Cet ouvrage consiste en trois parties : « Des huit sortes de sons », « Des *Lü* » et « Des Tons ». Nous relevons tout d'abord deux points positifs concernant le classement des instruments qui figure dans la première partie du *Mémoire*. Tout d'abord, au contraire de Jean-Baptiste du Halde, Joseph-Marie Amiot utilise systématiquement les termes chinois pour désigner les instruments. Il s'agit des huit sons 八音. Il expose ainsi « les huit corps sonores qui rendent les huit sortes de sons »⁴⁵⁴ et explique les origines de ce classement, qu'il présente de la façon suivante :

« J'ai trouvé dans leurs ouvrages & dans tous ceux qui parlent de Musique, que du temps même de *Yao* & de *Chun* on distinguait huit sortes de sons, produits par autant de corps sonores différents, & qu'on avait des Instruments particuliers, destinés à faire entendre ces huit sortes de sons [...] Je vais énoncer ici ces Instruments, en présentant l'ordre plus moderne que les Chinois donnent aux huit sortes de sons. 1. Le son de la peau était rendu par les tambours ; 2. Le son de la pierre par les *king* ; 3. Celui du métal, par les cloches ; 4. Celui de la terre cuite, par les *hiuen* ; 5. Celui de la soie, par les *kin* & les *che* ; 6. Celui du bois, par les *yu* & les *tchou* ; 7. Celui du bambou, par les différentes flûtes & les *kuan* ; 8. Celui de la calebasse, par les *cheng*. »⁴⁵⁵

Il est à noter que parmi les instruments indiqués, quatre sont déjà évoqués par Jean-Baptiste du Halde, quoique ce dernier ne les ait pas désignés par leur nom chinois. Il s'agit de *zhong* (鐘, les cloches), de *gu* (鼓, les tambours), de *qi xian qu* (七弦琴, la cithare) et de *sheng* (笙, la calebasse). Remarquons au passage que les sonorités de ces quatre instruments sont souvent imitées par les instruments occidentaux ou simplement par le biais d'une écriture musicale particulière (à travers un jeu sur les figures rythmiques ou les intervalles) pour produire un effet suggérant la musique chinoise⁴⁵⁶. L'autre point positif est que ce fut la première fois que les images de ces instruments, représentées dans des planches, furent montrées aux lecteurs européens. De plus, les explications érudites et exhaustives de Joseph-Marie Amiot sur différentes catégories d'instruments firent figure d'autorité pour des ouvrages postérieurs.

En revanche, nous avons deux critiques à formuler à propos de cet ouvrage. Premièrement, la tendance de l'auteur à mélanger présentation scientifique et description

⁴⁵⁴ Joseph-Marie AMIOT, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 33-35.

⁴⁵⁶ Nous développons ce sujet dans nos trois derniers chapitres « Les Œuvres musicales françaises inspirées par la Chine entre 1900 et 1940 ».

métaphysique non seulement alourdit les phrases mais aussi en détourne le sens, comme le montre le passage suivant :

« Déjà, dans leurs instruments de musique, ils [les Chinois] employaient la peau & la soie, comme un signe de leur supériorité sur les animaux, & de leur prééminence sur ce qu'il a de plus précieux dans la nature [...] Il leur manquait un huitième son pour compléter le nombre, qui, selon eux, est fixé par la nature, & que désignent les huit *koa* ou trigrammes de *Fou-hi*. Sans s'écarter de leurs habitations, ils le trouvèrent, ce son particulier, dans l'enceinte de leurs jardins [...]. »⁴⁵⁷

Deuxièmement, au lieu de consacrer un chapitre séparé au contexte culturel chinois, qui comprendrait la philosophie, l'esthétique et les coutumes, Joseph-Marie Amiot les aborde partout dans l'ouvrage :

« Le premier usage qu'ils en firent fut pour chanter des Hymnes en l'honneur du Ciel & en l'honneur des Ancêtres. Ces deux sortes de cultes, quoique très différents entre eux, & rendus dans des lieux séparés, n'ont jamais été à la Chine l'un sans l'autre. Par le premier, les anciens Chinois rendaient grâce au Ciel de tous les bienfaits dont il ne cessait de les combler ; & par le second, ils remerciaient leurs Ancêtres de leur avoir donné la vie, & les avoir mis ainsi en état de pouvoir jouir de tous les dons du Ciel. En s'acquittant de ce double devoir, ils voulaient, dans la Musique qui accompagnait l'une & l'autre cérémonie, avoir sous leurs yeux les différentes matières qui pouvaient exciter leur reconnaissance, en leur rappelant le souvenir de ce qui servait à leur nourriture, à leur entretien, & à leur bien-être dans l'usage ordinaire de musique [...]. »⁴⁵⁸

Amiot mêle ainsi faits historiques et légendes anciennes, sans trier ni classer ses informations. Cela vient du fait qu'il a recourt à deux sources totalement opposées : d'une part FU Xi et d'autre part ZHU Zaiyu (1536-1610). Le premier est, selon les légendes mystérieuses de l'antiquité chinoise, l'inventeur des huit diagrammes 八卦, éléments étroitement liés à la philosophie de la dualité et à la géomancie, auxquels se réfèrent les Chinois depuis des temps très reculés. Joseph-Marie Amiot évoque ainsi cette doctrine :

« [...] Ces mêmes Chinois ont distingué huit espèces différentes de sons, & ont pensé que, pour les produire, la nature avait formé huit sortes de corps sonores, sous lesquelles tous les autres pouvaient se classer [...] Cette division, disent les Chinois, n'est point arbitraire ; on la trouve dans la nature quand on veut se donner la peine de l'étudier. Elle découle comme naturellement, ajoutent-ils, de la doctrine des trigrammes de *Fou-hi* (sic). Ainsi que ces trigrammes elle a son principe dans le nombre 3, qui désigne ici les trois principaux règnes de la nature : l'animal, le végétal & le minéral ; & elle est limitée par le nombre 8, nombre qui compose aussi la totalité des trigrammes. Comme tout ce qui est dans la nature, disent encore les Chinois, tient aux trigrammes, de même chacune des huit espèces de sons est engendrée par un trigramme particulier, & est analogue à tout ce que ce trigramme

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 78-79.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 78.

représente [...]. »⁴⁵⁹

En revanche, ZHU Zaiyu, né à l'époque des Ming (1368-1644), fut une personne moderne et pragmatique. Voué à la fois aux recherches scientifiques, à la littérature et à la musique, il fut d'une part mathématicien, astronome et physicien, et d'autre part poète, théoricien musical et fabricant d'instruments de musique. Cette double aptitude l'encouragea à pousser ses travaux jusqu'à combiner ces deux domaines en un seul. Ainsi, il appliqua les méthodes mathématiques et l'esprit scientifique à la recherche dans le domaine de la théorie de la musique et obtint par ce biais des résultats très avancés, puisqu'il identifia les douze demi-tons tempérés. Cette découverte fut exposée dans son ouvrage *Yue lu quan shu* « 樂律全書 » (*Livre complet des lü de la musique*) publié en 1584⁴⁶⁰, soit plus de cinquante ans avant la parution en 1636 de l'ouvrage de Marin Mersenne (1588-1648) intitulé *L'Harmonie universelle*, qui aborde le même sujet. ZHU Zaiyu mena également des recherches sur différents instruments de musique ainsi que sur leurs problèmes d'accordement, qu'il présenta dans le même ouvrage *Yue lu quan shu*. Joseph-Marie Amiot évoqua ainsi ZHU Zaiyu dans son bref résumé de l'histoire de la musique : « [...] L'illustre Prince Tsai-yu (sic), de la famille Impériale des Ming, aidé des plus habiles Lettrés de son temps, puisa le vrai système de l'ancienne Musique Chinoise, qu'il a développé dans un ouvrage sur les *lü* [...]. »⁴⁶¹ Aussi les écrits de ZHU Zaiyu devinrent-ils pour Joseph-Marie Amiot une référence lorsqu'il eut certains doutes sur des points particuliers de ses recherches :

« Il n'est guère de Lettrés d'un certain ordre qui n'aient parlé du *Kin* & du *Che*, soit dans des Ouvrages faits exprès pour cela, soit par occasion ou dans des notes particulières sur d'autres Ouvrages. Mais la plupart, selon que le remarque l'illustre Prince Tsai-yu (sic), dont je lis actuellement l'Ouvrage, n'ont avancé que des absurdités, tant sur le nombre des cordes du *Kin* & du *Chê*, que sur la nature même de ces instruments, & en particulier du *Kin* [...]. »⁴⁶²

C'est également à ce théoricien que le père se référa pour présenter le système de la musique chinoise (les *lü* et les tons) dans les deux parties suivantes de son ouvrage. Nous allons relever ici quelques éléments de cette présentation qui nous paraissent significatifs et encore inconnus des Européens à son époque.

Le premier de ces éléments est le système des *lü*. Joseph-Marie Amiot le décrit de la

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁶⁰ YANG Yinliu, *op. cit.*, vol. II, p. 4-273.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁶² Joseph-Marie AMIOT, *op. cit.*, p. 54.

façon suivante :

« Les *Lu* sont au nombre de douze, dont six sont *yang* ou parfaits, & les six autres *yn* ou imparfaits ; cela veut dire que parmi les douze demi-tons qui partagent l'octave, il y en a six qui répondent aux nombres impairs : premier, troisième, cinquième, &c., ce sont les *yang* ; & six qui répondent aux nombres pairs : deuxième, quatrième, sixième, &c., ce sont les *yn* [...]. »⁴⁶³

« Ce fut d'abord avec ces demi-tons que les anciens Chinois formèrent leur système. Ils ne notaient leurs airs, ils ne désignaient les intervalles, que par les noms des douze *lü*. Cette méthode, toute facile, toute commode, toute exacte même qu'elle était, leur parut n'être pas suffisante pour embrasser toute l'étendue d'un système accompli. »⁴⁶⁴

Ce récit réfute sans conteste les absurdités de Jean-Baptiste du Halde qui prétendit qu'« ils [les Chinois] n'ont point comme nous des Notes de Musique, ni aucun signe qui marque la diversité des tons ». De surcroît, ce texte révèle l'estime de Joseph-Marie Amiot pour un système qui était étranger à sa culture. L'attitude de l'auteur nous semble assez positive et ouverte par rapport à celle de ses contemporains du XVIII^e siècle. Ces lignes dévoilent notamment l'existence des douze demi-tons à la base de la théorie musicale chinoise, bien qu'ils soient en réalité nommés différemment. Joseph-Marie Amiot ajoute :

« *Hoang-tchoung, tay-tsou, kou-si, joui-pin, y-tse & ou-y*, sont les noms qu'on a donnés aux six *yang-lu*, ou de nombre impair. *Ta-lu, kia-tchoung, tchoung-lu, lin-tchoung, nan-lu & yng-tchoung*, sont les noms qui désignent les six *yn-lu*, ou de nombre pair. Tous ces noms sont symboliques, & sont allusion de près ou de loin aux différentes opérations de la nature, dans l'espace des douze lunaïsons, dont une année commune est composée, parce que chaque *lu*, suivant la doctrine Chinoise, correspond à une lunaïson, & lui donne son nom. »⁴⁶⁵

Cette présentation entraîne toute une série de questions. Par exemple, comment fonctionne ce système musical qui semble toujours paré d'une touche métaphysique ? Ces douze demi-tons forment-ils une échelle ou une gamme qui serait typiquement chinoise ? Le passage suivant de Joseph-Marie Amiot nous laisse entrevoir des réponses :

« Après avoir combiné de bien des manières, pour pouvoir faire de ces tons un arrangement qui pût représenter l'ordre harmonique des *lu*, ils firent une échelle de cinq tons & de deux demi-tons. Ils donnèrent aux tons les noms de *koung, chang, kio, tché, yu*, & les deux demi-tons furent appelés, l'un *pien-koung*, c'est-à-dire, qui devient *koung*, & l'autre *pien-tché*, c'est-à-dire, qui devient *tché*. »⁴⁶⁶

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 111-112.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 112-113.

Pierre-Joseph Roussier compléta cette explication dans une note insérée dans l'ouvrage :

« Exemple : FA, ut, sol, ré, la, mi, si, fa, ut, sol, ré, la, mi, si, fa, ut, sol, ré, la, &c. Prenez de deux en deux les sons de cet Exemple, & vous aurez des échelles toutes faites, toutes assorties de leurs demi-tons, s'il en faut, sans autre combinaison que celle de prendre, comme je le dis, les sons de deux en deux : premier, troisième, cinquième, &c., ou deuxième, quatrième, sixième, &c. Commencez par *fa*, vous aurez l'échelle chinoise, *fa sol la si ut ré mi* ; commencez par *si*, vous aurez l'échelle des Grecs, *si ut ré mi fa sol la* [...]. »⁴⁶⁷

Ainsi, la gamme chinoise se compose de *fa sol la si ut ré mi*. La question qui se pose alors est : pourquoi cette gamme commence-t-elle par *fa* ? Les raisons données par Joseph-Marie Amiot sont les suivantes :

« On sera peut-être surpris de voir qu'en traduisant les tons & les *lu* des Chinois, je fais répondre le ton générateur, le *hoang-tchoung*, à notre *fa*, & non pas à l'*ut*, qui est le premier son de notre gamme. J'en ai agi ainsi, 1. Parce qu'en prenant *fa* pour le son générateur, tout le système diatonique des Chinois se trouve rendu par des notes naturelles, sans avoir recours à aucune dièse, si ce n'est pour les *lu* qui sont hors du système diatonique ; 2. Parce que l'intonation en est plus conforme à celle des Chinois ; 3. Parce qu'alors les cinq tons *koung*, *chang*, *kio*, *tché*, *yu*, & les deux *pien*, ou demi-tons, *pien-koung* & *pien-tché*, peuvent moduler sans sortir des bornes du système ; 4. Enfin, parce qu'après avoir noté des airs chinois à notre manière, en faisant répondre le *koung* au *fa*, j'ai toujours satisfait les oreilles chinoises en les exécutant ; ce qui n'est point arrivé quand j'ai rendu le *koung* par *ut*, ou par toute autre note. On pourrait peut-être en trouver la raison, ou dans la nature de nos instruments, ou dans la manière dont les Chinois montent, ou percent les leurs, & auxquels ils sont accoutumés. »⁴⁶⁸

Nous supposons que Joseph-Marie Amiot avait lu certains canons anciens, car dans le chapitre « Di-Yuan » de l'ouvrage intitulé *Quan-Zi* de QUAN Zhong (? - 645 av. J.-C.), nous trouvons des informations concernant ce problème. Selon le calcul de la progression triple 三分損益法, la fréquence de *huangzhong* (693,5 Hz) est un peu plus basse que celle d'un *fa*⁴ (698 Hz).⁴⁶⁹ D'autre part, cette gamme *fa sol la si ut ré mi* prouve également que la musique chinoise ne se base pas que sur la gamme pentatonique, mais aussi sur l'heptatonisme. Simplement, les deux demi-tons, *biangong* et *bianzhi* sont rarement appliqués dans la musique chinoise.

Du reste, Joseph-Marie Amiot mit en lumière le principe de la modulation au sein du

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁶⁹ Cf. YANG Yinliu, *op. cit.*, p. 1-85. D'autre part, nous nous référons également au *Dictionnaire encyclopédique de la musique* où il montre un *mi*⁴ = 660 Hz, un *sol*⁴ = 770 Hz. Cf. Denis ARNOLD (sous la direction de), *op. cit.*, p. 13.

système musical chinois :

« En appliquant successivement cette échelle à chaque *lǚ*, les anciens Chinois faisaient 84 modulations différentes, en ce sens, que les douze *lǚ* étant stables, les seuls tons étaient mobiles, & changeaient chacun douze fois de place, comme on le voit à la figure 6. »⁴⁷⁰

Ajoutons que ces quatre-vingt-quatre modulations ont été instaurées par WAN Baochang (556-595), qui fut maître de musique à la cour de l'empereur SUI Wendi (541-604). Selon le musicologue chinois YANG Yinliu, il est possible en théorie d'utiliser l'ensemble de ces quatre-vingt-quatre modulations dans la musique de cour, mais en réalité, il est rare de les pratiquer toutes lors d'une cérémonie. Quant à la musique populaire, étant donné que les instruments de l'époque étaient insuffisamment performants, seules vingt-huit modulations pouvaient être mises en œuvre.⁴⁷¹

Enfin, la question suivante, posée par Joseph-Marie Amiot dans la troisième partie de son mémoire, nous intéresse particulièrement : « Si les Chinois connoissent, ou ont connu anciennement, ce que nous appellons Contre-point ? »⁴⁷² Il répond lui-même à cette question dans la suite du texte :

« Si l'on me demandait simplement : les Chinois connaissent-ils, ou ont-ils connu anciennement l'harmonie ? Je répondrais affirmativement, & j'ajouterais que les Chinois sont peut-être la nation du monde qui a le mieux connu l'harmonie, & qui en a le plus universellement observé les lois. Mais quelle est cette harmonie, ajouterait-on, dont les Chinois ont si bien observé les lois ? Je répondrais : cette harmonie consiste dans un accord général, entre les choses physiques, morales & politiques, en ce qui constitue la Religion & le Gouvernement ; accord dont la science des sons n'est qu'une représentation, n'est que l'image. »⁴⁷³

Cette explication reste malgré tout du domaine de la métaphysique. Il est dommage que Joseph-Marie Amiot n'ait pas fourni davantage d'exemples musicaux. En revanche, dans sa présentation du jeu du *qin*, l'auteur nous laisse mieux appréhender la notion d'harmonie chez les Chinois :

« Dans l'accompagnement qui se fait avec le *kin* (sic), on pince toujours deux cordes en même temps. Dans le *kin* monté pour les cinq tons, les accords d'en bas se font par ce que les Chinois appellent *ta-kiuen-keou*, c'est-à-dire, *par le grand intervalle*, qui est la quinte ; & les accords d'en haut se font par le *chao-kiuen-keou*, c'est-à-dire, *par le petit intervalle*, qui est la quarte. »⁴⁷⁴

⁴⁷⁰ Joseph-Marie AMIOT, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁷¹ YANG Yinliu, *op. cit.*, p. 2-77.

⁴⁷² Joseph-Marie AMIOT, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 164-165.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 171.

Du point de vue de la théorie musicale, force est de nous interroger : dans quelle mesure et de quelle manière les compositions chinoises correspondent-elles aux critères des Occidentaux au sujet de l'harmonie et du contrepoint ? Pouvons-nous prendre comme référence un élément appartenant à une culture donnée pour juger une musique d'une autre culture ? La question reste posée.

En somme, le *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes* apporte beaucoup d'idées importantes et fournit des planches et des exemples précieux sur la musique chinoise⁴⁷⁵. Le contenu ne fait aucune concession à l'orientalisme de pacotille qui était cultivé depuis le milieu du XVII^e siècle par des missionnaires « casaniers ». Quelquefois il touche même au cœur de la théorie de la musique chinoise. Joseph-Marie Amiot n'avait pas bénéficié d'une éducation musicale académique, mais par sa pratique amateur du clavecin et de la flûte traversière il avait acquis suffisamment de rudiments dans ce domaine. Si la difficulté de la langue était au départ le seul souci de Joseph-Marie Amiot, il ne faut pas oublier qu'il eut l'occasion de s'améliorer grandement lors de son séjour en Chine pendant la vingtaine d'années où il rédigea cet ouvrage. De plus, grâce à son importante ouverture d'esprit, Joseph-Marie Amiot non seulement apporta une manière de voir tout à fait différente de celle de ses compatriotes qui ne s'éloignaient jamais de leur pays, mais aussi parvint à présenter l'essence et la complexité du système de la musique chinoise. Son attitude est à saluer. Nous devons reconnaître que son *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes* constitue un document historique de première importance, puisqu'aucun équivalent de la même époque ne semble avoir subsisté en France. Toutefois, quelques bémols sont à signaler. Premièrement, la substance de l'ouvrage semble plutôt incomplète : comme le remarqua Adrien de la Fage, il comporte « quelques omissions importantes et un défaut général d'ordre et d'arrangement dans les matières ».⁴⁷⁶ Auraient notamment été bienvenus une chronologie complète sur l'histoire de la musique chinoise, un exposé du système de notation, des présentations sur différentes formes et genres musicaux, sur des types d'exécution de la musique, sur des mises en scènes et enfin des exemples musicaux. Deuxièmement, il s'agit d'une dissertation longue et lourde, et, comme nous l'avons

⁴⁷⁵ Il s'appuya sur le traité intitulé *Lü lü jing yi* « 律呂精義 » de ZHU Zaiyu (1536-1611), qui était prince sous la dynastie des Ming ainsi que sur l'écrit nommé *Lü- Lü- Zheng- Yi* « 律呂正義 », édité sur ordre de l'empereur Kanghi (1654-1722) de la dynastie des Qing.

⁴⁷⁶ Adrien de LA FAGE, *Histoire générale de la musique et de la danse*, tome I, Paris, Comptoir des Imprimeurs-Unis, 1844, p. 17.

signalé précédemment, qui mélange régulièrement la légende et le fait historique, ce qui fait parfois perdre le fil du texte au lecteur.

Malgré ces insuffisances, l'ouvrage mérite notre attention. L'objectif est donc atteint. L'auteur lui-même conclut :

« Si le Lecteur a quelque peine à tirer toutes ces conséquences, parce qu'il ne verra pas assez clairement tout ce que j'ai tâché d'établir & de développer dans ce Mémoire, il peut n'envisager mon Ouvrage que comme un Ecrit, où j'expose avec sincérité des usages antiques, qui lui mettent sous les yeux ce qui s'est pratiqué chez une grande nation, dès les premiers siècles du monde. »⁴⁷⁷

3.12 Ouvrages du XIX^e siècle

Dans ce chapitre, nous présenterons les deux ouvrages que Louis Laloy recommande dans sa *Musique chinoise* : le premier est l'*Histoire générale de la musique et de la danse* d'Adrien de la Fage et l'autre *Chinese Music* de J. A. Van Aalst.

3.121 *Histoire générale de la musique et de la danse* (1844) d'Adrien de la Fage

Adrien de la Fage est né à Paris en 1801 et décédé dans la même ville en 1862. Compositeur de formation, il étudia dans différents établissements. Il bénéficia notamment de l'enseignement de François-Louis Perne (1772-1832), Alexandre-Étienne Choron (1771-1834) et Giuseppe Baini (1775-1844), qui furent respectivement ses maîtres d'harmonie et de contrepoint, du plain-chant et de la polyphonie palestrinienne. Après ses études, il fut d'abord maître de chapelle à l'église Saint-Étienne-du-Mont, puis à l'église Saint-François-Xavier des Pères des Missions Étrangères. Il composa alors diverses œuvres, la plupart religieuses. À côté de sa carrière de musicien, Adrien de la Fage se consacra également à la musicologie, et en particulier à l'histoire et la théorie de la musique ancienne. De fructueux ouvrages furent ainsi publiés par ses soins, parmi lesquels : *Manuel complet de musique vocale et instrumentale ou Encyclopédie musicale* (1836), *Histoire générale de la musique et de la danse* (1844), *Cours complet de plain-chant* (1855-1856), *Nouveau traité de plain-chant romain* (1859) et *Essais de diphtérogaphie* (1864)⁴⁷⁸. Dans ce chapitre, nous allons nous intéresser essentiellement à son *Histoire générale de la musique et de la danse*, qui aborde notre sujet de la musique

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 175.

⁴⁷⁸ Concernant la vie d'Adrien de La FAGE, Cf. Gustave CHOUQUET & Arthur HUTCHINGS, « La Fage, (Juste-) Adrien (-Lenoir) de » dans *The New Grove : Dictionary of Music and Musicians*, seconde édition, vol. XIV, 2001, p. 106-107. Voir aussi l'écrit d'Yves Chartier, professeur de l'Université d'Ottawa, intitulé *Adrien de la Fage, musicologue et compositeur (1801-1862) Catalogue de son œuvre*.
<http://www.musicologie.org/Biographies/l/lafage.html#>

chinoise.

Cet ouvrage se compose de deux volumes. La musique chinoise est présentée dans le premier tome, divisé en treize chapitres⁴⁷⁹. Nous constatons que le contenu est réparti en quelques thèmes principaux, tels qu'une chronologie détaillée de l'histoire de la musique en Chine allant de l'Antiquité jusqu'à la dernière dynastie, puis une étude du système musical, du rythme, de la notation, des instruments de musique, de la mélodie, de l'exécution, des genres musicaux (la danse et le ballet) ainsi que de l'influence de la musique chinoise sur celle d'autres cultures. Il est à noter que premièrement, la musique chinoise est exposée à la manière européenne, c'est-à-dire en ayant recours au langage musical et à la méthode occidentale. Deuxièmement, la matière en question est traitée par un auteur à la fois musicologue et compositeur, ce qui donne une certaine crédibilité au livre. Quant au contenu, il s'étend sur quatre cents pages, ce qui reflète la volonté de l'auteur de fournir une étude exhaustive. Mais quelles sont ses sources ? A-t-il nourri son étude d'éléments de première main ? En examinant la biographie d'Adrien de la Fage, nous constatons qu'il ne voyagea jamais en Chine, ne parlait pas la langue de ce pays et n'était même pas en contact avec des Chinois. Il déclare dans le premier chapitre de son ouvrage :

« C'est donc cet estimable auteur [le père Amiot] qui a fait le fond principal du premier livre de l'histoire de la musique ; seulement je crois avoir tiré assez heureusement parti des matériaux précieux qu'il avait laborieusement recueillis, mais qu'il n'avait su ni polir, ni disposer convenablement, et qui étaient demeurés entre ses mains, informes et tels qu'il les avait lui-même extraits de la carrière. J'espère avoir rétabli l'ordre dans tout ce qu'Amiot avait traité, en général assez confusément. Je me suis aussi efforcé de répandre de la clarté sur les matières que notre auteur, par suite de son peu d'habitude dans la pratique musicale, n'avait laissé apercevoir que d'une manière assez obscure. »⁴⁸⁰

Mais malgré ce que pourrait laisser entendre cette explication, cet ouvrage n'est pas

⁴⁷⁹ Ces treize chapitres sont répartis comme suit : « *Chapitre I : Prolégomènes ; sources et plan de ce premier livre* », « *Chapitre II : Fastes de la musique chinoise* », « *Chapitre III : Principes du système musical des Chinois* », « *Chapitre IV : Des lu, et de la dimension des tuyaux qui les produisent* », « *Chapitre V : Des modes chinois* », « *Chapitre VI : Du rythme chinois* », « *Chapitre VII : De la sémiographie musicale des Chinois* », « *Chapitre VIII : De la musique chinoise considérée dans ses organes : 1. Voix, 2. Des instruments à cordes en général, 3. Du kin, 4. Du ché, 5. De quelques autres instruments à cordes, 6. Instruments à vent. Du hiuen, 7. Des koan-tsée, du grand et du petit siao, 8. De l'yo, 9. Du ty, 10. Du tché, 11. Du cheng, 12. De quelques autres instruments à vent, 13. Instruments à percussion. Des kou (tambours), 14. Des tchoung ou cloches, et des lo ou tamtams, 15. Des instruments de percussion en bois, 16. Des King, 17. Réflexions générales sur les instruments chinois* », « *Chapitre IX : De la mélodie chinoise* », « *Chapitre X : Exercice de la musique en Chine* », « *Chapitre XI : Danse et ballet des Chinois : exercices qui s'y rattachent* », « *Chapitre XII : Des peuples qui ont adopté la musique des Chinois* », « *Chapitre XIII : Réflexions générales et conclusion du premier livre* ».

⁴⁸⁰ Adrien de LA FAGE, *op. cit.*, p. 20.

une simple adaptation du *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes* de Joseph-Marie Amiot. L'auteur ajoute : « [...] J'ai consulté les manuscrits de la bibliothèque royale de Paris, j'ai lu ou parcouru un grand nombre de livres chinois traduits en latin ou en langues modernes, et dans lesquels je pouvais rencontrer quelques renseignements utiles au but que je me proposais. »⁴⁸¹ À part cela, il a aussi utilisé comme sources secondaires⁴⁸² les ouvrages de missionnaires tels que les *Mémoires de Ricci* de Nicolas Trigault, la *Description de la Chine* de Jean-Baptiste du Halde, les *Mémoires concernant les Chinois, la Chine* de l'abbé Jean-Baptiste Grosier, la revue *Asiatic Researches* ainsi que divers ouvrages d'Abel Remusat, de Julius Klaproth (1783-1835)⁴⁸³ et de Stanislas Julien (1797-1873)⁴⁸⁴. Nous pouvons dire qu'avec l'ouvrage d'Adrien de la Fage, nous bénéficions d'un panorama des connaissances de l'époque sur la musique chinoise. En outre, en fournissant un compte-rendu de la vie de Joseph-Marie Amiot au début du livre, Adrien de la Fage non seulement fit connaître les difficultés des travaux effectués par ce dernier, mais aussi révéla leur valeur et s'en montra reconnaissant :

« C'est le père Amiot qui le premier a porté son attention et attiré celle des sinologues sur la langue tartare-mandchoue, qui peut si souvent servir de clef pour la langue chinoise ; c'est lui qui a le premier publié une grammaire et un dictionnaire de cette langue avant lui inconnue. D'autres travaux sur quantité de matières ne le rendent pas moins recommandable, mais je ne dois ici le considérer que comme écrivain musical ; à ce titre, la plus vive reconnaissance lui est due ; sans ses recherches, tout ce que nous saurions de la théorie musicale des Chinois se réduirait à trois ou quatre pages de notions vagues et insignifiantes, insuffisantes à tous égards pour nous faire connaître l'art lui-même et la manière dont les Chinois l'envisagent. »⁴⁸⁵

Il est à noter que c'est alors la première fois que les recherches de Joseph-Marie Amiot sont appréciées et prises en considération par un musicologue. Ce compte-rendu permit aux lecteurs français, d'une part, de découvrir des recherches qui étaient encore mal connues et de les évaluer, et, d'autre part, de reconnaître Joseph-Marie Amiot comme pionnier de cette méthode d'étude rigoureuse. Le fait paraît assez significatif pour être

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸² Adrien de LA FAGE, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁸³ Julius Klaproth était un orientaliste allemand, qui voyagea en Chine de 1805 à 1807, accompagné de l'ambassadeur Yury Golovkin, envoyé par la Russie. Il fut nommé en 1812 professeur de langues asiatiques à l'université de Vilnius, mais la guerre l'empêcha de prendre possession de sa chaire. Il s'installa à Paris en 1815, et y mourut en 1835.

⁴⁸⁴ Stanislas Julien était un sinologue français. Il fut titulaire de 1832 à 1873 de la chaire de langue et littérature chinoises et tartares-mandchoues au Collège de France, établissement dont il fut aussi administrateur. En 1833, il devint membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 6-7.

signalé.

Il nous faut toutefois relever deux faiblesses dans cet ouvrage. Premièrement, l'organisation du texte manque de logique et de rigueur. Souvent, Adrien de la Fage aborde les informations périphériques en premier, avant le sujet principal. Ce mode de présentation a l'inconvénient d'alourdir le texte et de faire perdre de vue l'objet de l'argumentation. Par exemple, dans le chapitre IX, « De la mélodie chinoise », l'auteur commence par aborder la linguistique chinoise, en expliquant la prononciation du chinois et la différence entre la langue écrite et la langue parlée, avant de présenter la problématique de l'*Hymne en l'honneur des ancêtres* de Joseph-Marie Amiot. Deuxièmement, à part un endroit du texte où l'auteur montre une portée de rythme d'une percussion, aucun exemple musical n'est fourni durant ces quatre cents pages, ni aucune illustration ou planche d'instruments. Pour un ouvrage censé traiter de la « musique des Chinois », comme cela est indiqué dans le titre, il semble manquer d'assertions convaincantes.

Adrien de la Fage apporte quand même de nouveaux matériaux, tels qu'une histoire détaillée de la Chine, une description des genres musicaux chinois comme la danse et le ballet, ainsi que l'analyse de l'influence de la musique chinoise sur les autres pays. Ces éléments devinrent, en partie ou en totalité, des références pour les ouvrages postérieurs, tel celui de Louis Laloy. Malgré ses imperfections, la *Musique des Chinois* d'Adrien de la Fage est le document le plus important sur le sujet publié après le *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes* de Joseph-Marie Amiot, et, selon Louis Laloy, il apporte au musicologue « des réflexions intéressantes »⁴⁸⁶ et « des considérations fort judicieuses »⁴⁸⁷.

3.122 *Chinese music* (1884) de J. A. Van Aalst

Quarante ans plus tard parut un autre ouvrage sur la musique chinoise qui jouit d'une large popularité jusqu'à la moitié du XX^e siècle. Cet ouvrage est *Chinese Music* de J. A. Van Aalst. Il fut publié par le Département Statistique de l'Inspection Générale à Shanghai en 1884, et de nouvelles éditions, complètes ou abrégées, parurent en 1933, 1939, 1955, 1964 et 1965.⁴⁸⁸ Bien qu'il ne soit pas issu de l'hexagone, cet ouvrage

⁴⁸⁶ Louis LALOY, « Compte-rendu critique de la thèse de Maurice Courant : Essai historique sur la musique classique des Chinois, avec un appendice relatif à la musique coréenne », paru dans le journal international des études chinoises *T'oung Pao* 通報, librairie et imprimerie E. J. Brill, vol. XIV, 1913, p. 292.

⁴⁸⁷ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 7.

⁴⁸⁸ HAN Guohuang, « J.A. Van Aalst and His Chinese Music », *Asian Music*, vol. XIX, n° 2 Spring-Summer,

occupa une place importante en France, et inspira entre autres fortement *La Musique chinoise* de Louis Laloy.

L'auteur, J. A. Van Aalst, naquit à Namur en Belgique en 1858. Il commença une carrière de vaguemestre, puis, à partir de 1881, fut commissaire et secrétaire postal en Chine dans la province du Guangdong. Deux ans plus tard, il fut muté à Pékin et y resta jusqu'à sa retraite en 1914. Selon l'ethnomusicologue et musicien chinois HAN Guohuang, avant de se lancer dans le métier d'agent de douane et des postes, J. A. Van Aalst suivit une formation musicale et pratiqua le piano et la flûte. Cette affirmation est confirmée par une liste du Service des Douanes Maritimes Impériales, où il est indiqué « J. A. Van Aalst : Lauréat de composition et d'harmonie au Conservatoire de Ghent en 1875 ».⁴⁸⁹ Ainsi, il n'est pas étonnant que J. A. Van Aalst fût choisi pour rédiger une brochure sur la musique chinoise à l'occasion de l'Exposition Internationale consacrée à la santé, qui eut lieu à Londres en 1884. Celui qui le lui demanda était son directeur, l'Inspecteur Général du Service des Douanes Robert Hart (1835-1911), qui était également un dilettante en musique. De même, à l'appel de ce dernier, J. A. Van Aalst effectua une lecture publique de son ouvrage. Il est probable que des exemplaires de *Chinese Music* aient été distribués à cette occasion.⁴⁹⁰

Quelle particularité possède cet ouvrage pour rencontrer un tel succès, sans précédent à l'époque ? Considérons d'abord son contenu. À la différence de l'*Histoire générale de la musique et de la danse* (1844) d'Adrien de la Fage, *Chinese Music* de J. A. Van Aalst est, selon Louis Laloy, « succinct, mais précis ». ⁴⁹¹ Dans ses quatre-vingt-quatre pages se déploient une logique forte et lapidaire et une argumentation efficace. L'auteur y expose de manière savante les rudiments de la musique chinoise tels que le système musical, les genres musicaux et les instruments, en entrecroisant les concepts métaphysiques chinois et les faits historiques concernés⁴⁹². Même si la division des genres musicaux en deux catégories – « Ritual Music » et « Popular Music » – paraît un peu simpliste, J. A. Van Aalst a le mérite d'avoir été le premier à faire un tel classement. L'auteur fournit en outre des planches précieuses sur la danse, les formes

1988, p. 127.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 128. Il s'agit du Conservatoire de Gent en Belgique.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p.129.

⁴⁹¹ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 7.

⁴⁹² Les thèmes du livre sont les suivants : « On ancient music », « On Chinese music : on the *lus*, of the pitch », « Chinese system of notation : of the stave, of the value of notes, of the rests, of time, signs of alteration of notes, of the diatonic gamut, of major and minor, of the chromatic scale, other signs of notation, of singing, of harmony and chords », « Ritual Music », « Popular music », « Description of instruments: 1. Stone, 2. Metal, 3. Silk, 4. Bamboo, 5. Wood, 6. Skin, 7. Gourd, 8. Earth », « Conclusion ».

d'instruments de musique, et également des exemples de mélodies chinoises retranscrites sur des portées occidentales dont quelques-unes se retrouvent dans *La Musique chinoise* de Louis Laloy. Ajoutons que pour la première fois sont fournis les caractères chinois correspondant à certains termes transcrits phonétiquement en alphabet romain. Enfin, pour mieux présenter la musique chinoise, J. A. Van Aalst la compare à la musique occidentale en mettant en lumière les différences et les similitudes entre ces deux types de musique. Cet objectif est déclaré dans l'introduction du livre :

« Avec la description que je donne ici, je tenterai de montrer les différences ou les similitudes entre la musique occidentale et la musique chinoise, de présenter des théories absconses de la manière la moins lassante possible, d'ajouter des détails jamais publiés auparavant et de fournir un compte-rendu bref mais concis de la musique chinoise. »⁴⁹³

L'avantage de cette méthode comparative est qu'elle donne aux lecteurs occidentaux des points de repères sur lesquels s'appuyer pour se représenter ce qui « n'appartient pas aux civilisations de l'Occident, et est apporté de pays lointains »⁴⁹⁴. À titre d'exemple, afin d'introduire son exposé de la notation chinoise, l'auteur s'appuie sur la notation occidentale :

« Dans notre musique, le nombre de bémols ou de dièses notés au début d'une pièce indiquent la tonique ou la tonalité dans laquelle elle doit être jouée. Pour atteindre le même objectif, les Chinois présentent au début d'une pièce à quel *lu* – c'est-à-dire, à quelle tonique – la tonalité doit correspondre. »⁴⁹⁵

Cette méthode est sans doute forte utile pour celui qui ne connaît pas encore la musique chinoise. De plus, pour montrer l'évolution de la gamme chinoise à travers l'histoire, J. A. Van Aalst retranscrit les échelles des différentes dynasties sur des portées occidentales, avec le nom des notes en caractères chinois indiqué à côté. Il présente d'abord l'échelle ancienne de sept sons à octave dont un demi-ton est placé entre le quatrième et le cinquième degré, tandis qu'un autre est placé entre le septième et le huitième degré :

⁴⁹³ Texte original : « In the description I give here I will endeavor to point out the contrasts or similarity between Western and Chinese Music, to present abstruse theories in the least tiresome way, to add details never before published, and to give a short yet concise account of Chinese Music. » Cf. J. A. Van AALST, *Chinese Music*, Shanghai, 1884, p. iii-iv.

⁴⁹⁴ A. REY & J. REY-DEBOVE (rédaction dirigée par), *Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue française*, Le Petit Robert 1, Paris, Le Robert, 1992, p.732.

⁴⁹⁵ Texte original : « In our music the number of flats or sharps at the beginning of a piece indicates the key-note or tone in which it is to be played. To attain the same end the Chinese state at the beginning of a piece to what *lu* – that is, to what tone – the key-note must correspond. », Cf. J. A. Van AALST, *op. cit.*, p. 19.

NAMES OF NOTES.		Lüs by which the Notes are produced.	Western equivalent Notes.
<i>Kung</i>	宮	<i>Huang-chung</i>黃鐘	C.
<i>Shang</i>	商	<i>T'ai-ts'u</i>太簇	D.
<i>Chiao</i>	角	<i>Ku-hsi</i>姑洗	E.
<i>Pien-chih</i>	變徵	<i>Jui-pin</i>蕤賓	F #
<i>Chih</i>	徵	<i>Lin-chung</i>林鐘	G.
<i>Yü</i>	羽	<i>Nan-lü</i>南呂	A.
<i>Pien-kung</i>	變宮	<i>Ying-chung</i>應鐘	B.
<i>Kung</i>	宮	<i>Huang-chung</i>黃鐘	C.

Exemple 2: L'échelle ancienne de sept sons et leurs noms en caractères chinois.
(J. A. Van Aalst, *Chinese Music*, p. 15.)

Ensuite, il figure les échelles de l'époque des Mongols⁴⁹⁶, et des dynasties des Yuan, des Ming et des Qing :



Exemple 3 : La gamme des Mongols consiste en neuf notes.
Elle est reprise sous la dynastie des Qing.



Exemple 4: La gamme des Yuan comprend un *fa* dièse en plus.



Exemple 5: La gamme des Ming abandonne tous les demi-tons.
Elle devient une gamme pentatonique.

J. A. Van Aalst conclut cette démonstration de la manière suivante :

⁴⁹⁶ Nous tenons à éclaircir un point : dans l'Histoire de la Chine, l'époque des Mongols se différencie de la dynastie des Yuan, du fait qu'elle désigne la période de 1206, l'année où Gengis Khan fonda l'empire mongol, jusqu'à 1271, l'année où Kubilai Khan établit la dynastie des Yuan. Cf. CHEN Wenwen (ed.), « 中國史話 (5) » (*L'Histoire de la Chine*, vol. 5), Taipei, Éditions Da-Di, 2006, p. 198 ; FAN Ru (éd.), « 中外歷史大事年表 » (*La Chronologie des événements chinois et occidentaux*), Hong-Kong, Librairie Zhong-Hua, 2011, p. 106-107.

« De ce qui précède, on peut constater que non seulement le nom des notes a été modifié, mais aussi que le principe de l'échelle n'est plus le même. Les deux *pien* ou demi-tons de l'échelle ancienne ne sont plus en usage ; en effet, ils n'ont jamais été bien compris par la majorité des Chinois, mais maintenant, afin d'éviter toute confusion possible, ils ont été soigneusement mis de côté. Les Chinois d'aujourd'hui admettent en théorie sept sons dans l'échelle, mais en pratique, ils n'en utilisent que cinq, aussi bien dans la musique rituelle que dans les airs populaires. »⁴⁹⁷

La présentation de J. A. Van Aalst soutient l'assertion de Joseph-Marie Amiot tout en éclairant davantage la problématique de la gamme. Il nous faut cependant signaler une inexactitude dans la dernière phrase du texte ci-dessus : « en pratique, ils n'en utilisent que cinq, aussi bien dans la musique rituelle que dans les airs populaires ». En général, la composition des airs populaires est, en ce qui concerne la gamme, plus libre et plus variée que la composition des musiques rituelles. D'ailleurs, dans les retranscriptions des mélodies chinoises jointes à l'ouvrage *Chinese Music*, telles que *The Fresh Beautiful Flower*⁴⁹⁸ et *Funeral March*⁴⁹⁹, nous trouvons parfois deux demi-tons insérés.

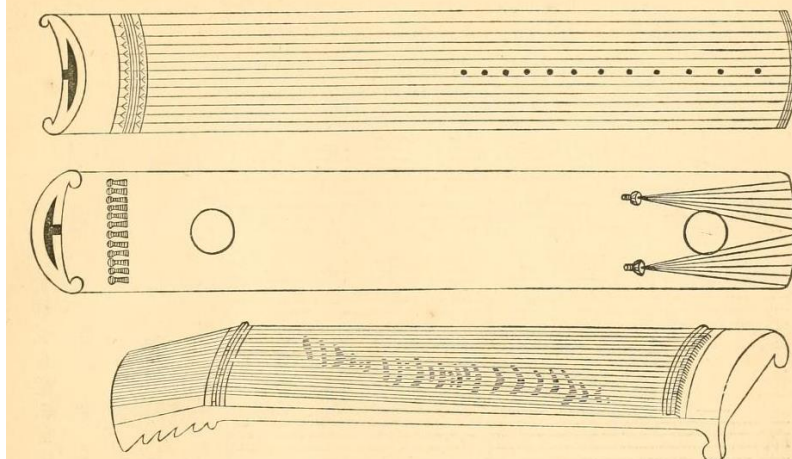
En ce qui concerne la présentation des quarante-sept instruments en huit catégories, J. A. Van Aalst fut le premier à transmettre des sources textuelles et imagées, en fournissant d'une part des planches montrant les instruments et d'autre part des partitions correspondant aux instruments, transcrites sur des portées occidentales. Rappelons que *Chinese Music* était destiné au départ aux visiteurs de l'Exposition Internationale de Londres, dont la plupart n'étaient que des amateurs. C'est pour cette raison qu'il souhaitait que son texte soit concis et ses thèmes bien explicités, pour que les bases de la musique chinoise, encore très peu connue à l'époque, fussent facilement comprises grâce à une tournure claire.

Cette petite brochure d'exposition, conçue comme un manuel de musique chinoise, manque cependant d'explications annexes, par exemple sur la philosophie et l'esthétique chinoises ou sur l'influence de la musique de la Chine sur celle des pays avoisinants. Ces lacunes furent comblées au siècle suivant par deux auteurs qui écrivirent sur le sujet, Louis Laloy et Maurice Courant.

⁴⁹⁷ Texte original : «From what precedes it may be seen that not only have the names of the notes been changed but also the principle of the scale is no longer the same. The two *pien* or half tones of the ancient scale are no longer in use; they have, it is true, never been well understood by the majority of Chinese, but now, to avoid all possible confusion, they have been carefully put aside. The present Chinese theoretically admit seven sounds in the scale, but practically they only use five and that as well in ritual music as in popular tunes. » *Ibid.*, p. 16.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 46.



The *se* is used chiefly at imperial and religious ceremonies. At the Temple of Confucius four *se* are required: two on the east and two on the west of the hall. The notation is in principle the same as that of the *ch'in*, but the characters are doubled, because the *se* always plays two notes at one time. The scale of the *se* is as follows:—



Exemple 6 : Instrument *se* (瑟) : sa notation en caractère chinois et celle retranscrite sur la portée occidentale. (J. A. Van Aalst : *Chinese Music*, p. 63.)

3.13 Ouvrages du début du XX^e siècle

Deux ouvrages concernant la musique chinoise ont vu le jour autour de 1910. Tous deux abordent le sujet sous un angle nouveau et en livrent une analyse sérieuse et approfondie. Le premier est *La Musique chinoise* de Louis Laloy et le deuxième est une thèse intitulée *Essai historique sur la musique classique des Chinois* de Maurice Courant, publiée dans l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* en 1912. Nous allons consacrer le présent chapitre à ces deux ouvrages, d'une part en examinant leur aspect novateur par rapport aux ouvrages précédents sur le sujet, et d'autre part en nous penchant sur un compte-rendu de la thèse de Maurice Courant rédigé par Louis Laloy en 1913.

3.131 *La Musique chinoise* (1910) de Louis Laloy

À la lecture de *La Musique chinoise* de Louis Laloy, nous pouvons remarquer que cet ouvrage présente, de façon surprenante, une approche du sujet très similaire à celle de *Chinese Music* de J. A. Van Aalst. Si nous comparons les tables des matières des deux ouvrages, force est de constater que la logique des auteurs et l'arrangement des contenus sont fort semblables. D'abord, ils commencent tous les deux par l'historique avant de développer le système de la musique. Ensuite, ils présentent de la même façon les genres musicaux chinois. J. A. Van Aalst en distingue deux types : « Ritual Music » et « Popular Music », tandis que Louis Laloy les divise en quatre genres : la « Musique religieuse », la « Musique de chambre », la « Musique populaire » et la « Musique de théâtre ». En examinant plus en détails le contenu de ces deux présentations, il paraît évident que celle de Louis Laloy s'inspire fortement de l'écrit de J. A. Van Aalst. Le chapitre « Musique religieuse », notamment, ressemble beaucoup à « Ritual Music ». Pour illustrer leurs propos, les deux auteurs ont d'ailleurs recours aux mêmes exemples musicaux : *Entrée au temple de Confucius* et *Hymne à Confucius*⁵⁰⁰. Quant à la partie sur la « Popular Music » de J. A. Van Aalst, qui comprend la musique de théâtre, de ballade, de procession, ainsi que la « street-song »⁵⁰¹, elle est développée dans *La Musique chinoise* en trois chapitres : « Musique de chambre », « Musique populaire » et « Musique de théâtre ». Louis Laloy fournit aussi au lecteur les mêmes exemples musicaux que *Chinese Music*, tels que *Madame Wang*, *Marche nuptiale* et *Marche funèbre*. Pour l'écriture de son ouvrage, Louis Laloy se référa donc non seulement au texte de J. A. Van Aalst mais aussi à ses exemples mélodiques. Ajoutons que sur les onze retranscriptions musicales jointes à *La Musique chinoise*, six proviennent de l'ouvrage de J. A. Van Aalst. Par ailleurs, les deux ouvrages ont des apparences, des mises en page et une quantité de texte similaires. De tout ce qui précède, nous pouvons affirmer que *Chinese Music* a largement influencé l'écriture de *La Musique chinoise*.

Il nous faut souligner cependant quelques points à propos desquels *La Musique chinoise* fait preuve d'initiative. D'abord, concernant les genres musicaux chinois, Louis Laloy ne les distingue non pas en deux types comme J. A. Van Aalst, mais en quatre : la « Musique rituelle », la « Musique de chambre », la « Musique populaire » et la « Musique de théâtre ». Cette nouvelle classification montre selon nous que Louis Laloy

⁵⁰⁰ Dans la retranscription de Louis Laloy, cette pièce est d'une quinte inférieure à la version de J. A. Van Aalst.

⁵⁰¹ J. A. Van AALST, *Chinese Music*, p. 36.

possédait des connaissances assez poussées sur l'histoire de la musique chinoise. La preuve en est que les trois premiers genres susmentionnés – la musique populaire, la musique de chambre et la musique rituelle – sont les trois types musicaux présentés dans le *Livre des Vers* « 詩經 » : *feng* 風, *ya* 雅 et *song* 頌. Quant à la musique de théâtre, comme nous l'avons évoqué précédemment, elle est née à l'époque des Tang et n'a jamais cessé de se développer jusqu'à nos jours. C'est donc pour montrer à juste titre l'importance de ce genre musical que Louis Laloy lui consacre un chapitre entier.

Le deuxième point sur lequel l'ouvrage de Louis Laloy diffère de celui de J. A. Van Aalst est la présentation des instruments de musique. J. A. Van Aalst place en effet sa description de quarante-sept instruments chinois dans le dernier chapitre de son livre, tandis que Louis Laloy préfère développer le chapitre consacré à la question avant son introduction des genres musicaux. Son objectif est explicite : mettre en lumière les fonctions des instruments avant de se pencher sur l'orchestration des différents styles musicaux. La présentation paraît donc logique et intelligible. Cependant, il nous semble étrange que Louis Laloy ait omis d'évoquer la classification des instruments en huit sortes, alors que celle-ci fut à chaque fois présente dans les précédents ouvrages sur la musique chinoise, comme ceux de Joseph-Marie Amiot, d'Adrien de la Fage et de J. A. Van Aalst. Sans aucun doute Louis Laloy les avait-il lus, car il les mentionna tous dans son premier chapitre intitulé « Les Sources ». Mais pourquoi n'a-t-il pas parlé de cette classification dans son ouvrage ? Les instruments présentés dans son texte sont les cloches (*pouo tchoung*, *pien tchoung*, *te k'ing*, *pien k'ing*, etc.)⁵⁰², la syrinx chinoise (*p'ai-siao*), le petit orgue à bouche (*cheng*), la flûte verticale (*siao*), la flûte traversière (*ti*), le luth (*k'in*, *che*, *yang-kin*), le gong et les cymbales. Ce sont les instruments les plus reconnus et les plus fréquents en Chine. Nous supposons que le but de l'auteur était de présenter aux lecteurs français les instruments chinois les plus spécifiques afin de leur faire découvrir ceux qui ont les timbres les plus authentiques et propres à la musique chinoise. Ainsi, ce n'est pas par hasard que les sons de ces instruments font souvent l'objet d'imitations dans les œuvres occidentales d'inspiration chinoise, afin de produire une suggestion sonore propre à la Chine.⁵⁰³

Le troisième point à propos duquel Louis Laloy fait preuve d'originalité est sa tentative de mettre en relief l'importance de la doctrine et de la philosophie chinoises

⁵⁰² Pour les noms en italiques, nous nous référons à l'orthographe de *La Musique chinoise* de Louis Laloy.

⁵⁰³ Nous développerons ce sujet dans nos trois derniers chapitres concernant l'analyse des œuvres musicales inspirées par la Chine.

dans les créations musicales. Il s'appuie pour cela sur de nombreux canons essentiels tels que le *Mémorial des rites*, le *Mémorial de la musique*, le *Livre des Vers* et les *Mémoires historiques* de SI Maqian (145-86 av. J.-C.). Signalons que c'est la première fois qu'un chapitre entier est consacré à ce sujet. Nous constatons qu'à travers cette présentation, l'auteur tient à contredire les préjugés bien ancrés des critiques occidentaux sur la soi-disant rusticité et la stagnation à un stade primitif de la musique chinoise, en citant des aphorismes chinois connus comme : « Toute musique est émotion. Toute musique est donc émouvante »⁵⁰⁴, « La vertu est le principe de la nature humaine ; la musique est la fleur de la vertu »⁵⁰⁵, « La musique n'est pas faite pour exciter les passions, mais pour les modérer »⁵⁰⁶, « La plus grande musique est toujours simple ; les plus grands rites sont toujours modérés »⁵⁰⁷ ou encore « Ce qui importe, dans la musique, c'est la pensée qu'elle exprime, et non la sensation qu'elle donne »⁵⁰⁸. Il est vrai que ces maximes montrent nettement les valeurs qui priment dans la musique chinoise, à savoir la vertu, la prééminence de l'expression sur la sensation et l'esthétique modérée. Ces valeurs sont valorisées par les sages chinois, qui préconisent la simplicité dans l'univers musical. Ajoutons que, pour les Chinois, la pièce de musique idéale est étroitement liée à la nature, au Ciel et à la Terre, et s'ouvre ainsi sur l'harmonie du monde. Cette conception de la musique nous fait songer à certains principes des compositions de Claude Debussy dont le sujet est souvent basé sur la nature.

Malgré toutes ces avancées, nous trouvons encore quelques insuffisances dans *La Musique chinoise*. Relevons, à ce titre, un défaut de profondeur au niveau du contenu, ainsi qu'un manque de largeur en ce qui concerne les matériaux. À titre d'exemple, dans le chapitre « Musique populaire », nous regrettons que l'auteur n'ait pas tenté de présenter la diversité du folklore qui se développe depuis l'époque des « Printemps et des Automnes », avec les chansons populaires du Sud de la Chine présentées dans la *Poésie de Chu* 楚辭, le grand spectacle *xian he ge* 相和歌 né sous la dynastie des Han, ou encore les chants populaires de plusieurs régions à différentes époques. Louis Laloy confesse lui-même dans une critique de l'ouvrage de Maurice Courant que « les poèmes et les récits légendaires fournissent aussi des renseignements que M. Courant et moi avons eu

⁵⁰⁴ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 13.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

tort de négliger. »⁵⁰⁹ Certes, l'ampleur de la musique chinoise est telle qu'elle dépasse la capacité d'un livre de cent vingt-six pages. Comme Louis Laloy l'a expliqué, il « essaya de résumer la théorie de la musique chinoise en son développement historique »⁵¹⁰. Son but n'était donc pas de produire un grand volume exhaustif. Toutefois, *La Musique chinoise* a le mérite d'être une œuvre de référence au regard de l'époque, et elle le reste encore aujourd'hui. La preuve est que, quatre-vingt ans après la sortie de ce livre, en 1993, fut publiée aux États-Unis une version en anglais, traduite par Laura D. Hawley, aux éditions Hollywood.⁵¹¹

Ainsi, Victor Segalen déclara à propos de Louis Laloy dans une lettre à Claude Debussy : « On ne louangera jamais assez son tact dans *La Musique chinoise* »⁵¹². Il écrivit aussi à Louis Laloy : « Votre “musique chinoise” est un traité parfait d'une chose délicate et qui s'éclaire, grâce à vous, juste dans la lumière qu'il lui faut. Merci pour nous tous [...]. »⁵¹³. *La Musique chinoise* de Louis Laloy donne à ses contemporains matière à réfléchir, à goûter et à découvrir.

3. 132 *Essai historique sur la musique classique des Chinois* (1908) de Maurice Courant

Maurice Courant conçut, à la même période que *La Musique chinoise*, une thèse intitulée *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, qu'il présenta à la Faculté des lettres de l'Université de Lyon en 1908. C'était alors la première fois que la musique chinoise faisait l'objet d'une thèse de doctorat. Celle-ci fut publiée en 1912 dans l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, chez Delagrave. Outre cette thèse, Maurice Courant écrivit plusieurs ouvrages sur la Chine, la Corée et le Japon. En 1919, il fut chargé d'une mission en Chine, dont le but était l'étude des conditions de création d'un institut français à Tokyo et de l'« Institut français d'études chinoises de

⁵⁰⁹ Louis LALOY, « Bulletin critique », *T'oung pao* 通報, vol. xiv, 1913, p. 294.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 292.

⁵¹¹ En comparaison de l'original, la traduction anglaise présente quelques modifications. Premièrement, elle intègre dans le corps du texte les exemples musicaux du chapitre XIV de l'original. Deuxièmement, elle ajoute des illustrations à côté des explications textuelles, afin de faciliter la lecture. Troisièmement, il y a plus de planches d'instruments et de représentations dans la version anglaise que dans l'original. Notons qu'une partie de ces suppléments sont issus de l'ouvrage de J. A. Van Aalst, *Chinese music*. Quatrièmement, le chapitre XIV de la traduction anglaise se consacre aux appendices, qui sont pour le traducteur les parenthèses du texte original.

⁵¹² Lettre de Victor Segalen à Claude Debussy, datée du 30 janvier 1912. François LESURE (éd.), *Claude Debussy, Correspondance (1872-1918)*, Paris, Gallimard, 2005, p. 1489.

⁵¹³ Cf. Henri LECAYE, « Deux lettres inédites de Victor Segalen », la deuxième lettre datée du 25 juillet 1911 de Victor Segalen à Louis Laloy, *La Quinzaine Littéraire*, n° 134, 1972.

Pékin », lequel ne vit jamais le jour. Malgré cet échec, la visite que fit Maurice Courant à Pékin, et, dans le même temps, celle que rendit Li Shizeng aux autorités universitaires lyonnaises, furent à l'origine de la création à Lyon d'un Institut franco-chinois.⁵¹⁴ Maurice Courant, qui fut l'un des fondateurs de cet Institut, y enseigna la civilisation d'Extrême-Orient et la langue chinoise à partir de 1921. En outre, il fut le premier à introduire en France les études coréennes, auxquelles il consacra plusieurs ouvrages dont le plus reconnu est la *Bibliographie coréenne* (trois volumes, 1894-96, supplément en 1901). Ajoutons qu'à côté de sa carrière universitaire, il fut également interprète de chinois à l'ambassade de France à Pékin, et interprète de coréen à l'ambassade de France à Séoul.

L'Essai historique sur la musique classique des Chinois s'étend sur cent soixante-six pages en grand format, comprenant quatre parties divisées en quinze chapitres au total. Ces parties sont : « Théorie musicale », « Instruments », « Orchestres et Chœurs » et « Les Idées cosmologiques et philosophiques ». Dans la table des matières, nous ne trouvons aucun chapitre concernant les chansons folkloriques, la musique de théâtre, ou encore l'influence de la musique chinoise sur les pays voisins. Malgré ces manques, le fait que cet écrit ait été destiné à une thèse puis à une encyclopédie suggère un contenu exhaustif. Dans la première partie concernant la théorie musicale, six chapitres sont envisagés : « Le *Hwang-tchong* », « L'Échelle des *lyu* », « Les Degrés et la Transposition », « Les Systèmes », « L'Harmonie et le Rythme » et « La Danse ». Des calculs compliqués, des inférences sur les relations entre les différentes longueurs de tuyaux et le nombre de vibrations, des exemples musicaux illustrant les formules de l'harmonie et du rythme ainsi que des tableaux concernant les noms des poses en danse, montrent que ce texte est le fruit de travaux laborieux et d'une attitude rigoureuse. Dans la deuxième partie de l'ouvrage, en s'appuyant sur le principe des huit sortes de sons, l'auteur classe les instruments en quatre sections musicologiques :

« 1. Instruments autophones, formés de corps naturellement élastiques susceptibles d'entretenir le mouvement vibratoire qui leur est communiqué ; 2. Instruments à membranes, comprenant essentiellement une ou deux peaux parcheminées rendues élastiques par tension sur un cadre résistant ; 3. Instruments à vent, où le corps vibrant est une colonne d'air mise en mouvement au moyen d'appareils spéciaux ; 4. Instruments à cordes : la vibration y est celle de cordes de diverses matières tendues sur des résonateurs qui renforcent le son. »⁵¹⁵

⁵¹⁴ Cf. La présentation de l'Institut franco-chinois de Lyon sur le site de la Bibliothèque municipale de Lyon : <http://www.bm-lyon.fr/decouvrir/collections/InstitutFrancoChinois.htm>

⁵¹⁵ Maurice COURANT, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 143.

Ces quatre sections structurent ainsi les chapitres de la deuxième partie de l'*Essai*. Nous y trouvons également des planches jointes pour montrer les formes des instruments ainsi que les portées de leurs registres. Des exemples musicaux sont même parfois fournis, afin d'expliquer les techniques de l'interprétation et les styles des instruments en question. Dans sa troisième partie, l'auteur présente, de façon chronologique, différents orchestres et chœurs, pour montrer l'évolution historique de la musique chinoise de l'époque des Zhou à la dynastie des Qing. Cette méthode permet de donner au lecteur une bonne idée des représentations des différentes époques en Chine. L'objectif est ainsi explicite et raisonnable.

Après la publication de l'*Essai historique sur la musique classique des Chinois*, Louis Laloy en fit une critique, parue dans la revue *T'oung-Pao* en 1913. Dans cet article, il se montre agacé notamment par les défauts de la mise en page et du système de transcription phonétique des mots chinois, ainsi que par l'absence de quelques références importantes, telles que *Chinese music instruments* de A. C. Moule, *La Musique en Chine* de Georges Soulié de Morant, *Histoire de la musique et de la danse* d'Adrien de la Fage et bien sûr *La Musique chinoise* écrite par lui-même. Mais ce qui perturba le plus Louis Laloy fut une négligence grave de la part de Maurice Courant dans la quatrième partie de son ouvrage. En effet, ce dernier omit de traiter de l'influence des philosophies, en particulier la philosophie taoïste, sur la musique chinoise. Voici un passage de la critique de Louis Laloy :

« Enfin et surtout les philosophes non classiques de la Chine méritaient d'être représentés autrement que par les *Textes philosophiques* du P. Wiegner ; il était bien facile à M. Courant d'indiquer ici un des nombreux recueils de *tzeu* 子 qui figurent à la Bibliothèque Nationale, et dont plusieurs renferment de précieux commentaires. Mais il n'entrait pas dans son dessein d'approfondir les considérations de morale et de métaphysique qui, à toutes les époques, en Chine comme dans la Grèce antique, ont marqué si fortement non seulement la théorie, mais aussi la pratique de l'art musical, en imposant par exemple certains nombres pour les dimensions des instruments, le calcul des longueurs vibrantes, ou la construction des gammes. Il relègue dans un dernier chapitre les *Idées cosmologiques et philosophiques*, et n'en donne qu'un aperçu très sommaire, alors que l'exposé historique qui précède fût devenu beaucoup plus clair si on y avait mis ces idées en rapport avec chacune des institutions successives qui les expriment. Particulièrement je reprocherai à M. Courant d'avoir trop rarement invoqué les textes des philosophes taoïstes, et j'insisterai sur ce reproche parce que j'en dois prendre ma part. »⁵¹⁶

Dans la suite de son article, Louis Laloy se réfère aux écrits de ZHUANG Zi et de

⁵¹⁶ Louis LALOY, « Bulletin critique », *T'oung-Pao* 通報, vol. xiv, 1913, p. 292.

HUAI Nanzi, deux essayistes taoïstes, pour souligner l'influence de leurs pensées sur la théorie musicale chinoise. Effectivement, dans son texte, Maurice Courant ne souligne pas spécialement le rôle joué par la philosophie taoïste. Il indique seulement l'influence « des principes antiques »⁵¹⁷, de « ces vieilles théories »⁵¹⁸ que tous les lettrés connaissent, exercée sur tous les musiciens, sur le peuple en général. Cependant, dans le passage où il présente les expériences menées sous les Han mettant en lumière les rapports des phénomènes cosmographiques avec les tuyaux sonores, nous constatons qu'il a recourt à la théorie du *yin-yang*, supplémentant l'argument du philosophe taoïste HUAI Nan-Zi.⁵¹⁹ Cette référence prouve qu'il ne négligea pas l'importance qu'apporta la théorie de ce dernier dans l'histoire de la Chine, simplement, il ne la mit peut-être pas assez en valeur. D'une manière générale, Maurice Courant appuie sa théorie sur le confucianisme et se réfère aux préceptes provenant du *Yue-Ji* « 樂記 », livre de musique de l'Antiquité chinoise présentant la musique ancienne. Ce choix de sources se justifie pleinement. Tout d'abord, la prédominance du confucianisme a eu une répercussion sur tous les aspects de la culture chinoise. Le *Yue-Ji*, qui fait partie du *Li-Ji*, est l'un des canons les plus importants de cette philosophie. Il est donc essentiel de le connaître, ainsi que le *Li-Ji*, si l'on veut étudier la conception musicale de l'univers chinois. Mais Louis Laloy a également raison lorsqu'il souligne l'importance de la philosophie taoïste. Il nous faut préciser que l'univers musical chinois ne fut pas assujéti à une seule pensée ou à une école isolée, mais que bien entendu tous les paramètres sont à prendre en compte. Le texte de Maurice Courant manque donc seulement, d'après nous, d'une certaine largeur. Comme Louis Laloy le fit remarquer : « Il était bien facile à M. Courant d'indiquer ici un des nombreux recueils de *tzeu* 子 [...] dont plusieurs renferment de précieux commentaires ». Or, en citant ces recueils de *tzeu*, Louis Laloy montre sa propre prédilection pour l'école taoïste, à tel point qu'il s'oppose par principe au point de vue de Maurice Courant, y compris lorsque ce dernier évoque l'importance à la fois du taoïsme et du confucianisme dans la composition musicale chinoise. L'année suivante, Louis Laloy publia dans la même revue un article intitulé *Hoai-Nan Tze et la musique*, qui laisse entendre que la philosophie taoïste a exercé une grande influence sur la musique chinoise.⁵²⁰ Quoiqu'il en soit, les idées exprimées par Maurice Courant, telles

⁵¹⁷ Maurice COURANT, *op. cit.*, p. 205.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 205.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 206.

⁵²⁰ Louis LALOY, « Hoai-Nan Tze et la musique », *T'oung-Pao* 通報, vol. xv, 1914, p. 501-530.

que « la Musique agit sur l'univers, Ciel et Terre, et sur tous les êtres qui y sont contenus »⁵²¹ sont partagées à la fois par le confucianisme et le taoïsme. Ainsi, les ouvrages *La Musique chinoise* et *Essai historique sur la musique classique des Chinois* reflètent les deux courants de pensée sur le sujet qui coexistaient au début du XX^e siècle.

Pour synthétiser ce chapitre, nous avons établi le tableau suivant, qui résume de façon schématique les matières traitées dans les cinq ouvrages présentés précédemment.

	Sources	Histoire	Philosophie	Système	Gamme	Rythme- Mesure	Harmonie	Notation	Genres	Instruments	Influence	Partition
Amiot	Discours préliminaire	1 ^{re} Partie	Omniprésent dans l'ouvrage	2 ^e Partie	2 ^e Partie	-----	3 ^e Partie	-----	-----	1 ^{re} Partie	-----	1 air
De la Fage	Chapitre I : Prologomènes ; Sources et plan de ce premier livre	Chapitre II : Fastes de la musique chinoise	-----	Chapitre III : Principes du système musical des Chinois. Chapitre IV : Des lu, et de la dimension des tuyaux qui les produisent	Chapitre V : Des modes chinois	Chapitre VI : Du rythme chinois.	-----	Chapitre VII : De la sémiographie musicale des Chinois	Chapitre X : Exercice de la musique en Chine Chapitre XI : Danse et ballet des Chinois	Chapitre VIII : De la musique chinoise considérée dans ses organes Chapitre IX : De la mélodie chinoise	Chapitre XII : Des peuples qui ont adopté la musique des Chinois	-----
Van Alst	-----	On Chinese Music	On Chinese Music	On the <i>lu</i> , of the pitch	Of the diatonic gamut	Of time	Of Harmony and Chords	Other signs of notation	Ritual Music, Popular music	Description of instruments	-----	14 airs
Laloy	Sources	Destins	Doctrine	Système	Gamme	-----	-----	Notation	Musique religieuse, Musique de chambre, Musique populaire, Musique de théâtre	Instruments	Esprit	11 airs

⁵²¹ Maurice COURANT, *op. cit.*, p. 143.

Courant	1 ^{er} appendice :	Orchestre et	Chapitre XV :	Théorie musicale	Chapitre III :	Chapitre V :	Chapitre V :	Chapitre V :	Chapitre VI :	Chapitre VII-X :	-----	8 airs
	Liste des principaux ouvrages consultés	Chœurs Chapitre XI : Périodes des Tcheou, avant 206 A.C. Chapitre XII : Période des Han et de l'anarchie (206 A.C.-618 P.C.) Chapitre XIII : Période des Thang et des Song (618-1278) Chapitre XIV : Périodes moderne depuis les Yuen XIII ^e s	Les idées cosmologiques et philosophiques	Chapitre I : Le <i>hwang-tchong</i> , Chapitre II : L'échelle des <i>byu</i> , Chapitre IV : Les systèmes	Les degrés et la transposition	L'Harmonie et le rythme	L'Harmonie et le rythme		danse Orchestre et Chœurs Chapitre XI-XIV, <i>ibid.</i>	Instruments autophones, Instruments membranes, Instrument à vent et Instrument à cordes	-----	

Tableau 2 : les matières traitées par Amiot, De la Fage, Van Aalst, Laloy et Courant

3.2 Les caractéristiques de la musique chinoise selon la perception occidentale

Au terme de ce survol des écrits français du XVII^e siècle au XX^e siècle sur la musique chinoise, nous pouvons procéder à un relevé des grands traits caractéristiques de cette musique selon la perception occidentale. Ce sont d'une part des images, une atmosphère évoquant la Chine. Il s'agit d'autre part des références pouvant servir de base à une analyse stylistique des créations musicales européennes afin de définir si elles se conforment à l'esthétique chinoise.

Ainsi, dans le présent chapitre, nous nous contenterons d'un examen du langage musical chinois, c'est-à-dire de l'échelle, de la mélodie, de l'harmonie, du rythme et des instruments, afin de donner la meilleure idée possible des présentations que les savants européens se font de la musique chinoise depuis le XII^e siècle.

3.21 Échelles et modes

Selon *The New Oxford Companion to Music*, « la gamme la plus typique de la musique chinoise est la gamme pentatonique qui se présente le plus souvent sous la forme *do-ré-mi-sol-la* »⁵²². Ces quelques mots expriment la perception occidentale la plus répandue de la musique chinoise. Cependant, la gamme chinoise ne se résume pas qu'à cela. Pierre Joseph Roussier précise dans l'ouvrage de Joseph-Marie Amiot : « Elle se compose de sept sons : *fa sol la si ut ré mi* »⁵²³. Et Joseph-Marie Amiot lui-même explique : « Ils [les Lettrés vulgaires] n'ont voulu admettre, dans la Musique des Anciens, que les cinq tons [*fa sol la ut ré*], & ont rejeté les deux *pien* [*mi & si*], comme étant, disaient-ils, de nouvelle invention »⁵²⁴. Cent ans plus tard, J. A. Van Aalst nous éclaire davantage sur ce point : « Les Chinois présents admettent en théorie sept sons dans l'échelle, mais en pratique, ils n'en utilisent que cinq dans la musique rituelle ainsi que les airs populaires »⁵²⁵. Certes, la gamme pentatonique est d'essence dominante dans la plupart des œuvres musicales chinoises. Mais il nous faut préciser qu'il existe également des échelles de six ou sept sons dans les airs populaires. Parmi les auteurs français, Adrien de la Fage fut le premier à le remarquer :

« [...] Une remarque qui prouverait que les modes chinois sont au contraire fort multipliés ; c'est que le fait de la suppression des semi-diatons amène plusieurs nouvelles échelles dont il faut tenir compte ; en effet, les Chinois, pour éviter

⁵²² Denis ARNOLD (sous la direction de), *op. cit.*, p. 389.

⁵²³ Joseph-Marie AMIOT, *op. cit.*, p. 112.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁵²⁵ J. A. Van AALST, *op. cit.*, p. 16.

l'intervalle semi-diatonique, ne rejettent pas seulement les deux *pien*, c'est-à-dire le *mi* et le *si*, ils se procurent de même à volonté cette exclusion en écartant le *fa* et l'*ut* ; ils ont donc déjà, outre l'échelle vulgaire : ut ré mi fa sol la si ut, deux autres échelles : {ut ré // fa sol la // ut}, {ut ré mi // sol la si //}. Mais, comme ils ne bannissent pas constamment les deux semi-diatons et qu'ils admettent souvent l'un en rejetant l'autre, il résulte de ce système les six nouvelles échelles suivantes :

Ut	ré	mi	fa	sol	la	//	ut
//	ré	mi	fa	sol	la	si	//
Ut	ré	//	fa	sol	la	si	ut
Ut	ré	mi	//	sol	la	si	ut
Ut	ré	mi	//	sol	la	//	ut
//	ré	//	fa	sol	la	si	//

»⁵²⁶

Pour preuve de ce constat, sur les cinq airs chinois notés par Jean-Baptiste du Halde en 1735, deux retranscriptions montrent ce phénomène :



Exemple 7 : Deux airs chinois notés par Jean-Baptiste du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, tome III, p. 266-267.

Par ailleurs, en ce qui concerne la position de la gamme, les opinions divergent. Joseph-Marie Amiot, Adrien de la Fage et Louis Laloy considéraient que l'échelle chinoise commençait par *fa* ; tandis que J. A. Van Aalst pensait que la première note était *ré* en raison des vibrations du premier tube parmi les douze en vigueur à son époque, c'est-à-dire sous la dynastie des Qing. Ajoutons que la gamme de *ré*, en effet, est déjà employée dans la musique populaire de la dynastie des Song.⁵²⁷ Cependant, pour des raisons de facilités, J. A. Van Aalst choisit le *do* comme première note de la gamme :

« La hauteur actuelle approche notre D (vibrations 601 1/2 par seconde) autant que possible. Les principaux instruments fixes, comme l'*yün-lo*, le *sheng* ou la flûte, donnent le D comme tonique. Mais, dans le but de souligner à la manière la plus claire la similitude ou le contraste entre la musique chinoise et notre musique

⁵²⁶ Adrien de LA FAGE, *op. cit.*, p. 125-126.

⁵²⁷ YANG Yinliu, *op. cit.*, vol. I, p. 2-230.

occidentale, j'ai pensé qu'il serait pratique de donner notre C comme l'équivalent de *huang-chung* et de prendre notre échelle naturelle de C en apposition à l'échelle naturelle chinoise. »⁵²⁸

Il faut savoir, concernant la dernière phrase de J. A. Van Aalst, que cet emploi de la gamme de *do* majeur en tant que *gong diao shi* 宮調式, premier mode (ou premier aspect⁵²⁹) du système musical chinois, peut être pertinent à condition que l'on remplace le *fa* par un *fa#*, car l'un des demi-tons de la musique chinoise est situé entre la quatrième et la cinquième note.

Quant à Maurice Courant, à partir de ses recherches sur les dimensions des tuyaux sous différentes dynasties, il estime que la gamme chinoise la plus représentative commencerait par *mi* et que « les demi-tons sont placés avant la quinte et avant l'octave et comblent le double intervalle de trois *lyu* (sic) (*kyo-tchi, yu-kong*) qui existe dans la gamme pentaphone ; la quarte n'est pas représentée »⁵³⁰. Ainsi nous obtenons la gamme suivante : « *mi, fa#, sol#, la#, si, do#, ré#, mi* ». Examinons les trois gammes mentionnées : « *fa, sol, la, si, do, ré, mi, fa* », « *do, ré, mi, fa#, sol, la, si, do* » et « *mi, fa#, sol#, la#, si, do#, ré#, mi* ». Elles se forment en effet de la même manière au niveau des arrangements des intervalles. Si on supprime les deux demi-tons et qu'on ne garde que les cinq tons, il en résulte : « *fa, sol, la, do, ré* », « *do, ré, mi, sol, la* » et « *mi, fa#, sol#, si, do#* ». Ainsi, nous obtenons les mêmes intervalles, c'est-à-dire deux tons + un ton et demi + un ton.

Les divergences d'opinions sont, comme J. A. Van Aalst l'indique, dues à « la taille, la capacité et les matériaux des tubes qui ont été si souvent modifiés pendant les dynasties successives qu'il est presque impossible d'obtenir une conclusion acceptable sur ce sujet. »⁵³¹ Maurice Courant fit la même observation, exprimée de la façon suivante : « L'équivalence du *hwang-tchong* (sic) en note européenne ne peut donc être fixée absolument ; il serait, d'autre part, très incommode d'admettre des équivalences diverses pour les divers genres et les diverses époques, la précision que l'on chercherait par là

⁵²⁸ Texte original : « The present pitch approaches our D (601 1/2 vibrations per second) as nearly as possible. The principal fixed instruments, as the *yün-lo*, the *sheng*, the flute, all give the D as tonic. But, with the view of pointing out in the clearest manner the similarity or contrast of Chinese music to our Western music, I have thought it convenient to give our C as the equivalent of *huang-chung*, and to have our natural scale of C in apposition to the Chinese natural scale. » Cf. J. A. Van AALST, *op. cit.*, p. 13.

⁵²⁹ Cf. François PICARD, « Modalité et Pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », article paru dans *Analyse musicale*, 2^e trimestre 2001, p. 37-46.

⁵³⁰ Cf. Maurice COURANT, *op. cit.*, 1912, p. 93.

⁵³¹ Texte original : « The size, capacity, and material of the tubes have so often been changed during the successive dynasties that it has become almost impossible to form any acceptable conclusion on this subject. » Cf. J. A. Van AALST, *op. cit.*, p. 13.

risquerait fort d'être illusoire [...]. »⁵³² Il est vrai que « [...] jamais les musicologues chinois, et à juste titre, n'ont considéré que le pentatonisme était en relation avec une hauteur absolue. »⁵³³

Outre l'échelle, nous devons considérer le mode. Joseph-Marie Amiot le présente ainsi :

« Après avoir combiné de bien des manières, pour pouvoir faire de ces tons un arrangement qui pût représenter l'ordre harmonique des *lu*, ils firent une échelle de cinq tons & de deux demi-tons. Ils donnèrent aux tons les noms de *koung*, *chang*, *kio*, *tché*, *yu*, & les deux demi-tons furent appelés, l'un *pien-koung*, c'est-à-dire, qui devient *koung*, & l'autre *pien-tche*, c'est-à-dire, qui devient *tché*. »⁵³⁴

Cependant, Joseph-Marie Amiot n'entre pas dans les détails de la pratique musicale. Nous trouvons cette explication dans l'ouvrage de Louis Laloy qui indique que la gamme chinoise peut :

« Prendre son point de départ à tout degré de l'échelle chromatique, la première note sera un *fa* dièse, un *la*, un *ré* dièse ou un *mi* tout aussi bien qu'un *fa*, et les autres seront transposées d'autant. Leurs relations mutuelles resteront invariables, ainsi que leurs noms, qui répondent à leur rôle, non à leur hauteur absolue. La première s'appellera toujours 宮 *koung*, le palais ; la seconde 商 *chang*, la délibération ; la troisième 角 *kio*, la corne ; la quatrième 徵 *tcheu*, la manifestation ; et la cinquième 羽 *yu*, les ailes. »⁵³⁵

Les sept modes sont exposés dans l'exemple 2 du chapitre précédent. Nous y observons : *gong diao shi* 宮調式 est la première note d'une gamme, *shang diao shi* 商調式 est la deuxième, *jué diao shi* 角調式 est la troisième, *bian zi diao shi* 變徵調式 est la quatrième, *zhi diao shi* 徵調式 est la cinquième, *yu diao shi* 羽調式 est la sixième, enfin *bian gong diao shi* 變宮調式 est la septième. Si nous mettons de côté les deux *bian*, nous obtenons les cinq modes que les Chinois pratiquent le plus fréquemment :

Gong diao shi : do, ré, mi, sol, la (nous prenons le *do* comme point de départ)

Shang diao shi : ré, mi, sol, la, do

Jué diao shi : mi, sol, la, do, ré

Zi diao shi : sol, la, do, ré, mi

Yu diao shi : la, do, ré, mi, sol

⁵³² Cf. Maurice COURANT, *op. cit.*, p. 86.

⁵³³ Cf. François PICARD, « Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », *loc. cit.*, p. 44. http://www.plm.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/modes_am_article_picard.pdf

⁵³⁴ Joseph-Marie AMIOT, *op. cit.*, p. 112-113.

⁵³⁵ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 54.

Ces cinq modes peuvent, d'après le canon chinois, représenter cinq rôles différents. Comme l'indique Louis Laloy : « La note *koung*, représente le prince ; la note *chang*, les ministres ; la note *kio*, le peuple ; la note *tcheu*, les affaires ; la note *yu*, les objets »⁵³⁶. Nous supposons que ses affirmations reposent sur l'ouvrage d'Adrien de la Fage qui énonça avec justesse les conceptions chinoises des modes musicaux :

« [...] Il est un point bien autrement important sur lequel il serait bien nécessaire d'être éclairé ; c'est le caractère particulier de chacun des modes chinois [...] Le mode *koung* ou *fa* est grave et sérieux ; il représente l'empereur, la sublimité de sa doctrine, la majesté de sa contenance, la haute importance de toutes ses actions ; le mode *cheng* ou *sol* a un caractère vigoureux, et même, dit Amiot, *un peu âcre*, c'est qu'il représente le ministre et son intrépidité à exercer la justice, même avec un peu de rigueur ; je conserve encore les expressions de notre bon missionnaire ; la mélodie du mode *kio*, c'est-à-dire *la*, est unie et douce ; son objet est la modestie, la soumission aux lois, le respect de l'autorité ; le mode *tcheu*, *ut*, marche rapidement ; il est l'image des affaires de l'empire, et donne idée de l'exactitude et de la célérité qui doit y présider ; enfin, le mode *yu*, *ré*, est aigu et brillant, il représente l'universalité des choses et le concours qu'elles se prêtent entre elles pour parvenir au même but. »⁵³⁷

Ces choix de modes peuvent être observés aussi bien dans la composition de la musique religieuse que dans celle de la musique populaire. Dans l'exemple que Joseph-Marie Amiot fournit dans son ouvrage (voir l'exemple 8 du chapitre suivant), nous constatons que la musique religieuse se base essentiellement sur le premier mode, c'est-à-dire *gong diao shi*, tandis que la musique populaire est conçue dans le mode correspondant au caractère de la pièce envisagée.

Après cette présentation de la gamme et des modes chinois, nous allons à présent aborder les particularités de la mélodie chinoise.

3.22 Mélodie

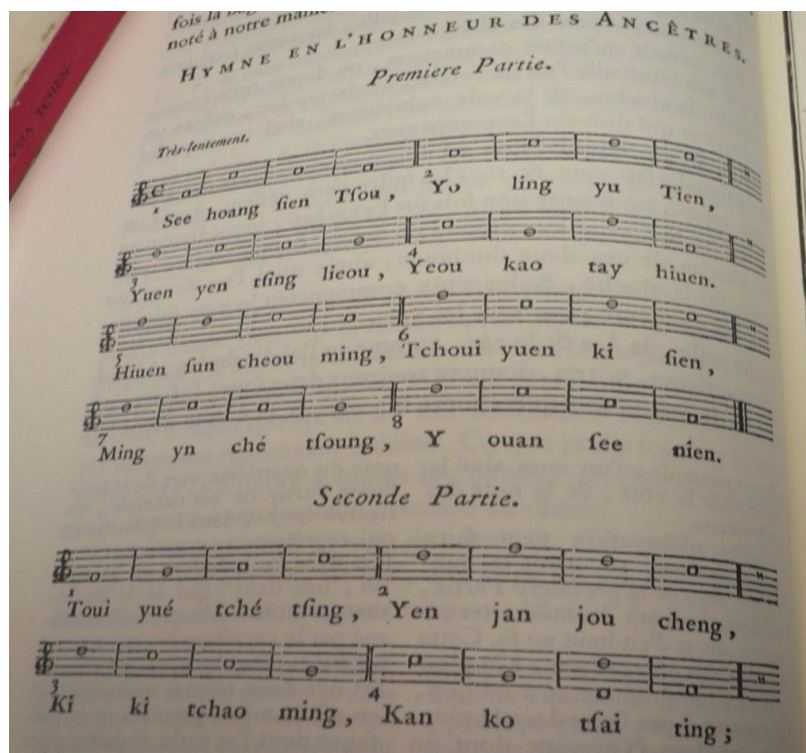
Suivant le classement de J. A. Van Aalst, il existe deux styles de mélodies en Chine : la musique religieuse et la musique populaire. En ce qui concerne la musique religieuse, Louis Laloy écrit : « La musique est toute en phrases de quatre notes, selon les quatre syllabes de chaque vers chinois. Chacune des strophes développe librement un motif invariable, et termine sur la note par où elle a commencé »⁵³⁸. Pour illustrer ce propos, prenons comme exemple l'*Hymne en l'honneur des ancêtres* que Joseph-Marie Amiot

⁵³⁶ Louis LALOY, *op.cit.*, p. 54-55.

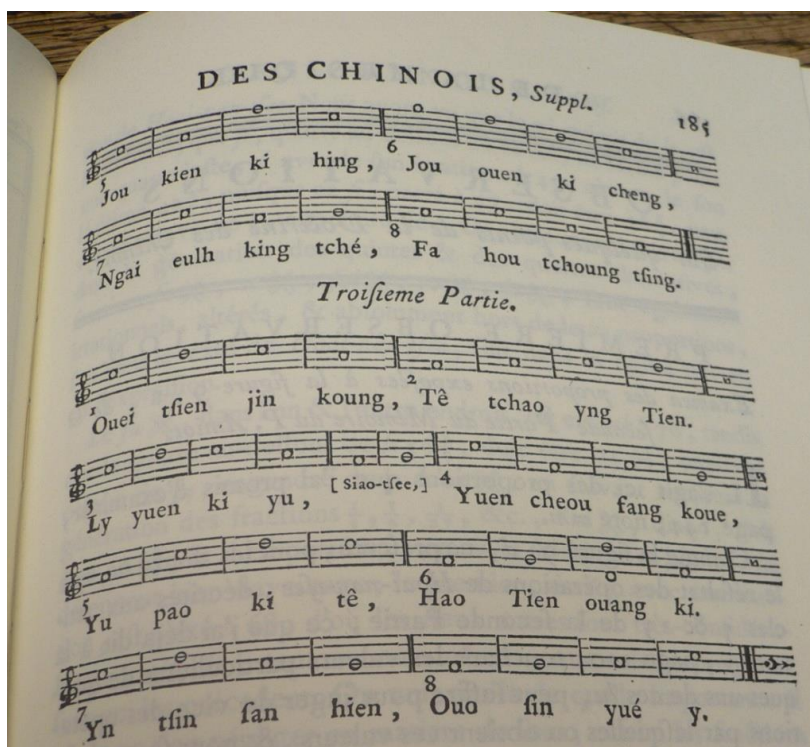
⁵³⁷ Adrien de LA FAGE, *op. cit.*, p. 260-262.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 83.

cite dans son ouvrage, estimant qu'il « [l'*Hymne en l'honneur des ancêtres*] tire de ce qu'il y a de plus sacré parmi eux [les Chinois], et en même temps de ce qu'il y a de plus authentique dans leur cérémonial »⁵³⁹. Nous constatons que le phrasé musical de cet hymne consiste essentiellement en quatre notes qui correspondent aux quatre syllabes des vers chinois. Nous remarquons également que la note qui commence la strophe est la même que celle qui la termine. L'emploi du pentatonisme est explicite. La mélodie se base en principe sur les cinq notes de la gamme : *fa, sol, la, do, ré*. Quant à l'ambiance, cet hymne constitue une illustration magistrale des possibilités offertes par le style pentatonique pour établir un climat de repos grave et statique, renforcé par un rythme lent et monotone.

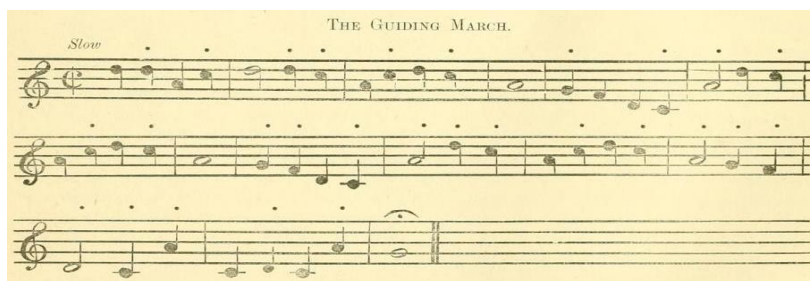


⁵³⁹ Joseph-Marie AMIOT, *op. cit.*, p. 167.



Exemple 8 : Joseph-Marie Amiot, *Hymne en l'honneur des ancêtres*
Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes, p. 184-185.

D'autres pièces religieuses ont au contraire une allure légère et dynamique, comme *The Guiding March*, que J. A. Van Aalst joint à son ouvrage.

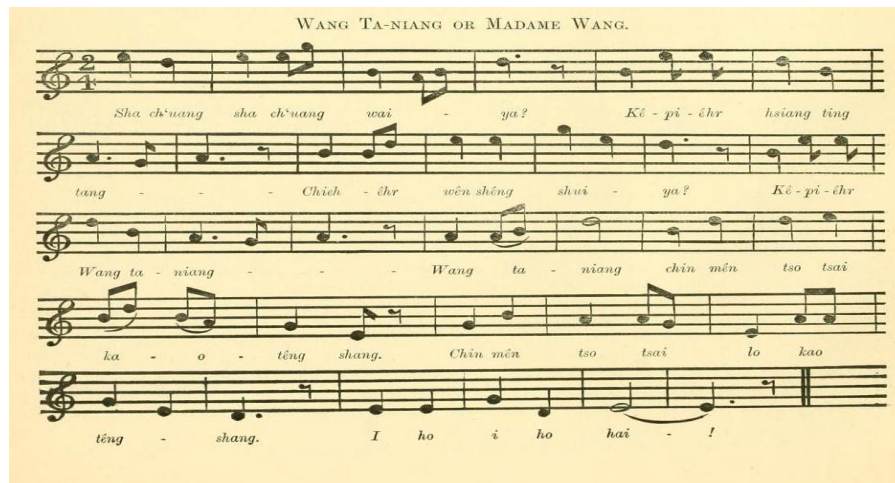


Exemple 9 : J. A. Van Aalst, *The Guiding March*, reproduit dans *Chinese Music*, p. 26.

Cette marche fut recopiée plus tard par Louis Laloy, qui la renomma *Entrée au temple de Confucius* et l'inséra dans sa *Musique chinoise*. Cette composition sert de prélude à une cérémonie religieuse et est jouée avant l'entrée de l'Empereur dans le temple. À l'instar de l'*Hymne en l'honneur des ancêtres*, cette marche est pentatonique. Les thèmes se basent sur les cinq notes du mode « fa, sol, la, do, ré » et tournent en quelque sorte sur eux-mêmes. À titre d'exemple, au cours des quinze mesures le thème « ré, ré, la, do, ré, do, la » apparaît trois fois, tandis que « sol, fa, ré, do, la » apparaît deux fois. L'un des caractères principaux de la mélodie chinoise est ainsi son apparence itérative.

Par ailleurs, dépourvue de tonique, de dominante et de sensible, la mélodie chinoise a une structure assez libérale. Une seule règle s'impose : la première et la dernière note du morceau doivent être identiques. Dans cette marche, nous remarquons que le morceau se termine par un *sol* au lieu d'un *ré*. Sachant que cette pièce est justement un prélude, si nous examinons le morceau suivant, intitulé *Hymne à Confucius* dans la transcription de Louis Laloy, nous constatons que la note *ré*, qui ouvre *The Guiding March*, conclut aussi l'*Hymne à Confucius*. La structure générale reste donc dans la logique des Chinois⁵⁴⁰.

Quant à la musique populaire, elle peut inclure, comme J. A. Van Aalst l'indique, tout ce qui n'est pas de la musique religieuse, c'est-à-dire les chansons, la musique de théâtre, la musique de chambre et la musique de procession. Tous ces types de musique ont en commun une allure légère, fluide et changeante. La plupart des figures mélodiques se basent sur des valeurs courtes comme la noire, la croche, la demi-croche et les notes pointées, ce qui impose un rythme varié. Précisons que si les demi-tons sont absolument absents de la musique religieuse, ils sont cependant tolérés dans la musique populaire. Le morceau intitulé *Madame Wang*, reproduit dans l'ouvrage de J. A. Van Aalst, est un exemple représentatif de ce style de musique⁵⁴¹.



Exemple 10 : J. A. Van Aalst, « Madame Wang », *Chinese Music*, p. 38.

⁵⁴⁰ Notons qu'Adrien de la Fage n'avait pas remarqué cette particularité lorsqu'il aborda l'*Hymne en l'honneur des ancêtres* : « Ce qui pourra étonner les oreilles habituées aux seules compositions du jour, c'est la terminaison de la dernière strophe qui, étant la conclusion du morceau, semblerait exiger le repos absolu sur la tonique, et que l'on voit ici sur la quinte du ton que nous appelons dominante ; c'est une particularité fort ordinaire dans les airs chinois, mais ce qui peut vraiment surprendre ici, c'est que les deux premières strophes portent le repos parfait de la tonique, et que ce soit précisément la dernière qui aille finir à la dominante ». Cf. Adrien de LA FAGE, *Histoire générale de la musique et de la danse*, p. 249-250.

⁵⁴¹ En 1923, Alfred Bruneau (1857-1934) adapta *Madame Wang* pour l'insérer dans le troisième acte de son opéra intitulé *Jardin du Paradis*. Cf. Louis LALOY, « Une chanson chinoise dans un opéra français », paru dans *Le Ménestrel*, n° 49, vendredi 7 décembre 1923.

3.23 Harmonie

La question de l'harmonie a probablement été l'une des plus controversées dans l'histoire de la musique chinoise. Dans le chapitre intitulé « Si les Chinois connoissent, ou ont connu anciennement, ce que nous appellons Contre-point ? »⁵⁴², de la troisième partie de son *Mémoire sur la Musique des Chinois tant anciens que modernes*, Joseph-Marie Amiot livre seulement une réflexion sur la métaphysique chinoise. Contrairement à Adrien de la Fage et à Louis Laloy qui passèrent le sujet sous silence, J. A. Van Aalst le résuma en quelques lignes :

« Les Chinois n'ont rien qui ressemble à notre harmonie, dans le sens des accords du contrepoint, etc. Le seul assemblage de sons différents mais simultanés qu'ils reconnaissent est celui qui est produit par le jeu de deux cordes (à une distance d'une quarte, d'une quinte ou d'une octave) pincées en même temps, sur le *ch'in*, le *se* ou la guitare. »⁵⁴³

Cette assertion s'appuie sur la présentation de Joseph-Marie Amiot à propos du *qin* et de ses applications. De plus, elle met en lumière le phénomène de l'emploi d'une quarte, d'une quinte et d'une octave dans la musique chinoise. Peu après, Maurice Courant mena des recherches plus approfondies sur le sujet. Selon lui, le principe de la musique chinoise consiste en une succession de notes, et « l'accord plaqué est un élément très secondaire de la musique chinoise »⁵⁴⁴. Il se réfère à l'écrit de ZHU Zaiyu :

« Dans ses formules d'accompagnement le prince se sert des mots *tcheng*, *ying*, *hwo*, *thong*. *Tcheng* désigne la note fondamentale, celle qui appartient à la mélodie et sur laquelle est construit l'accord. *Ying*, "c'est le même son qui répond" au premier, c'est-à-dire l'octave. *Hwo* "n'est pas le même son, et cependant est vraiment d'accord", c'est la quinte ou la quarte. *Thong*, c'est le même son produit sur une autre corde. Les mélodies citées par l'auteur permettent de reconnaître l'exactitude de ces définitions : le terme *thong* ne désignant pas une note différente de la fondamentale, l'accord prévu se ramène à fondamentale-quinte-octave, parfois fondamentale-quarte-octave, accord neutre et qui pour notre oreille n'établit pas un mode. »⁵⁴⁵

Pour illustrer son propos, Maurice Courant donne un exemple intitulé l'*Ode Tcheou* 騶虞頌, qui nous permet d'observer les accords basés sur le principe « fondamentale-quinte-octave » et « fondamentale-quarte-octave » :

⁵⁴² Joseph-Marie AMIOT, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁴³ Texte original : « The Chinese have nothing like our harmony, taken in the sense of chords counterpoint, etc. The only collection of different but simultaneous sounds recognized by them is that produced by playing two strings (at a distance of a fourth, a fifth, or an octave) together on the *ch'in*, the *se*, or the guitar. » Cf. J. A. Van AALST, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁴⁴ Maurice COURANT, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 121.

Lent 1^{re} STROPHE

3 mesures de début rythmé

Pi - tchwō - tchè kiā; yī - fā wou - pā.

2^e STR.

Hiū - tsiē - hoū, tcheoū - yū.

Pi - tchwō - tchè phêng;

yī - fā wou - tsōng.

Hiū - tsiē - hoū, tcheoū - yū.

Exemple 11: *Ode Tcheou yu* 騶虞頌⁵⁴⁶
(Maurice Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 129.)

Ces successions d'accords de quintes ou de quartes superposées dépourvues de toute note attractive, procurent, comme l'écrit Serge Gut, « une sensation de calme, de repos, de douce euphorie et de rêverie vague propice à la contemplation immobile »⁵⁴⁷. Rappelons que Claude Debussy utilisa fréquemment ce type d'accords. La partition de sa pièce *La Cathédrale engloutie* (Préludes pour piano I), montre cette similarité surprenante :

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

Exemple 12 : Claude Debussy, *La Cathédrale engloutie*, mes. 1-2.

Par ailleurs, en s'appuyant sur d'anciens écrits tels que *Les Canons de Shun*⁵⁴⁸ et ceux de ZHU Zaiyu, Maurice Courant indique à juste titre que l'orchestre rituel chinois

⁵⁴⁶ Cette ode provient du chapitre intitulé « Zhao-Nan 召南 » du *Shi-jing* 詩經 (canon de poèmes). Texte original : « 彼茁者葍，壹發五豝，于嗟乎騶虞！彼茁者蓬，壹發五豝，于嗟乎騶虞。 » Cf. <http://ctext.org/ancient-classics/zh>

⁵⁴⁷ Serge GUT, *Musicologie au fil des siècles*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 79.

⁵⁴⁸ Maurice COURANT le mentionne sous le nom de « Chwen tyen ».

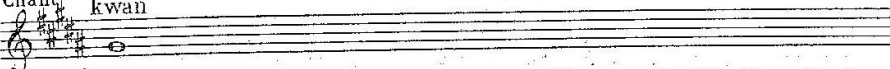
présentait une sorte d'harmonie mettant en jeu l'accompagnement, l'orchestration et le rythme. Dans la pièce rituelle intitulée l'*Ode Kwan tshyu*, nous constatons que le chant est soutenu par les instruments mélodiques comme les cordes (le *qin* ou le *se*) ou les vents (le *sheng*), et rythmé par les percussions comme le tambourin ou la claquette. Maurice Courant ajoute : « Les chanteurs et les orgues donnent un seul son prolongé ; le khin (sic) donne 32 notes ; après quoi, le chant et l'orgue cessent : c'est ce qu'on appelle *tshao man* [...] »⁵⁴⁹. Dans l'*Ode Kwan tshyu*, nous remarquons qu'une note de chant donne seize notes d'accompagnement qui sont en réalité issues des accords brisés « fondamentale-quinte-octave » ou, selon la théorie de ZHU Zaiyu, « *tcheng, ying, hwo, thong* ». De même, nous constatons que la note du chant est justement le son fondamental de l'accord d'accompagnement.

Ode Kwan tshyū.⁵⁴⁹
Transcription des mesures 1 à 5.


Lent

1 ^{re} mesure.	2 ^e mesure	3 ^e mesure
Tambourin -		
Claquette	claq.	claq.
Rouleau cuir forte. Rouleau piano. Rouleau f. Rouleau p. Rouleau f. Rouleau p. Rouleau f. Rouleau p.	semblable	semblable

Chant 4^e mesure
kwān

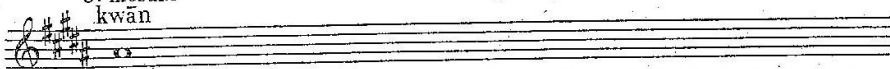


Accomp! Fēi - lì wōu - chí, fēi - lì wōu - thīng, fēi - lì wōu - yēn, fēi - lì wōu - tóng.




8^a bassa - pierre sonore roul.p roul.f roul.p roul.f roul.p roul.f roul.p

5^e mesure
kwān



Accomp! Fēi - lì wōu - chí, fēi - lì wōu - thīng, fēi - lì wōu - yēn, fēi - lì wōu - tóng.



8^a bassa - pierre sonore roul.p roul.f roul.p roul.f roul.p roul.f roul.p

Exemple 13 : *Ode Kwan tshyu* 關雎頌⁵⁵⁰
(Maurice Courant, l'*Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 125.)

Cette structure musicale forme une harmonie unique et un rythme régulier. Nous nous référons aux observations de Maurice Courant concernant certaines particularités de

⁵⁴⁹ Maurice COURANT, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁵⁰ Cette ode provient du chapitre intitulé « Guo-Feng » (國風) de *Shi-Jing* (詩經). Texte original : « 關關雎鳩，在河之洲；窈窕淑女，君子好逑。參差荇菜，左右流之；窈窕淑女，寤寐求之。求之不得，寤寐思服；悠哉悠哉，輾轉反側。參差荇菜，左右采之；窈窕淑女，琴瑟友之；參差荇菜，左右芼之；窈窕淑女，鐘鼓樂之。 » Cf. <http://ctext.org/ancient-classics/zh>

cette musique :

« Toute la musique classique des rites majeurs et des rites moyens a les mêmes caractères dans les exemples que j'ai sous les yeux : gammes et modes identiques, rythme de la mélodie calqué sur le rythme du vers, une note répondant à une syllabe, prédilection pour la phrase carrée résultant de la fréquence du tétrasyllabe dans la langue, mouvement uniforme et lent. L'unisson, qui semble de règle depuis le XVI^e siècle, est auparavant mélangé à la 4^e, même à la 5^e, pour former un accompagnement rapide et de formule presque invariable aux notes tenues du chant. »⁵⁵¹

La démonstration de Maurice Courant dévoile pour la première fois la richesse de la musique chinoise. De plus, se basant sur la théorie du *qin*, évoquée aussi par Joseph-Marie Amiot et J. A. Van Aalst, Maurice Courant supplémenta les connaissances sur l'harmonie en citant des exemples musicaux rituels pour faciliter la compréhension textuelle. Il fut sans doute le premier et peut-être le seul chercheur de l'époque à argumenter ce sujet avec profondeur et clairvoyance.

Avant de conclure ce chapitre, quelques remarques s'imposent. Premièrement, la structure musicale chinoise se base principalement sur l'homophonie plutôt que sur la polyphonie : les parties musicales procèdent à l'unisson ou à l'octave, secondairement à la quarte et à la quinte, et rarement à la seconde et à la septième, ces deux dernières servant surtout d'appoggiatures et notes de passage. Deuxièmement, les compositeurs chinois ont recouru à certaines techniques pour enrichir le contenu de leur musique, comme la répétition d'un refrain, l'ajout d'ornementations, la modulation d'un passage dans un autre mode, la variation de rythmes ou encore l'augmentation ou la diminution progressives de la valeur d'une note.

3.24 Rythme et Mesure

Concernant le rythme et la mesure dans la musique chinoise, J. A. Van Aalst écrit : « La seule mesure reconnue scientifiquement par les théoriciens chinois est la mesure à quatre temps. En pratique, toutefois, d'autres types de mesures sont admises, en particulier la mesure à trois temps »⁵⁵². Louis Laloy adhère à ce point de vue et y ajoute ses connaissances sur l'exécution des percussions :

⁵⁵¹ Maurice COURANT, *op. cit.*, p. 134.

⁵⁵² Texte original : « The only measure scientifically recognized by the Chinese theorists is that in four times. In practice, however, several measures are admitted, especially that in three times. » Cf. J. A. Van AALST, *op. cit.*, p. 18.

« [...] Tout ce que nous savons, c'est que la mesure à deux ou quatre temps est presque seule employée, et que les groupes ternaires sont rares. Lorsque la musique suit, à raison d'une note par mot, un texte en vers réguliers, nos doutes sont levés [...]. Mais dans tous les autres cas, et surtout pour les mélodies instrumentales, nous sommes abandonnés à notre goût, trompés presque à coup sûr. Le rythme est quelquefois indiqué par des signes particuliers. Mais ce que les Chinois entendent par là, c'est une suite de coups de tambours ou de castagnettes, indépendante de la mélodie et qu'on peut varier à volonté. Un recueil de chansons populaires qui donne ou plutôt propose des rythmes, cite à ce propos cette expression : la mélodie morte, et le rythme vivant, c'est-à-dire mobile. C'est un contrepoint libre, et le plus souvent improvisé. »⁵⁵³

En examinant les onze airs chinois retranscrits à la manière occidentale dans *La Musique chinoise*, nous constatons qu'ils sont tous à deux ou quatre temps par mesure. Ces rythmes binaires découlent de l'influence des règles de la poésie chinoise sur la composition du chant. Malheureusement, Louis Laloy ne fournit aucun exemple musical pour soutenir son analyse de la primauté du rythme sur la mélodie dans les pièces accompagnées d'instruments à percussion. Par contre, nous pouvons à ce sujet nous appuyer encore une fois sur l'exemple de l'*Ode Kwan tshyu* 關雎頌 fourni par Maurice Courant et sur *The Guiding March* de J. A. Van Aalst. Nous observons que dans l'*Ode Kwan tshyu* 關雎頌, ce sont les instruments à percussion tels que les tambourins, les claquettes, les rouleaux de cuir et les pierres sonores qui sont chargés de donner le rythme dans l'introduction et dans le chant. Comme l'indique Maurice Courant : « Dans la musique rituelle des anciens Souverains, le rythme était marqué soit par les cloches et les pierres sonores, soit par les jarres de terre, soit par les rouleaux de cuir, soit par les claquettes de bois [...]. »⁵⁵⁴ Le procédé du rythme est l'alternance d'un temps fort et d'un temps faible. La régularité rythmique est de fait une particularité générale de la musique rituelle, où la composition du chant se fait en fonction du nombre de syllabes. Cependant, le rythme peut parfois être irrégulier comme dans la pièce instrumentale *The Guiding March* transcrite par J. A. Van Aalst. Dans la partition de cette pièce, les points au-dessus des portées indiquant les coups de tambours et de castagnettes⁵⁵⁵ révèlent une imprévisibilité ou/et une improvisation dans le rythme de la musique instrumentale.

Enfin, dans son ouvrage, Adrien de la Fage fait deux remarques à propos du rythme de la musique chinoise. Premièrement, il souligne un phénomène de régularité, qu'il décrit ainsi :

⁵⁵³ Cf. Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 83-84.

⁵⁵⁴ Maurice COURANT, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁵⁵ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 122.

« On a vu que les Chinois ont quelque idée de la régularité des coups, et même de leur parallélisme ; ils comprennent aussi, comme on l'a dit, l'avantage de conserver un rythme pareil pour des mélodies différentes, mais il s'en faut que ces qualités se montrent dans tous leurs airs. »⁵⁵⁶

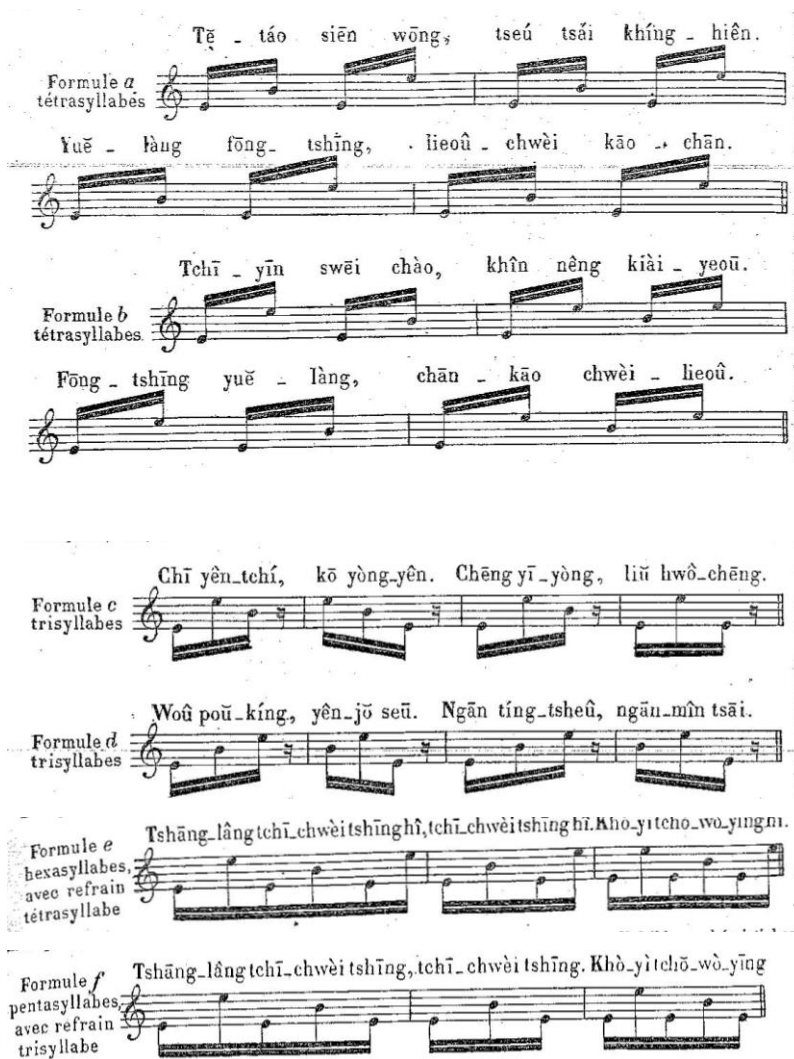
Si Adrien de la Fage mentionne « un rythme pareil pour des mélodies différentes », il ne donne aucune précision à ce sujet. En revanche, Maurice Courant démontre dans sa thèse l'existence de six formules syllabiques utilisées fréquemment dans les chants accompagnés de *qin*. Ces six formules se composent de deux types de tétrasyllabes, deux types de trisyllabes, un type d'hexasyllabes avec refrain tétrasyllabe et un type de pentasyllabes avec refrain trisyllabe. En outre, chaque formule comporte des accents marqués par les instruments à percussion. Par exemple, dans les vers hexasyllabes et pentasyllabes, les syllabes 1, 3, 5 sont accentuées, et dans les vers tétrasyllabes et trisyllabes, ce sont les syllabes 1 et 3 qui sont marquées. De sorte que nous obtenons une régularité du rythme de la musique. Ainsi, en écrivant « on donnera des exemples de ces schémas d'accompagnement rythmé, susceptibles de s'appliquer à toute poésie en observant toutefois les convenances de rythme [...] »⁵⁵⁷, Maurice Courant répond sans doute au texte d'Adrien de la Fage.

Deuxièmement, Adrien de la Fage écrit à propos de la valeur rythmique : « la disposition des valeurs rythmiques ne va jamais, dans un temps, au-delà de quatre notes, et ce dernier cas est fort rare ; dans l'usage ordinaire, chaque temps se compose d'une ou de deux notes, et, lorsque la plupart des temps ont deux notes, il s'en trouve un assez grand nombre qui en ont trois »⁵⁵⁸. Mais les formules de pentasyllabes et d'hexasyllabes fournies par Maurice Courant (voir exemple 14) permettent de réfuter cette affirmation.

⁵⁵⁶ Adrien de LA FAGE, *op. cit.*, p. 263.

⁵⁵⁷ Maurice COURANT, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁵⁸ Adrien de LA FAGE, *op. cit.*, p. 263.



Exemple 14 : Les six formules syllabiques
(Maurice Courant, *l'Essai historique sur la musique classique des Chinois* p. 123.)

3.25 Les Instruments et l'Instrumentation

Comme nous l'avons indiqué, Joseph-Marie Amiot fut le premier à présenter un classement systématique des instruments chinois – « les huit corps sonores qui rendent les huit sortes de sons » – et à fournir trente planches gravées illustrant les instruments et les danseurs.⁵⁵⁹ Son travail servit de référence à ses successeurs. En examinant deux lettres⁵⁶⁰ de Joseph-Marie Amiot à Henri Bertin ainsi que son discours préliminaire à *De la Musique des Chinois tant anciens que modernes*, nous savons qu'il avait envoyé

⁵⁵⁹ François PICARD, « Joseph-Marie Amiot, jésuite français à Pékin, et le cabinet de curiosités de Bertin », *loc. cit.*, p. 84.

⁵⁶⁰ Les deux lettres sont respectivement datées du 23 septembre 1766 et du 15 septembre 1766. Elles sont mentionnées dans l'article de François PICARD, « Joseph-Marie Amiot, jésuite français à Pékin, et le cabinet de curiosités de Bertin », *loc. cit.*, p. 69-86.

plusieurs instruments chinois de Pékin en France, notamment un *xiao*⁵⁶¹, un *qin* (un *kin* à sept cordes)⁵⁶², un *king* (une seule pierre sonore)⁵⁶³, un *yu* (qui donne le son du *pao* ou de la calebasse)⁵⁶⁴, un *sheng* (qui est le petit *yu* et le *ho* des anciens)⁵⁶⁵ et quatre pierres sonores. Selon un article de François Picard, la plupart de ces apports sont tombés dans l'oubli, à l'exception des anches libres et des gongs, qui ont été adoptés par la musique occidentale.⁵⁶⁶ Deux siècles plus tard, Louis Laloy relata dans ses mémoires qu'il se fit offrir par le Conservatoire de musique de Nankin un long étui de flûte et un luth ancien.⁵⁶⁷ En outre, d'après Vincent Laloy, petit fils de Louis Laloy, deux *qins* ont été longtemps conservés dans la maison familiale de Rahon. Ils sont aujourd'hui en possession de Georges Goormaghtigh, professeur de chinois à l'université de Genève.

Ces instruments que les Français rapportèrent dans leur pays, étaient certainement les plus reconnus et répandus en Chine à leur époque. Comme nous l'avons montré précédemment, Louis Laloy ne décrivit dans sa *Musique chinoise* que les instruments populaires en Chine.⁵⁶⁸

Concernant l'instrumentation, J. A. Van Aalst donne dans son texte quelques renseignements à propos du traitement de la musique populaire :

« Pour interpréter cette musique [la musique populaire], seuls des instruments communs sont utilisés : la guitare en forme de lune, la guitare à trois cordes, le violon à deux cordes, la clarinette, la batterie, les castagnettes, etc. [...] Habituellement, l'orchestre est composé de deux guitares en forme de ballon (jouées par des filles qui chantent en même temps), une guitare à trois cordes, un ou deux violons, un petit tambour pour battre le temps, une flûte et un *yang-ck'in* (sic). Tous ces instruments jouent, ou du moins essaient de jouer, à l'unisson [...]. »⁵⁶⁹

En ce qui concerne les orchestres palatins, Maurice Courant en présente avec soin une chronologie allant de l'époque des Han jusqu'à la dernière dynastie, celle des Qing, qui montre que la complexité et la sophistication d'un orchestre royal, au niveau de la taille, du nombre des instruments et des combinaisons de timbres, peuvent être comparées

⁵⁶¹ Flûte verticale à encoche.

⁵⁶² Joseph-Marie AMIOT, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁶⁴ François PICARD, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁶⁷ Louis LALOY, *Miroir de la Chine*, p. 123.

⁵⁶⁸ Voir Annexe 58.

⁵⁶⁹ Texte original : « To perform this music none but common instruments are used: the moon-shaped guitar, three-stringed guitar, two-stringed violin, clarionet, drums, castanets, etc. [...] The orchestra ordinarily consists of two balloon-shaped guitars (played by girls who sing at the same time), one three-stringed guitar, one or two violin, one small drum to beat time, one flute, and one yang-ck'in. All these instruments play, or at least try to play, in unison [...]. » Cf. J. A. Van AALST, *op. cit.*, p. 36.

avec celles des orchestres européens. Voici un extrait de cette présentation de Maurice Courant :

« Sous les Han, dans les années Yong-phing (58-75) l'orchestre impérial forme quatre sections : *Thai yu yo*, orchestre principalement religieux, qui joue pour les sacrifices aux divinités célestes, aux esprits de l'agriculture, aux ancêtres impériaux ; *Hwang men kou tchhwei yo*, orchestre du harem, employé dans les banquets impériaux, et en même temps, d'après son nom, orchestre des cortèges ; enfin *Twan syao nao ko yo* ou *Khai yo*, orchestre militaire, orchestre de triomphe. 829 musiciens sont employés, vraisemblablement pour les trois premières sections, la quatrième ayant presque toujours eu une individualité à part. On ne remarque de nouveaux instruments que dans la famille des tambours, qui comprend plus de vingt variétés ; un bon nombre sont désignées par des noms de localités, ce qui marque l'usage d'airs populaires provinciaux [...]. C'est seulement dans le *Song chou* qu'on rencontre de nouveau, non pas la composition de l'orchestre, mais la liste des instruments usités ; ils sont rangés sous les huit catégories ou matières reconnues de temps immémorial.

- 1 Carillon de cloches, cloche isolée, *chwen*, *tcho*, cymbales *nao*, *to*
- 2 Lithophone
- 3 Ocarina
- 4 Tambour. Tambour à manche, *Tsye*, sorte de tambour
- 5 *Khin* (sic), *Se*, *Tchou*, *Tcheng*, Guitare, *Khong-heou*
- 6 Auge, Tigre
- 7 Petit orgue à bouche, Grand orgue à bouche
- 8 *Lyû* et *lyû* Flûte de Pan, Chalumeau, Flûte traversière *tchhi*, Flûte *yo*, Flûte droite. »⁵⁷⁰

En conclusion, nous pouvons dire qu'il est vain de chercher dans la musique chinoise une forme ou une structure que nous pouvons nommer avec des termes occidentaux, ainsi que des notes fondamentales comme la dominante ou la sous-dominante. À ce propos, la présentation de Louis Laloy dans sa *Musique chinoise* contribue à mieux saisir les principes de la conception du procédé compositionnel chez les musiciens chinois :

« [...] Dans la gamme chinoise, moins fortement constituée que notre gamme majeure, exemple en particulier de ces demi-tons qui veulent se résoudre, chaque note est perçue pour elle-même plutôt que dans son rapport avec les autres. La musique chinoise juxtapose ses notes, comme la langue ses mots, sans que rien leur attribue une fonction particulière ; il n'y a pas de sensible, de tonique ou de dominante par définition, pas plus qu'il n'y a de signe distinctif pour les verbes, les noms ou les adjectifs. Chaque mot apporte avec lui un sens, chaque note fait reconnaître sa hauteur. La succession des sens donne un sens à la phrase. La suite des hauteurs trace la mélodie. »⁵⁷¹

⁵⁷⁰ Maurice COURANT, *op. cit.*, p. 185.

⁵⁷¹ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 57.

Il est indéniable qu'une architecture musicale sophistiquée, comprenant des règles d'harmonie et de contrepoint comme en Europe, n'existe quasiment pas dans le procédé de la composition chinoise. Cette dernière est en effet le dessin d'une succession des notes, « conçu [en soi], avec un équilibre résultant de l'égalité des intervalles qui séparent chacune de ses notes constituantes et dégage le même sentiment statique, aérien et suspendu que le pentatonique, puisqu'il ignore la possibilité des notes attractives. »⁵⁷² Il s'agit d'un art de l'écoulement temporel. Néanmoins, les musiciens chinois possèdent quand même la notion de « tonique ». Dans l'*Hymne en l'honneur des ancêtres*, nous remarquons que la note initiale, le *fa*, est aussi celle qui conclut les deux premières parties, tandis que *do* a la même fonction dans la troisième partie. Ces deux notes se comportent donc en quelque sorte comme des toniques.

Par ailleurs, le principe selon lequel « chaque note est perçue pour elle-même plutôt que dans son rapport avec les autres », a pour conséquence une égalité entre les notes dans l'échelle chinoise. Chaque note est ainsi indépendante des autres. Du fait de cette conception ignorant la notion de « fonction », les échelles pentatoniques créent des atmosphères immobiles et calmes. Cet esprit correspond à certaines caractéristiques de la musique impressionniste, telle la libération de l'harmonie, ou même à l'atonalité initiée par Arnold Schoenberg qui, en 1908, « s'engage sur la voie de l'atonalité, renonçant à adapter des harmonies atonales à des formes tonales. »⁵⁷³ Quoique les points d'appui de ces trois types de musique soient différents – le pentatonisme mettant en relief les cinq tons, l'atonalité privilégiant la juxtaposition des douze notes et l'impressionnisme restant dans le plan de la tonalité –, celles-ci se rejoignent, montrant ainsi que les dialogues esthétiques entre Orient et Occident portent leurs fruits au XX^e siècle.

3.3 Les œuvres musicales de Louis Laloy concernant la Chine

Les archives familiales Laloy nous ont permis de découvrir une cinquantaine de partitions de diverses pièces musicales signées de la main du musicologue. Plusieurs d'entre elles ont attiré notre attention : citons entre autres les exercices musicaux de la Schola Cantorum entre 1900 et 1905 – en particulier une mélodie intitulée *Si je pouvais aller lui dire...* basée sur un poème de Sully Prudhomme (1900), deux pièces pour orgue sur un thème populaire français (1901) et trois pièces sur des airs à danser bretons, *I.*

⁵⁷² Serge GUT, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁷³ Denis ARNOLD, *op. cit.*, p. 658.

Introduction, II. *Fugue* et III. *Rondeau* (1902)⁵⁷⁴ –, ainsi que des manuscrits musicaux postérieurs à 1938 ou sans date, notamment *Les Bateliers de la Volga* pour cor et piano (s. d.), *Fantasque* (1939), *Estampie* pour hautbois et piano (1939), un rondeau *La Belle Promenade* (1942), une passacaille *Les Souvenirs* (1942), et *Quatre Danses de Comté* (1944).⁵⁷⁵ Ces petites pièces, que nous qualifierons de charmantes, sont pour la plupart pour voix et piano. Probablement conçues à l'intention de sa femme, la pianiste Chouchik Laloy et sa belle-sœur, la cantatrice Marguerite Babaïan, elles demeurent encore inédites et à l'état de manuscrits. L'accès à ces œuvres n'en a donc que davantage de valeur. Nous relevons particulièrement la mélodie pour voix et piano, intitulée *La Princesse aux yeux de jade*, et le drame chinois nommé *La Lavandière*, que nous incluons dans notre analyse afin de répondre à la problématique suivante : dans quelle mesure et de quelle manière notre musicologue met-il en œuvre ses savoirs sur la Chine dans ses créations musicales ?

3.31 *La Princesse aux yeux de jade*, mélodie pour voix et piano

Cette mélodie, non datée, non signée et sans commentaire du compositeur, se présente dans une ambiance « andante tranquille ». Elle s'empare de nous, nous convie par son chant à imaginer une princesse fine, noble et délicate. Le mot « jade » désigne en premier lieu la couleur des yeux du personnage et en second lieu son origine, la Chine, où depuis une époque très reculée cette pierre est très employée pour la confection de petits objets d'art et de cérémonie. Ce minéral était dans l'Antiquité considéré comme l'un des plus précieux au monde et symbolisait un pouvoir absolu et un statut noble. Gemme emblématique, cette pierre représentait également de multiples vertus féminines telles la beauté, la douceur et la pureté. Depuis un millénaire, de nombreux poètes chinois en firent donc l'éloge dans leurs ouvrages littéraires. Nous pouvons imaginer qu'en incluant le jade dans le titre de son œuvre, Louis Laloy ne désirait pas présenter une babiole exotique, mais que c'est le pouvoir évocateur de cette pierre qu'il voulut dévoiler, à la fois sublime et authentiquement chinoise. Son but était certainement de transporter l'imagination des spectateurs vers le Céleste Empire.

Dans cette partie, nous tenterons en premier lieu d'éclairer le sens du poème, puis examinerons son procédé artistique et musical.

⁵⁷⁴ Cf. Vincent LALOY, « Dossier N° 69 », *Inventaire des papiers de Louis Laloy*, Rahon, 2006, p. 69-70.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, « Dossier N° 70 », p. 70.

3.311 Le poème : une réflexion taoïste

La Princesse aux yeux de jade repose sur un texte composé de trois sixains, dont le sujet concerne une princesse, ou une jeune femme. Nous le reproduisons ci-dessous :

Au jardin des cerisiers fleuris
Incertaine et distraite elle s'en est allée///⁵⁷⁶
Elle écoute la chanson voilée
Dont l'accompagnent les bons esprits/
La mer aux doux reflets retient ses flots surpris ;
La brise du soir hésite enfant troublée/

Sur le jardin où neigent les fleurs
Et sur la mer où meurt un dernier reflet rose
Ses doux yeux de jade vert se posent
Ses yeux innocemment enjôleurs
Dont le diffus éclat semble aviné de pleurs
Et qu'on voudrait tant consoler mais on n'ose/

Au jardin des cerisiers fleuris
Elle rêve aux beaux soirs d'existences passées
Au ciel d'or, aux fleurs plus embaumées,
À la mer dont chaque flot sourit
Et au dieu qui l'aima et pour qui seul s'ouvrit
La fleur de ses lèvres à jamais fermée.

Nous nous trouvons en présence d'un poème se composant de rimes alternées et régulières, les masculines étant toujours réservées aux vers 1, 4 et 5, tandis que les féminines sont réservées aux vers 2, 3 et 6. La prosodie musicale est constamment syllabique, avec parfois deux notes pour une syllabe. Il en résulte une grande sobriété qui convient proprement à l'ambiance du récit. En outre, nous nous apercevons que le rythme de la strophe, exprimé dans la musique, s'intensifie peu à peu : dans la première strophe, cinq mesures de pause sont insérées, puis une seule mesure de pause est ajoutée entre la deuxième et la dernière strophe, et enfin aucune mesure de pause ne figure dans la dernière strophe. Cette gradation correspond en réalité à trois états d'esprit différents du personnage : premièrement, la princesse est « incertaine et distraite » dans le jardin des cerisiers fleuris ; deuxièmement, « ses yeux innocemment enjôleurs dont le diffus éclat semble aviné de pleurs », nous la montrent dans la détresse ; troisièmement, par ces mots « au dieu qui l'aima et pour qui seul s'ouvrit la fleur de ses lèvres à jamais fermée », il

⁵⁷⁶ Les barres obliques représentent le nombre de mesures de pause dans la musique.

apparaît que l'héroïne trouve le sens de sa vie et parvient à son accomplissement en se convertissant au Tout-Puissant. L'héroïne passe donc par l'hésitation, puis par le désespoir avant de trouver sa voie. Le rythme qui se renforce au fur et à mesure des strophes reflète fidèlement la transformation intérieure de l'héroïne : de la détente au sommet. De plus, si nous considérons plus précisément la mise en rythme du texte, nous observons que, puisque chaque vers correspond à deux mesures, ce sixain devrait comprendre douze mesures. Cela serait le cas si la découpe formelle avait été égale entre les trois strophes. Cependant, telle n'a pas été la volonté de Louis Laloy : dans la première strophe, il insère les mesures de pause de façon à ce que les sections ne soient plus égales. Nous dénombrons au total vingt-et-une mesures dans la première strophe, dix-sept dans la deuxième et quinze dans la dernière. L'objectif de cet ajustement est sans doute d'interpréter au mieux les nuances psychologiques de l'héroïne.

Par ailleurs, le dernier vers, point d'orgue du poème, évoque la simplicité admirable de la pure religion. Le texte reflète ainsi le chemin de l'héroïne vers la conversion. Après une période de désarroi, l'héroïne connaît enfin la Vérité (le dieu) et découvre la Voie. De femme, elle devient déesse en communiant avec le dieu. En outre, les formulations comme « les bons esprits », « au ciel d'or », « aux fleurs plus embaumées », « à la mer dont chaque flot sourit », ou encore « au dieu » sont imprégnés d'images célestes faisant penser à la scène des « Huit Immortels traversant la mer » 八仙過海 de la légende taoïste. Toutes ces représentations imprègnent le poème d'un profond sentiment religieux. D'autres formules, comme « le jardin des cerisiers fleuris » et le « jade », évoquent directement la Chine. Ainsi, la conversion, la religion et la Chine sont autant d'éléments faisant songer au drame *Le Rêve du millet jaune*, qui a été traduit par Louis Laloy lui-même. Comme nous l'avons indiqué dans la première partie de notre thèse, *Le Rêve du millet jaune* est un drame imprégné d'esprit taoïste qui retrace la conversion d'un saint à travers la révélation d'un rêve. La conception de ce drame s'harmonise sans conteste avec celle de *La Princesse aux yeux de jade*. Nous constatons d'abord que les deux pièces ont la même construction, allant de la recherche à l'épreuve puis à l'accomplissement. Autrement dit, c'est à travers l'action éprouvée que les protagonistes perdus retrouvent leur chemin et parviennent à trouver leur voie. En outre, les éléments de la nature sont très présents, avec la mer, le ciel, la fleur, le jardin, la brise, le vent, la montagne, etc. : ainsi, l'idée de communion avec la nature et de fusion avec l'univers est mise en relief dans les deux pièces. Rappelons que cette idée correspond à l'un des enseignements du

taoïsme.

Dès lors, nous sommes amenés à nous demander si ces deux œuvres n'ont pas été créées par une seule et même personne. Un article signé Louis Laloy, intitulé « Une chanson chinoise dans un opéra français », datant de 1923, nous apporte des éléments de réponse. Dans cet article, Louis Laloy commente le troisième acte de l'opéra d'Alfred Bruneau, *Jardin du paradis*, adapté du conte éponyme d'Andersen. Il s'intéresse particulièrement à un air que le compositeur adapta d'une chanson populaire en Chine, intitulée *Madame Wang*, dont le sujet est une langueur amoureuse. Effectivement, *Madame Wang* correspond à l'esprit du troisième acte du *Jardin du paradis* qui se déroule justement en Chine. De plus, l'amour angoissé qu'il exprime s'harmonise bien avec le sentiment du héros de cet opéra qui fut « chassé du céleste jardin »⁵⁷⁷ à cause de son amour désespéré pour la Fée. Louis Laloy a sans conteste un avis très positif sur l'adaptation d'Alfred Bruneau, aussi bien du chant chinois que du conte d'Andersen. Les caractéristiques du héros de ce troisième acte, un prince succombant à l'épreuve amoureuse, ainsi que des scènes comme celles du jardin, du paradis et de la Fée, nous laissent supposer que cette pièce inspira la création de *La Princesse aux yeux de jade* de Louis Laloy. Ce dernier fait transparaître dans la conclusion de son article l'idée qui l'obsédait alors depuis des années : « On voit que la gentille affligée [dans la chanson de *Madame Wang*] est bien loin de songer au Paradis : il faudrait pour cela qu'elle eût l'ambition de devenir une immortelle et fût initiée aux doctrines de la Voie [...]. »⁵⁷⁸ Ainsi, il nous paraît légitime d'affirmer que l'auteur du poème et du drame ne font qu'un, autrement dit que la musique et le poème de *La Princesse aux yeux de jade* sont signés de la même main que *Le Rêve du millet jaune*, c'est-à-dire de la main de Louis Laloy.

En définitive, il n'est pas étonnant que Louis Laloy présentât la cristallisation de ses pensées sur la philosophie et la musique chinoises à travers un poème musical, étant donnés ses années de recherches sur le sujet, ses livrets de ballet et d'opéra et même sa traduction des *Poésies chinoises* (1944). De plus, nous décelons que la composition de la musique semble assez propice à mettre en lumière les éléments significatifs du poème. Comme nous le savons, l'engouement de Louis Laloy pour la Chine n'a jamais faibli tout au long de sa vie. Le texte et la musique de cette *Princesse aux yeux de jade* ne purent donc être conçus que par lui-même.

Dans la suite de notre présentation de cette œuvre, nous allons nous concentrer sur

⁵⁷⁷ Louis LALOY, « Une chanson chinoise dans un opéra français », *loc. cit.*, p. 513.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 513.

l'analyse de la musique afin de dévoiler le monde compositionnel de Louis Laloy.

3.312 La musique : un reflet de Claude Debussy

La Princesse aux yeux de jade est constituée de trois strophes, sur lesquelles la forme musicale s'appuie en se répartissant de la façon suivante : 1^{re} partie : mes. 1-21, 2^e partie : mes. 22-38, 3^e partie : mes. 39-53. Comme nous l'avons démontré précédemment, ce déséquilibre entre les parties est dû à des considérations poétiques. Si nous examinons davantage la forme, nous remarquons que la partie de piano se distingue de celle de la voix par sa découpe formelle nette. Le procédé du chant est donc indépendant de son accompagnement.

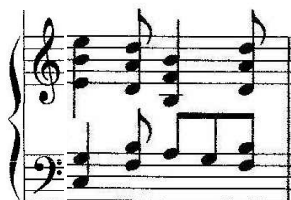
En premier lieu, considérons le matériau de la mélodie. Nous observons que l'ambitus vocal est fort restreint puisqu'il reste la plupart du temps dans une seule octave, du *ré* grave au *ré* de l'octave supérieure. Il dépasse rarement cette portée, sauf dans les mesures 19 et 34. Ce modeste déploiement de la courbe mélodique a pour effet de créer une ambiance calme et douce. Concernant l'ensemble de la mélodie, nous décelons deux éléments évoquant la conception musicale chinoise. Le premier élément est la présence d'une échelle de six sons : *ré, mi, fa#, la, si, do#*, aux mesures 11 à 14. Si nous considérons *ré* comme une note de passage, comme il en existe dans la plupart des musiques populaires chinoises, cette échelle devient une parfaite gamme pentatonique. Cette mélodie intervient au moment où le texte dit : « elle écoute la chanson voilée, dont l'accompagnent les bons esprits ». Cette gamme spécifique est donc insérée à cet endroit-là afin d'évoquer la chanson chinoise dont il est question dans le poème.

Exemple 15 : Louis Laloy, *La Princesse aux yeux de jade*, mes. 11-14.

Le deuxième élément inspiré de la musique chinoise est le caractère continu de la mélodie. Comme le précise le compositeur dans son ouvrage *La Musique chinoise*, « la

musique chinoise juxtapose ses notes [...], la suite des hauteurs trace la mélodie »⁵⁷⁹. Nous constatons que le chant se déroule sans reprise, ni itération, comme s'il était de l'eau courante.

Quant à l'accompagnement instrumental, contrairement à la voix, sa découpe est facile à percevoir grâce à ses trois formules rythmiques distinctes, qui suivent la forme du poème de manière à ce que l'atmosphère pianistique s'adapte au mieux au sens du texte. D'abord, le rythme de ditrochée **qÈqÈ** s'impose par son omniprésence dans le discours musical des deux premières sections. Ce rythme fondamental est complété parfois par un tribrach **§** qui s'y superpose. Sa complémentarité rythmique en fait une cellule indispensable dans la première section :



Exemple 16 : Le rythme de ditrochée est complété par le rythme de tribrach

Cette combinaison des deux types rythmiques disparaît dans la deuxième section. Il ne reste alors que le rythme fondamental, partagé par les deux mains jusqu'à la fin de la section :



Exemple 17 : Le rythme de ditrochée partagé par les deux mains

Enfin, nous relevons le rythme de spondée **jj** propre au troisième sixain. Ce rythme consiste en deux longues noires pointées dans des mesures à 6/8. Distribué avec homogénéité entre les notes aiguës et graves par le biais de blocs d'accords, il souligne une intense émotion qui agit *crescendo* et atteint son sommet à la mesure 44, lorsque le chant arrive au vers « Au ciel d'or, aux fleurs plus embaumées » :

⁵⁷⁹ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 57.



Exemple 18 : Louis Laloy, *La Princesse aux yeux de jade*, mes. 42-46.

Cette attribution de rythmes de ditrochée et de spondée à l'accompagnement pianistique, non seulement confère au chant une unité profonde, mais suscite aussi, grâce au procédé de répétition, une atmosphère paisible. En effet, dans l'exemple musical du Père Arnold qui traite du rythme de la percussion chinoise, cité dans l'*Histoire générale de la musique et de la danse* d'Adrien de la Fage, nous y observons que le premier et le troisième temps sont les doubles du second et du quatrième, dans une mesure « binaire, moins que l'on n'aimât mieux la considérer comme une mesure à trois temps, en la divisant en deux parties »⁵⁸⁰, ce qui donne exactement un rythme de ditrochée. Adrien de la Fage l'explique ainsi :

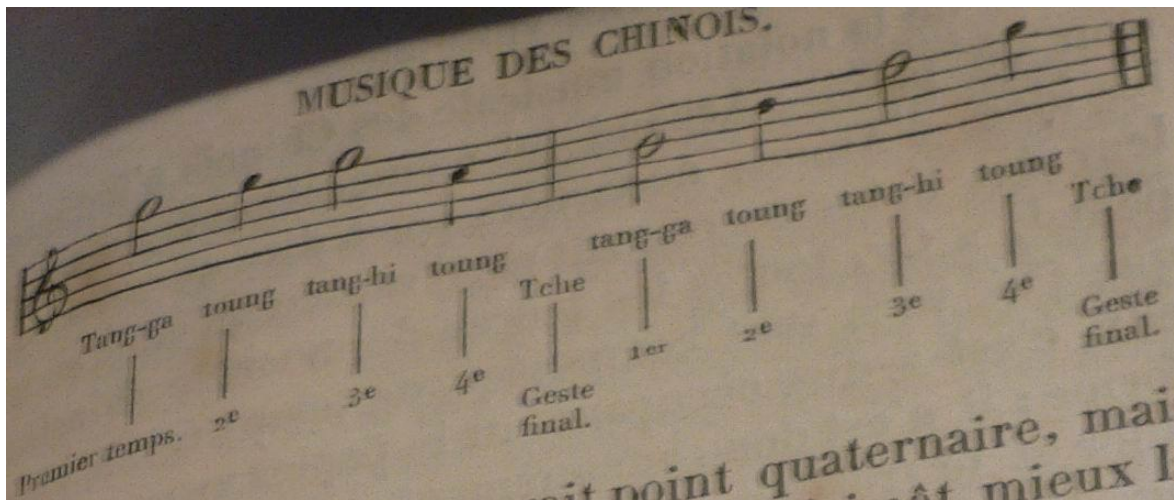
« Cette dernière méthode [une mesure à trois temps] serait même plus rationnelle, car la similitude des gestes de la première partie de la mesure va se renouvelant exactement de même dans la seconde, sauf le *tche* final, et paraît indiquer deux circonstances de même nature qui n'ont entre elles aucune différence essentielle. »⁵⁸¹

En ayant recourt à cette nature répétitive et continue du mouvement, Louis Laloy parvient à créer une ambiance statique dans sa *Princesse aux yeux de jade*. Comme l'indique Adrien de la Fage, « c'est le retour continu de ses durées et la variété dans la distribution de leurs éléments qui constitue le rythme musical des Chinois. »⁵⁸² Louis Laloy le savait et surtout parvenait merveilleusement bien à doser subtilement ces ingrédients dans sa musique.

⁵⁸⁰ Adrien de LA FAGE, *op. cit.*, p. 133.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 136.



Exemple 19 : La formule rythmique employée dans les morceaux de percussions chinoises
(Adrien de la Fage, *Histoire générale de la musique et de la danse*, p. 133.)

Outre le rythme, l'aspect des accords attire également notre attention. Nous remarquons tout d'abord que l'accompagnement pianistique est formé de successions d'accords. Dans la première et la troisième partie de la pièce, nous constatons que les quarts et les quintes alternent dans le grave, tandis que dans la deuxième partie elles sont superposées (voir l'exemple 20) et en permanence dans l'aigu. Cet emploi des quarts et des quintes rappelle l'exécution du *qin* ou du *se*, dont, comme nous l'avons présenté dans le chapitre précédent, « on pince les deux cordes en même temps à une distance d'une quarte, d'une quinte ou d'une octave »⁵⁸³. Ce procédé crée une sonorité harmonique. Nous trouvons les mêmes prototypes d'accords dans l'exemple *Ode Tcheou yu* 騶虞頌 (voir l'exemple 11), où le chant, le *qin* et le *che* forment des accords de quintes superposées de quarts.

Voici les quatre premières mesures de *La Princesse aux yeux de jade*, où figure ce mode de superposition d'accords :

Exemple 20 : Louis Laloy, *La Princesse aux yeux de jade*, mes. 1-4.

⁵⁸³ J. A. Van AALST, *op. cit.*, p. 24.

Cependant, Louis Laloy n'a pas été le premier à utiliser ces accords superposés. En effet, certaines œuvres pour piano de Claude Debussy s'imprègnent déjà de cet usage. En outre, il est singulier de constater qu'un certain nombre de procédés musicaux de *La Princesse aux yeux de jade* ressemblent à ceux utilisés dans *La Cathédrale engloutie*, *Et la lune descend sur le temple qui fut* et *Pagodes* de Claude Debussy, qui fut, selon Serge Gut, « sans doute le premier et peut-être le seul compositeur occidental à s'imprégner de cette conception orientale »⁵⁸⁴, et, ajoute Patrick Revol, le premier à se laisser pénétrer longuement et profondément des éléments indonésiens⁵⁸⁵. Cette proximité entre Claude Debussy et Louis Laloy se révèle donc à la fois dans le choix des accords et dans la procédure musicale. À titre d'exemple, dans *La Princesse aux yeux de jade*, les deux premières mesures, servant de petite introduction reprise deux fois de suite, réapparaissent à la fin du morceau, à la manière d'une coda. Or, le même processus est employé dans *La Cathédrale engloutie* de Claude Debussy. La seule différence est que dans les dernières mesures Claude Debussy élabore ses accords en ajoutant des septièmes pour créer une sonorité à la fois dissonante et singulière.

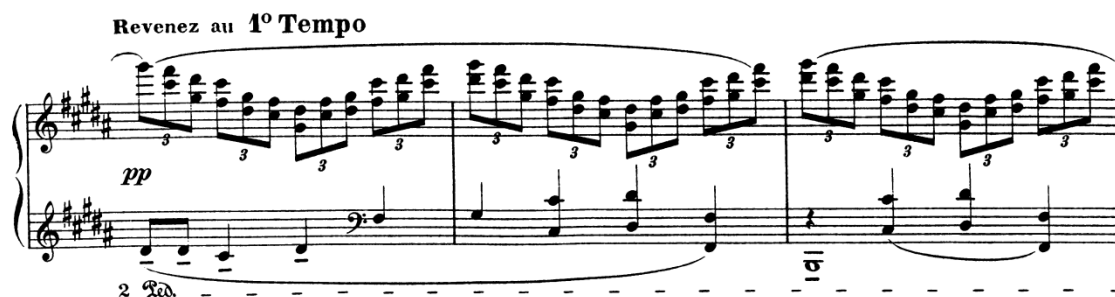


Exemple 21: Claude Debussy, *La Cathédrale engloutie*, mes. 84-89.

En outre, les enchaînements alternatifs entre les quintes et les quartes dans le grave de *La Princesse aux yeux de jade* font penser à la main droite des *Pagodes* de Claude Debussy, aux mesures 27-30 (n° 1 des *Estampes* pour piano).

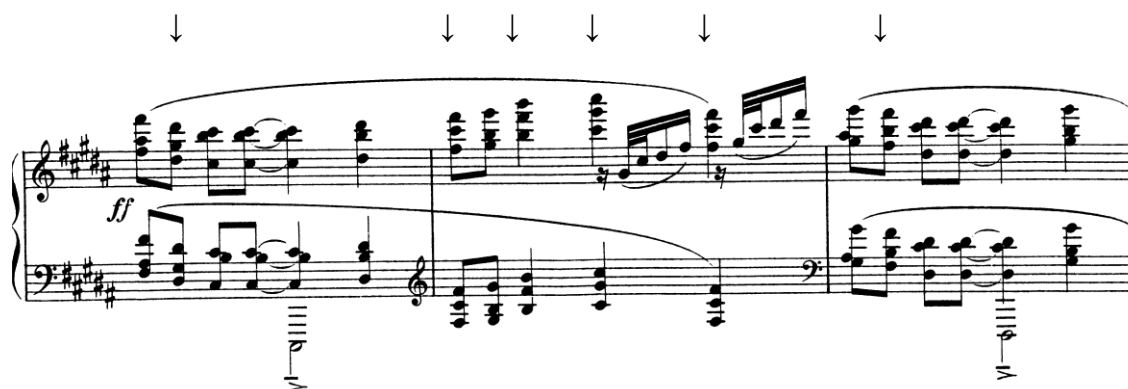
⁵⁸⁴ Serge GUT, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁸⁵ Cf. Patrick REVOL, « Partie II Debussy », *L'influence de la musique indonésienne sur la musique française du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 71-244.



Exemple 22 : Claude Debussy, *Pagodes*, mes. 27-29.

Dans *Pagodes*, nous trouvons également des quintes superposées de quartes s'entremêlant dans des successions d'accords.



Exemple 23 : Claude Debussy, *Pagodes*, mes. 73-75.

Par ailleurs, le mouvement en éventail de la première mesure de *La Princesse aux yeux de jade* rappelle la mesure 41 de *Et la lune descend sur le temple qui fut* de Claude Debussy (n° 2 des *Images II*) :



Exemple 24 : Claude Debussy, *Et la Lune descend sur le temple qui fut*, mes. 41-42.

Ces exemples nous permettent de retenir deux points essentiels. Le premier est la présence dans ces œuvres d'un accompagnement pianistique empli d'accords de quartes et de quintes avec des rythmes révélant un lien avec les théories musicales chinoises. Le

deuxième point est que *La Princesse aux yeux de jade* s'inspire incontestablement des techniques artistiques de Claude Debussy. Mais, à l'inverse, il se pourrait que la composition de Claude Debussy ait été influencée par la musique chinoise à travers Louis Laloy. La question reste posée.

Pour terminer cette analyse de *La Princesse aux yeux de jade*, mentionnons une petite pièce musicale pour voix et piano, intitulée *L'Air à Marianne*, non datée et dont l'auteur du poème est inconnu, trouvée parmi les retranscriptions des airs chinois conservées dans les archives familiales Laloy. Avec cette pièce, il semble que Louis Laloy tente de faire un essai à la chinoise ayant la « femme » pour sujet. Cet air, en dépit de son allure gaie, nous rappelle certaines particularités de *La Princesse aux yeux de jade*, telles que la forme mélodique, la formule rythmique et l'accompagnement pianistique. Il se déroule en vingt-quatre mesures, sur la même indication de mesure que *La Princesse aux yeux de jade* (mesure à 6/8). De plus, nous constatons dans sa forme succincte un ambitus vocal fort restreint (du *la* au *mi*, un intervalle de quinte parfaite) et l'omniprésence des rythmes $\text{q}\dot{\text{e}}\text{q}\dot{\text{e}}$, \S et jj s'entremêlant dans l'accompagnement pianistique. Tous ces traits nous rappellent les matériaux de *La Princesse aux yeux de jade*. Ainsi, nous pouvons nous demander si *L'Air à Marianne* n'est pas le prototype de *La Princesse aux yeux de jade*. Bien que les héroïnes des deux pièces soient différentes à l'extrême, en ayant recourt aux éléments de l'univers chinois et en élaborant des procédés artistiques empruntés à Claude Debussy, Louis Laloy parvient à transformer Marianne, figure allégorique de la République française, en une princesse chinoise idéalisée.

3.32 *La Lavandière* : drame chinois

Parmi les pièces théâtrales chinoises de Louis Laloy, en dehors du *Chagrin dans le palais de Han*, figure un drame intitulé *La Lavandière*. Nous avons retrouvé le livret de ce drame chinois, adapté en version française en un acte, ainsi que les partitions de différentes parties instrumentales composées par Louis Laloy. La première présentation de cette pièce eut lieu le dimanche 29 août 1937 au « Pavillon de la Radio de l'Exposition » par le procédé de la télévision.⁵⁸⁶ Nous supposons que « [...] l'Exposition » sous-entend l'Exposition universelle de 1937 à Paris et que cette

⁵⁸⁶ Louis LALOY, « Les Grandes Premières, *La Lavandière* », *L'Ère nouvelle*, le 2 septembre 1937.

création fut donnée à cette occasion sous forme télévisuelle.⁵⁸⁷ Nous n'avons pas davantage d'informations sur cette première, mais nous avons trouvé dans les archives familiales un programme indiquant qu'il y eut une autre représentation, le 26 novembre de la même année, à l'occasion d'une soirée de bienfaisance organisée par l'Association des Femmes Chinoises en Suisse au bénéfice des victimes de la guerre en Chine. Cette occasion ne fut pas un hasard. Un regard sur la liste des membres du Comité d'Organisation montre le nom de « Mme HSU Fu-yun », qui est en fait la fille de Louis Laloy, Nicolette Laloy. Le programme de la soirée était plutôt destiné à un divertissement qu'à un concert sérieux. À part le drame de Louis Laloy, furent présentés des *Danses et Chants* exécutés par les enfants chinois de l'École internationale, des costumes féminins chinois des temps anciens et modernes intitulés *Paravents Chinois*, ainsi qu'une *Grande Tombola* avec un magnifique choix d'objets d'art chinois authentiques.⁵⁸⁸ Ce drame reste inédit.

3.321 Un drame historique

Bien que Louis Laloy n'ait pas précisé l'origine de *La Lavandière*, nos recherches montrent qu'elle fut directement inspirée par la pièce théâtrale de WEI Liangfu (1489-1566) et de LIANG Chenyu⁵⁸⁹. Louis Laloy en a extrait pour son drame la partie relatant l'histoire de l'exil du général du royaume de CHU, WU Zixu (?- 484 av. J.-C.), à l'époque des « Printemps et des Automnes ». *La Lavandière* témoigne d'une autre tentative de Louis Laloy en tant que librettiste et compositeur. En ce qui concerne le livret, Louis Laloy note dans son manuscrit : « traduction littérale ». L'histoire fut en effet adaptée scrupuleusement d'un passage de l'œuvre chinoise où WU Zixu fait deux rencontres durant sa fuite : l'une avec un pêcheur, l'autre avec une lavandière. Le déroulement suit la procédure du théâtre chinois, c'est-à-dire l'entrée successive des personnages sur la scène, qui se présentent un par un dès leur première apparition. Ainsi, nous nous trouvons en présence de l'enchaînement linéaire suivant : la présentation de *mo* (l'acteur principal, le père noble) → de *fu-jing* (le pêcheur, un type de bouffon) → un duo → le suicide du pêcheur → la présentation de *dan* (actrice principale, l'ingénue) → un duo → le suicide de l'ingénue → *mo* tout seul. L'histoire est donc essentiellement

⁵⁸⁷ On ajoute que l'Exposition Universelle de 1937 s'est tenue du 25 mai au 25 novembre à Paris et qu'« En 1937, premier reportage télévisé en direct, lors de l'Exposition internationale, à Paris ». Cf. *Larousse Encyclopédique universel*, vol.16, 1999, p. 5391.

⁵⁸⁸ Collection privée – Archives familiales.

⁵⁸⁹ Le titre original est : « 浣紗記 ».

concentrée sur ces trois personnages. Le protagoniste principal, WU Zixu (le père noble), est un général du royaume de CHU reconnu pour son courage et sa sagesse. Cependant, impliqué dans les affaires de son père, accusé sans raison par son roi, WU Zixu doit s'enfuir. Il se dirige alors vers le royaume de WU. Pendant son exil, poursuivi par les soldats des CHU, WU Zixu parvient au bord d'un fleuve et rencontre un pêcheur qui l'aide à traverser. Il lui fait promettre de ne pas révéler aux soldats la direction qu'il a prise. Malheureusement, pour tenir sa promesse, le pêcheur se jette dans l'eau, avant même l'arrivée des soldats. Regrettant ce drame, WU Zixu poursuit tout de même sa fuite. Il tombe alors sur une ingénue en train de laver son linge au bord de la rivière. WU Zixu lui demande de la nourriture. Elle hésite, mais, prise de pitié pour WU Zixu, elle lui donne un bol de riz. Cependant, pour sauver sa réputation de vierge, elle décide également de se suicider après avoir aidé le général. Ici, nous décelons que l'auteur, à travers les sacrifices de ces deux personnages, cherche à transmettre une valeur essentielle, celle de la fidélité : l'un fut fidèle à sa promesse, l'autre fidèle à sa chasteté. Quant à WU Zixu, il fut fidèle à sa famille dont, après être devenu ministre du royaume de WU, il vengea la mort causée par le roi de CHU. Toute l'histoire se construit sur cette conception fortement considérée en Chine. Précisons que ce drame fut créé par Louis Laloy en pleine période de guerre sino-japonaise⁵⁹⁰. Le motif de l'auteur est donc perceptible : par cette pièce, il manifeste ouvertement son soutien et sa compassion pour la Chine. Louis Laloy signa d'ailleurs pendant cette période-là plusieurs articles engagés en faveur de la Chine, dont « Le Danger asiatique »⁵⁹¹ et « Une Page d'histoire chinoise »⁵⁹². D'autre part, sa participation à la soirée au bénéfice des victimes de la guerre en Chine est aussi une preuve de son enthousiasme et de sa « fidélité » sans réserve à ce pays.

3.322 Une musique théâtrale

Nous savons que l'auteur qualifia sa pièce de « drame chinois classique ». En matière de musique, en quoi cette pièce reflète-t-elle les connaissances du musicologue à propos des techniques issues du monde théâtral chinois ? Nous remarquons tout d'abord que la structure de *La Lavandière* évoque celle du *taoqu* (cycle 套曲), forme de *zaju* de l'époque des Yuan définie par YANG Yinliu de la façon suivante :

⁵⁹⁰ La guerre sino-japonaise fut déclenchée le 7 juillet 1937.

⁵⁹¹ Louis LALOY, « Le danger asiatique », paru dans *L'Ère nouvelle*, 16 février, 1936.

⁵⁹² Louis LALOY, « Une page d'histoire chinoise », paru dans *L'Ère nouvelle*, 4 septembre, 1938.

« Le *taoqu* désigne une forme qui se compose de plusieurs pièces indépendantes, structurées par un lien logique et relatif. Elle comprend d'ailleurs un prélude et un épilogue [...] Un *taoqu* sert d'un acte dans un *zaju* entier ; concernant le texte, il est sur la même rime ; quant à la musique, ses plusieurs pièces individuelles sont en général dans le même *gongdiao*. »⁵⁹³

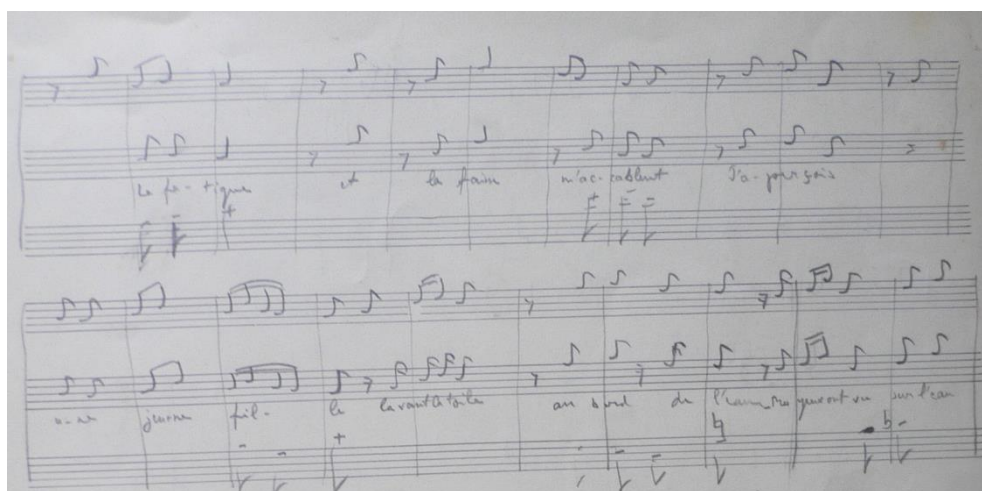
La Lavandière contient en effet huit sections indépendantes : I. *Ouverture*, II. *Air* (le pêcheur), III. *Intermède*, IV. *Air et duo* (le père noble et le pêcheur), V. *Mélodrame* (l'ingénue), VI. *Air* (le père noble), VII. *Duo* (le père noble et l'ingénue) et VIII. *Mélodrame et Air* (le père noble). Cette structure correspond parfaitement à celle du *tao-qu*. De plus, le tempo « grave » de l'*Ouverture* montre que Louis Laloy suit la règle du théâtre chinois qui indique que l'introduction, qui fait « connaître le sujet » de la pièce⁵⁹⁴, doit être soutenue par un tempo *sanban* 散板. Mais, le sujet, appelé *yinzi* 引子, est présenté traditionnellement par un chant, et Louis Laloy s'éloigne ici de la règle habituelle en confiant cette tâche à un quatuor. L'auteur ne respecte pas non plus la tradition du *taoqu* sur la question des modes, puisque, contrairement à la règle, les huit pièces ne sont pas dans le même mode. Louis Laloy emprunte, dans ce drame, la conception du *zhu gong tiao* 諸宮調 (plusieurs modes de *gong*) du *shuochang* 說唱 (genre de musique théâtrale chantée et parlée racontant une histoire). Le *zhu gong tiao*, comme son nom l'indique en chinois, consiste en plusieurs sections de dialogues et de chants s'entremêlant dans différents modes et interprétés par un chanteur ou une chanteuse. Le *qupai* 曲牌 (le timbre) et le mode peuvent être changés selon les besoins du drame. Dans *La Lavandière*, nous constatons que la tonalité est envisagée selon quatre types : les quatre premières sections sont principalement en *fa* majeur, puis un *sib* majeur apparaît au début de la section IV, ensuite le *ré* majeur intervient aux sections V et VI, et enfin le *la* majeur arrive aux sections VII et VIII. Ajoutons que ces deux dernières tonalités sont en relation entre elles par des tons voisins, qui conviennent proprement au déroulement de l'histoire, puisqu'il s'agit du passage de duo entre le père noble et l'ingénue. De plus, elles correspondent bien à l'esprit du *zhu gong tiao*.

Ajoutons encore un élément à cette analyse. Ce drame est conçu pour chant et quatuor, ce qui laisse supposer que la nature des instruments du quatuor est proche de

⁵⁹³ Texte original : « 所謂套數，是指由若干單體樂曲依一定的邏輯關係聯接起來，前有引子、後有尾聲的一個整套而言，也就是後來所謂套曲。一個套數，在一個完整的《雜劇》中為一折；在歌辭上，它是一韻到底；在音樂上，它所包含的多個單體曲調，一般是屬於同一個宮調。 » Cf. YANG Yinliu, *op. cit.*, vol. II, p. 3-95.

⁵⁹⁴ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 112.

celle des instruments à soies 絲樂 qui soutiennent essentiellement la mélodie dans une pièce chinoise, tels qu'« une sorte de violon monocorde »⁵⁹⁵, « une guitare en forme de lune, une guitare à trois cordes, un violon à deux cordes »⁵⁹⁶. Du reste, nous constatons que Louis Laloy a cherché à dessein à rendre *La Lavandière* similaire à un drame chinois, avec la distribution, les enchaînements de l'histoire et l'utilisation des traits caractéristiques de la musique chinoise. Par exemple, le déroulement est confié aux dialogues, tandis que le sentiment des personnages est exprimé par le chant. L'auteur le précise d'ailleurs dans sa *Musique chinoise* : « Les personnages secondaires ne font que parler ; mais les héros chantent, dès que le sentiment les domine [...] ».⁵⁹⁷ Dans le même ouvrage, il écrit encore : « Les chants des acteurs sont toujours des airs populaires ». Or, les particularités du chant populaire telles que des figures rythmiques très dessinées, avec une allure dynamique, sont bien présentes dans la voix de *La Lavandière*.



Exemple 25 : La partie du chant
(Louis Laloy, *La Lavandière*, mes. 1-21, manuscrit.)

En outre, nous remarquons également que les mélodies, à la fois dans le chant et dans le quatuor, n'ont pas de forme structurée de type telles qu'AB ou ABA. Rappelons que c'est aussi un trait caractéristique de la musique chinoise.

Enfin, en examinant le matériau thématique de la pièce, nous nous apercevons que l'emploi du pentatonisme ne fait pas défaut au procédé artistique de ce drame « chinois ». Pour chacune des quatre tonalités, nous trouvons en effet quatre thèmes pentatoniques correspondant. Le premier, que nous nommerons A, est donné au milieu de l'ouverture (mesures 9-16). Il est joué par le premier violon et par le deuxième violon inférieur d'une

⁵⁹⁵ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁹⁶ J. A. Van AALST, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁹⁷ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 112.

octave. Sur le thème A se fonde l'ensemble du matériau mélodique des quatre premières sections : « fa, sol, la, do, ré ».



Exemple 26 : Thème A
(Louis Laloy, *La Lavandière*, mes. 1-17, manuscrit.)

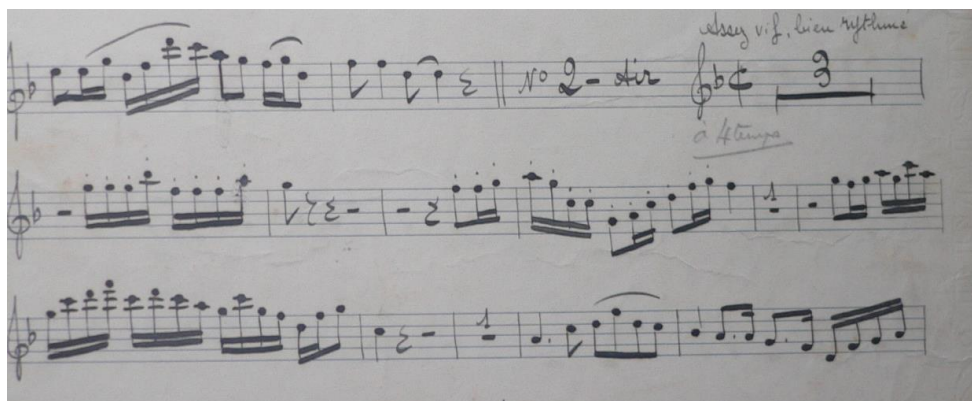
Cependant, nous discernons dans le thème deux notes *sib* et *mi*, qui sont en dehors de la gamme pentatonique. Cette particularité est expliquée de la façon suivante par Louis Laloy dans sa *Musique chinoise* :

« La gamme de cinq notes a été complétée par deux notes supplémentaires, qui portent le nombre total à sept et introduisent des demi-tons. L'une de ces notes est placée à un demi-ton au dessous du *cheu* (sic), et l'autre à la même distance au dessous du *koung* (sic). Si le *koung* est un *fa*, la première est un *si*, la seconde un *mi*. Mais ces notes n'ont pas d'existence propre, et leurs noms le prouvent : l'une s'appelle 變徵 *pien* (sic) *tcheu* (sic) "qui devient *tcheu*", et l'autre 變宮 *pien koung*, "qui devient *koung*". Ce ne sont même pas des sensibles : elles ne sont usitées que comme des notes d'agrément, et dans la musique légère. Ce sont des irrégulières, qui se risquent et s'effacent aussitôt. »⁵⁹⁸

Louis Laloy a donc appliqué parfaitement à la composition de cette petite pièce ses connaissances approfondies de la musique chinoise et de ses enjeux. Il base ce thème A sur la gamme de *fa* et utilise les deux 變 *bien* – *mi* et *sib* – comme « des notes d'agrément » dans les mesures 13 et 15, avant de les « effacer aussitôt ».

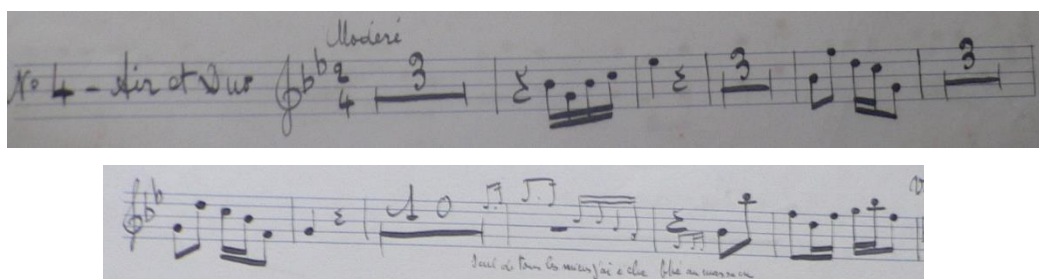
⁵⁹⁸ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 57-58.

Peu après, cette échelle « fa→sol→la→(sib)→do→ré→(mi) » arrive à la deuxième section, l'*Air*, mais dans une autre configuration, que nous nommerons A1 (mesures 20 à 25). Le thème A1 évoque pleinement la musique chinoise, car le *sib* n'est donné qu'une fois, et le *mi* n'apparaît pas du tout. Par ailleurs, des indications telles que « animé, très rythmé » (mesure 9), « assez vif, bien rythmé » (mesure 17) et « vif » (mesure 30) donnent à ce thème un caractère loquace et énergique.



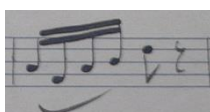
Exemple 27 : Thème A1
(Louis Laloy, *La Lavandière*, mes 15-28, manuscrit.)

Plus loin dans l'œuvre, le deuxième thème, le thème B, intervient momentanément au début de la quatrième section. Il est basé sur la gamme « sib, do, ré, mib, fa, sol », le *mib* étant considéré comme une note d'agrément.



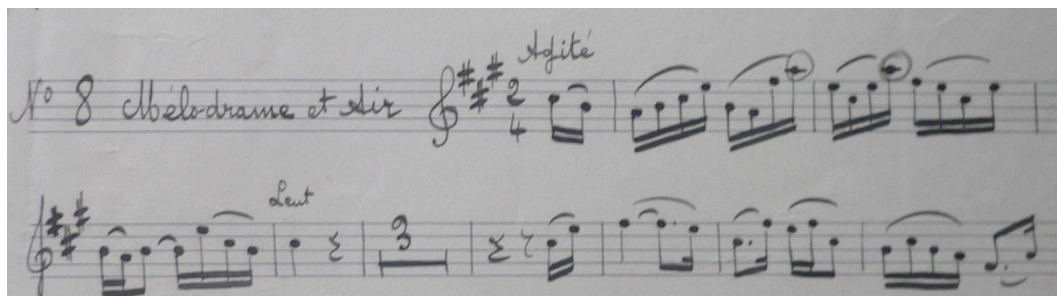
Exemple 28 : Thème B
(Louis Laloy, *La Lavandière*, mes 43-69, manuscrit.)

Quant au troisième thème, le thème C, sa couleur pentatonique est réduite à cinq notes éphémères présentes à la mesure 145, dans la sixième section, et qui métamorphosent le mode pentatonique « ré, mi, fa#, la, si ».



Exemple 29 : Thème C
(Louis Laloy, *La Lavandière*, mesure 145, manuscrit.)

Le dernier thème, le thème D, retrouve l'allure du thème A à partir de la dernière section. Les premières mesures débutent sur une échelle pentatonique « la, si, do#, mi, fa# », avec la même guirlande de notes que le thème A.



Exemple 30: Thème D
(Louis Laloy, *La Lavandière*, mes 200-211, manuscrit.)

Cette guirlande de notes, omniprésente dans la pièce, nous rappelle le thème du début de *Laideronnette, Impératrice des Pagodes* de Maurice Ravel, ainsi que celui de *Pagodes* de Claude Debussy. Or ces deux pièces sont, d'après Patrick Revol, intimement liées à des techniques issues de l'univers javano-balinais.⁵⁹⁹ Certains procédés artistiques sont communs aux trois pièces : elles sont toutes trois basées sur la gamme pentatonique, elles possèdent une apparence festonnée et ont une structure floue. Effectivement, certains aspects de la musique indonésienne ressemblent à la musique chinoise, entre autres, un « continuum mélodico-rythmique »⁶⁰⁰ à la base de la gamme pentatonique. Claude Debussy fut le premier à développer ce trait particulier, dans *Pagodes*. Maurice Ravel le retint en mémoire et l'utilisa dans *Laideronnette, Impératrice des Pagodes* afin de produire une impression féerique.⁶⁰¹

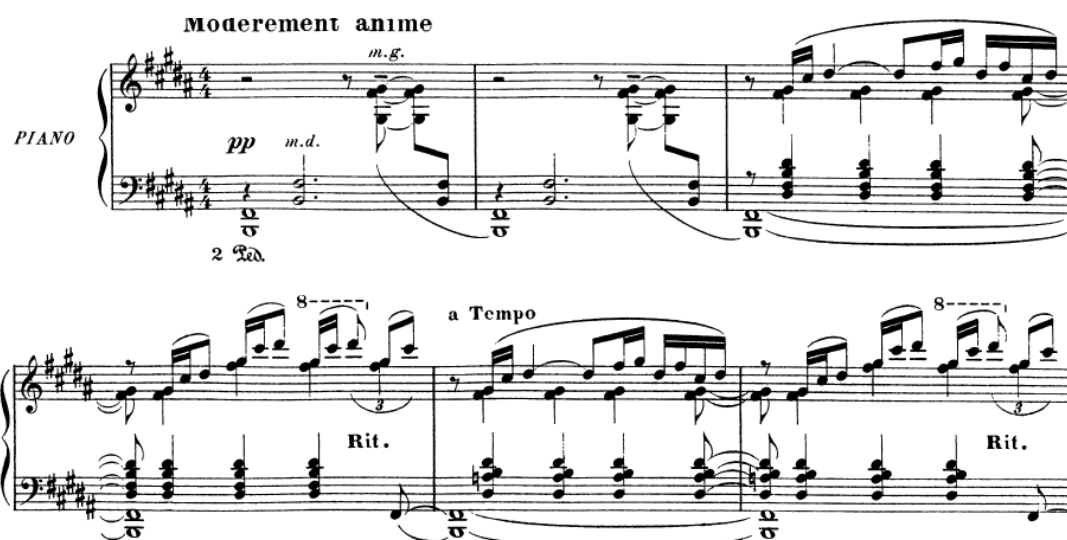


Exemple 31 : Thème A
(Maurice Ravel, *Laideronnette*, mes. 8-12.)

⁵⁹⁹ Cf. Patrick REVOL, *op. cit.*, p. 256.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 247.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 262.



Exemple 32 : Claude Debussy, *Pagodes*, mes. 1-6.

Le travail de Louis Laloy est sans doute moins poussé que ceux de ses confrères compositeurs. En effet, il ne chercha pas à compliquer son matériau ni à le rendre plus élaboré. Ce qu'il retint de la conception chinoise, c'est l'idée que « la plus grande musique est toujours simple »⁶⁰² et « la perfection de la musique n'est pas de pousser les notes à bout »⁶⁰³. Cependant, il ne s'est pas non plus contenté de plaquer purement et simplement dans son drame des éléments mélodiques chinois. Il a créé sa toile théâtrale en se basant sur une structure de *taoqu*, des procédés artistiques tels que les enchaînements, l'arrangement des tonalités et des distributions ; et des techniques comme l'instrumentation, le pentatonisme. Dans cette pièce bien conçue, seule œuvre dramatique qu'il composa, se trouve l'essence des connaissances sur la Chine qu'il acquit au long de sa carrière de traducteur et de professeur d'esthétique chinoise. Nous trouvons dans *La Lavandière* une synthèse savoureuse entre des ingrédients chinois et une manière française. L'ensemble de la musique se déroule de façon merveilleuse et suit fidèlement le drame, comme il s'entend dans la tradition théâtrale chinoise.

⁶⁰² Louis LALOY, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 21.

3.4 Les œuvres musicales susceptibles d'avoir été influencées par Louis Laloy

Parmi les musiciens de l'entourage de Louis Laloy, certains furent comme lui férus de culture extrême-orientale et plus précisément de culture chinoise, à tel point qu'ils créèrent de manière savante des œuvres au titre chinois ou d'inspiration chinoise. Citons entre autres Claude Debussy, Albert Roussel, Maurice Ravel⁶⁰⁴, Manuel de Falla⁶⁰⁵, Armande de Polignac, Gabriel Grovlez, Igor Stravinsky⁶⁰⁶ et Darius Milhaud⁶⁰⁷. Cependant, comme nous cherchons à définir l'influence de Louis Laloy sur les conceptions compositionnelles des musiciens de son entourage, notre sujet se limite aux compositeurs français ayant été intimement liés au musicologue. En outre, nous nous concentrerons dans ce chapitre sur l'étude des œuvres antérieures à 1920, réservant les œuvres postérieures à cette date au chapitre suivant. Nous avons donc retenu ici seulement trois compositeurs de cette liste : Claude Debussy, Albert Roussel et Armande de Polignac.

Dans un premier temps, nous aborderons l'amitié entre Louis Laloy et Claude Debussy, qui demeure encore peu connue, en nous appuyant sur les recherches de Cédric Segond-Genovesi⁶⁰⁸ et sur celles de Deborah Priest⁶⁰⁹, ainsi que sur des sources inédites conservées dans les archives familiales Laloy, afin d'éclairer le sens et les traits particuliers de l'œuvre de Claude Debussy intitulée *Et la lune descend sur le temple qui fut*.

3.41 *Et la lune descend sur le temple qui fut* de Claude Debussy (1907)

3.411 Louis Laloy et Claude Debussy

Comme Patrick Revol l'indique, « il nous paraît évident que la richesse de la musique de Debussy ne provient pas d'un élément isolé mais bien entendu de la relation de différents paramètres. »⁶¹⁰ La plupart des monographies sur Claude Debussy⁶¹¹

⁶⁰⁴ Maurice RAVEL, « Laideronnette, Impératrice des Pagodes » dans le ballet *Ma Mère l'Oye*, 1912 ; « L'Air de la tasse chinoise » dans l'opéra *L'Enfant et les Sortilèges*, 1925.

⁶⁰⁵ Manuel de FALLA, *Chinoiserie*, poésie de Théophile Gautier, 1909.

⁶⁰⁶ Igor STRAVINSKY, *Le Chant du rossignol*, 1917.

⁶⁰⁷ Darius MILHAUD, « Chanson du Chinois » dans le conte musical pour les enfants *À propos de bottes*, paroles de René Chalupt, 1933.

⁶⁰⁸ Cédric SEGOND-GENOVESI, « Exégèse, rhétorique et production (s) du sens : une lecture de *Et la lune descend sur le temple qui fut* », *Cahiers Debussy*, n° 33, 2009.

⁶⁰⁹ Deborah PRIEST, *Debussy, Ravel et Stravinski : textes de Louis Laloy (1874-1944)*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁶¹⁰ Patrick REVOL, *L'Influence de la musique indonésienne sur la musique française*, p. 156.

⁶¹¹ Cf. Christian GOUBAULT, *Claude Debussy*, Paris, H. Champion, 1986 et 2002 ; Anne ROUBET, « Debussy et le mythe : affinités et ambivalences », dans Maxime JOOS (éd.), *Claude Debussy : Jeux de*

affirment que les Expositions universelles de 1889 et de 1900 furent pour le compositeur l'occasion de découvrir une musique extra-européenne et en particulier extrême-orientale. Claude Debussy fut ainsi influencé par plusieurs types de musique : indienne selon Roy Howat⁶¹², indonésienne selon Patrick Revol⁶¹³, japonaise, indienne et du gamelan javanais selon Jean-Michel Nectoux⁶¹⁴. À l'instar de Cédric Segond-Genovesi, nous nous interrogerons pour notre part sur l'influence de la culture chinoise sur l'œuvre de Claude Debussy.

Nous avons déjà vu dans les chapitres précédents que Claude Debussy emploie dans certaines de ses compositions des procédés caractéristiques de la musique chinoise, par exemple la quinte et la quarte disposées soit en alternance, soit en superposition (voir exemple 11 et 12), que l'on constate notamment dans ses deux *Préludes*. La première pièce du catalogue des œuvres de Claude Debussy qui soit parfumée d'encens asiatique est *Pagodes*, du recueil pour piano *Estampes*. Achievée en 1903, cette pièce est imprégnée « des danses javanaises »⁶¹⁵ et « des souvenirs de l'Exposition de 1900 »⁶¹⁶. Si « la rencontre de Debussy avec la musique javanaise au cours de l'Exposition Universelle de 1889 a provoqué chez ce compositeur une véritable révolution stylistique »⁶¹⁷, il lui faut toutefois quatorze ans de maturation pour accomplir *Pagodes*. À la fin de l'année 1902, Louis Laloy entre dans la vie de Claude Debussy grâce à son article « Sur deux accords », que ce dernier apprécia beaucoup. Dès lors, une très forte amitié lia les deux hommes.⁶¹⁸ D'après diverses sources⁶¹⁹, nous pouvons affirmer que l'amitié de Louis Laloy occupa effectivement une place importante dans la vie professionnelle et privée de Claude Debussy. Du côté professionnel, Louis Laloy organisa des concerts consacrés aux œuvres

formes, Paris, Presses de l'ENS, 2004, p. 49-77 ; Roy HOWAT, « Debussy et les musiques de l'Inde », *Cahiers Debussy*, n° 12-13, 1988-1989, p. 141-152 ; Patrick REVOL, *L'Influence de la musique indonésienne sur la musique française*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; Patrick REVOL, *Conception orientale du temps dans la musique occidentale du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁶¹² Roy HOWAT, *op. cit.*

⁶¹³ Patrick REVOL, « PARTIE II DEBUSSY », *L'Influence de la musique indonésienne sur la musique française*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 67-244.

⁶¹⁴ Jean-Michel NECTOUX, « VIII, Connaissance de l'Est », *Harmonie en bleu et or : Debussy, la musique et les arts*, Paris, Fayard, 2005, p. 186-207.

⁶¹⁵ Louis LALOY, *Claude Debussy*, Paris, Aux Armes de France, 1944, p. 33.

⁶¹⁶ Louis LALOY, « M. Claude Debussy », *La Grande Revue*, le 10 Février 1908. Collection privée - Archives familiales.

⁶¹⁷ Patrick REVOL, *Conception orientale du temps dans la musique occidentale du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007, introduction.

⁶¹⁸ Marcel MARNAT, « L'image de Debussy », dans *Diapason*, n° 602, mai, 2012, p. 23.

⁶¹⁹ Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, Paris, Librairie Plon, 1928 ; Deborah PRIEST, *Debussy, Ravel et Stravinski : textes de Louis Laloy (1874-1944)*, Paris, L'Harmattan, 2007 ; François LESURE, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 2003 ; Vincent LALOY, *Inventaire des papiers de Louis Laloy*, Rahon, 2006.

de Debussy⁶²⁰, servit d'intermédiaire dans la citation de ce dernier à l'Ordre de la Légion d'honneur en 1903 et dans sa nomination au Conseil supérieur du Conservatoire de musique de Paris en 1909, et enfin signa plusieurs livrets de musiques composées par Debussy⁶²¹. Du côté privé, les deux hommes organisaient régulièrement ensemble des soirées de bridge et s'invitaient l'un l'autre à des repas hebdomadaires. D'autre part, la correspondance de Claude Debussy éditée par François Lesure⁶²² ainsi que les lettres conservées dans les archives familiales Laloy, nous permettent de voir que les familles Laloy et Debussy vivaient dans l'intimité. En témoigne une lettre de condoléances envoyée par Dolly, fille de Sigismond Bardac et d'Emma Bardac – qui épousa Debussy en secondes noces –, à Chouchik Laloy à l'occasion de la mort de Louis Laloy : « [...] Je songe aux trésors d'érudition artistique inégalables que cet être éminent emporte avec lui, et aussi à tant de souvenirs de jeunesse du temps de l'avenue du Bois [...]. »⁶²³. De plus, Deborah Priest montre que les relations entre le compositeur et le musicologue se basent sur des chevauchements d'activités, des intérêts en commun ainsi que des événements durant lesquels ils se retrouvent quotidiennement.⁶²⁴ Il n'est pas inutile de préciser que dans les archives familiales Laloy figure un classeur réservé aux documents inédits concernant la relation entre Claude Debussy et Louis Laloy, où l'on peut trouver des programmes, des articles, des projets musicaux, des lettres autographes du couple Debussy au couple Laloy, des partitions dédiées du compositeur à Louis Laloy, etc.⁶²⁵

⁶²⁰ Cette organisation des concerts eut lieu également en dehors de la France. Dans une lettre datée du 3 juin 1910 de Louis Laloy adressée à sa femme Chouchik, ayant pour en-tête: « University Hotel, Endsleigh Gardens, London, N. W. », il évoque sa conférence concernant l'œuvre de Claude Debussy à Londres. Voici un extrait de cette lettre : « [...] quelques auditeurs, ne comprenant pas un mot de français, s'ennuyaient de toutes leurs forces et ont essayé de m'interrompre en m'applaudissant. J'ai remercié ironiquement en rendant hommage à la politesse et à la courtoisie d'une partie du public ; on s'est tu aussitôt et quand j'ai fini de parler, on a applaudi pendant 3 minutes pour que je revienne. Mais je ne suis pas revenu. La salle était très pleine, et je crois que c'est un succès pour les artistes. Monsieur Liebrich a très bien joué *D'un cahier d'esquisses*, mieux que Ravel, bien *Le vent dans la plaine* et assez bien *La cathédrale*, et très mal *La fille aux chevaux de lin*. (je pense que l'auteur ne la lui a pas jouée, on l'a jouée tout de travers lui-même). La voix sonnait très bien. Ce sont les chansons grecques qui ont été le mieux interprétées [...]. » Collection privée – Archives familiales.

⁶²¹ D'abord, il s'agit du ballet *Masques et bergamasques* en 1909, ensuite, de l'opéra-ballet *Fêtes galantes* en 1913, de l'opéra *Le Martyre de Saint Sébastien* en 1917 et enfin, de *Ode à la France* en 1916-1917. Cependant, les trois premières œuvres n'ont pas été réalisées, seul cette dernière a vu le jour en 1928, après la mort de Debussy.

⁶²² François LESURE, *Correspondance, Claude Debussy*, Paris, Gallimard, 2005.

⁶²³ Lettre de Mme Tinan à Mme Laloy datant du 7 mars 1944. Claude Debussy et sa femme Emma vivaient à l'époque dans un hôtel particulier situé 80, avenue du Bois-de-Boulogne. Collection privée- Archives familiales.

⁶²⁴ Deborah PRIEST, « Introduction : Louis Laloy et la vie musicale à Paris », *Debussy, Ravel et Stravinski : textes de Louis Laloy (1874-1944)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 15-60.

⁶²⁵ Cf. Vincent LALOY, « Dossier n° 73-81 », *op. cit.*, p. 71-76. Concernant ces quatre dédicaces, voir annexe 45.

Parmi ces dernières, la dédicace qui figure sur la partition de *Trois chansons de France* décrit particulièrement bien cette intense amitié : « À Louis Laloy, en amicale confiance, Claude Debussy. »⁶²⁶ Nous nous apercevons en effet que cette amitié se basa non seulement sur une proximité intellectuelle et affective, mais aussi sur une grande confiance. Louis Laloy apporta par exemple son soutien à Claude Debussy lorsque ce dernier eut une liaison amoureuse avec Emma Bardac en 1904 : « [...] J'écrivis à Debussy pour lui dire que je ne me permettais pas de le juger sans l'entendre, que mon amitié demeurerait intacte et que jusqu'à preuve du contraire je ne doutais pas de la sienne [...] »⁶²⁷ Cette lettre toucha sans doute le cœur de Claude Debussy, puisqu'il répondit de la façon suivante :

« Mon cher ami, je veux avant tout vous dire que vous n'avez jamais cessé de l'être ! Et voilà que cette amitié me devient encore plus chère par le geste simple – mais si rare – que vous venez de faire en m'écrivant comme vous venez de le faire, avec une sympathie clairvoyante qui s'interdit de piétiner dans votre vie sans précaution [...] »⁶²⁸

Après cet orage dans le ménage du compositeur, l'amitié des deux hommes devint plus solide que jamais. Gustave Samazeuilh (1877-1967), ancien condisciple de Louis Laloy à la Schola Cantorum, décrivit ainsi cette relation :

« Nous connûmes ensemble [avec Louis Laloy] l'émerveillement de la révélation de *Pelléas*, de l'épanouissement de l'art de son auteur, dont nul n'a su mieux que lui célébrer les prestiges et comprendre l'esprit. Aussi Claude Debussy, qui savait choisir, l'avait-il admis en son intimité, et appréciait-il en lui le plus fidèle et le plus délicat des amis. »⁶²⁹

La confiance que le compositeur accordait à Louis Laloy est encore plus grande que l'on imagine. Dans un document inédit, Vincent Laloy, le petit-fils de Louis Laloy, relate que le compositeur avait confié à son grand-père des lettres à transmettre à Dolly, sa belle-fille :

« Ma tante [Ninette] me raconta que Louis Laloy servait d'intermédiaire pour transmettre à Dolly les messages du compositeur. Et Ninette, croyant bien faire, remit à Dolly, dans les années soixante, un paquet de lettres soigneusement ficelé, jusque-là conservé dans le tiroir secret d'un secrétaire Directoire de notre maison de Franche-Comté. Cette correspondance a sans doute été brûlée et l'on se demande, pour l'histoire, s'il n'aurait pas été de bon ton de ne pas la restituer à sa destinataire [...] Son existence est confirmée par une lettre de Mme Louis Laloy à son mari,

⁶²⁶ Claude DEBUSSY, *Trois chansons de France*, Durand, 1904. Voir annexe 45.

⁶²⁷ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 143.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 143-144.

⁶²⁹ « Hommage à Louis Laloy » (1874-1944), *l'Information Musicale*, n° 151, 31 mars 1944, p. 11.

datée du 3 juin 1910 : Dolly lui a dit les lettres qu'elle a écrites à Cl. [Debussy] et réciproquement, [avec] comme dépôt et siège "chez Durand" [l'éditeur de Debussy]... »⁶³⁰

La nature de ces lettres échangées entre Dolly et Claude Debussy est obscure. Interrogé par nos soins à ce sujet, Vincent Laloy nous a confié que, lors d'une visite à Dolly en 1982, cette dernière a montré une certaine réticence à parler de ces lettres. Dolly est décédée quelques années après, en 1985. Nous ne saurons donc jamais en quoi consistaient réellement les relations entre Claude Debussy et sa belle-fille. Pour tenter quand même de nous éclairer, nous avons consulté la lettre de Mme Laloy à son mari à laquelle Vincent Laloy fait allusion dans l'extrait cité précédemment :

« [...] L'après-midi : la bonne Madame Debussy avec Chouchou et avec sa pauvre nature inquiète, clairvoyante et aveugle en même temps, les mains pleine de bonbon et de joli cadeau pour Nicolette. Bien entendu, de nombreux accidents : N. tombe dans un petit ruisseau sal[e] dans le jardin (conséquence de l'orage de l'après-midi) sur les pierres... Chouchou se sali[t] la robe en faisant des pâtes de la boue... etc. etc. Cependant nous nous régalaons des fraises et du vin blanc avec la gentille Emma-pivoine...

C'est à elle que j'ai donné la lettre que tu as dû recevoir aujourd'hui, sachant que de Paris, cela partira plus directement...

Dolly lui a dit les lettres qu'elle a écrites à Cl. [Claude Debussy] et réciproquement, [avec] comme dépôt et siège "chez Durand" [l'éditeur de Debussy]... Une fois que l'auto est partie, Chouchou s'est sentie moralement fatiguée, comme manquant d'air ; alors elle a pris son grand paquet N[icolette], qui attirait l'attention et l'admiration de tous les passants, et prit le chemin vers les bois [...]. »⁶³¹

Les mots de Mme Laloy : « la bonne Madame Debussy, clairvoyante et aveugle en même temps » semblent sous-entendre qu'Emma Debussy ignore ce qui se passe sous ses yeux. Le contexte de la lettre originale laisse suggérer qu'Emma Debussy est au courant de la correspondance entre sa fille et Claude Debussy, mais ne s'est pas posée la question de son contenu. La réflexion de Mme Laloy soulève des interrogations sur la nature exacte du lien entre Dolly et son beau-père. Quoi qu'il en soit, ce qui nous intéresse surtout dans ces lettres c'est qu'elles témoignent de la confiance extrême que le compositeur plaçait en Louis Laloy, qui était son seul ami intervenant dans ses affaires privées. Cela se confirme davantage dans une préface de Dolly, rédigée pour *Claude Debussy through his letters* de Jacqueline Charrette : « [...] Ses amis les plus fidèles étaient d'abord Louis Laloy, d'une intelligence telle que Debussy disait n'en avoir jamais

⁶³⁰ Vincent LALOY, *Souvenirs épars* (Dolly de Tinan, née Bardac), mai 2008, inédit.

⁶³¹ Lettre de Mme Laloy à Louis Laloy, le 3 juin 1910. Collection privée- Archives familiales.

rencontré de semblable. »⁶³² Notons que c'est à cette période que Claude Debussy conçut les deux volumes de ses *Préludes* où figurent certains procédés inspirés de la musique chinoise.

Au vu de cette complicité entre les deux hommes, il semble légitime de se demander si ce n'est pas Louis Laloy qui a fourni à Claude Debussy les connaissances sur la musique chinoise utilisées par ce dernier dans la composition de certaines de ses œuvres. Rappelons que Claude Debussy est à l'époque entouré d'experts ou de connaisseurs extrême-orientalistes, tels Siegfried Bing (1838-1905), grand marchand d'art oriental, Edmond Bailly (1850-1916), connaisseur de la philosophie musicale hindoue, Paul-Jean Toulet (1867-1920), écrivain et poète ou Victor Segalen (1878-1919), écrivain, médecin et archéologue. André Schaeffner nous assure que « Debussy avait entretenu diverses relations avec l'Extrême-Orient. D'abord les Expositions [...] Encore en 1910, il visite au Pavillon de Marsan l'exposition chinoise [...] Laloy a sans doute beaucoup parlé de la Chine »⁶³³. Il est certain que l'intérêt pour les arts extrême-orientaux est un point commun entre ces deux hommes. François Lesure l'évoque ainsi :

« L'intérêt de Laloy pour Rameau, sa curiosité pour les musiques extrême-orientales, qui l' [Claude Debussy] impressionnait davantage que l'amateurisme d'Edmond Bailly en la matière, avaient certainement contribué à les rapprocher. Cette amitié, si elle ne comble pas affectivement l'éloignement de P. Louÿs, va désormais compter pour lui [Claude Debussy]. »⁶³⁴

Selon Jean-Michel Nectoux, Claude Debussy, « depuis ses jeunes années, avait montré une grande sensibilité au courant esthétique que le critique Philippe Burty appela "japonisme" »⁶³⁵. Son engouement pour les arts d'Extrême-Orient se développa encore dans les années 1890 par la lecture des articles de *La Revue blanche* signés Siegfried Bing et par les nombreuses visites à la galerie où ce dernier exposait ses collections d'art oriental, parmi lesquelles figuraient des estampes, des meubles et des petites statues. D'après Jean-Michel Nectoux, Claude Debussy était un visiteur assidu de cette galerie et s'y procura bon nombre d'objets pour décorer son bureau. Ces œuvres d'art ont sans

⁶³² Mme de Tinan, « Préface pour J. Charrette » dans *Claude Debussy through his letters* de Jacqueline M. Charrette, ouvrage traduit des *Lettres de Claude Debussy* de François Lesure. New York, Vantage Press, 1990, p. XIII. Cette référence est citée également dans *Inventaire des papiers de Louis Laloy* de Vincent Laloy, *loc.cit.*, p. 71.

⁶³³ Annie JOLY-SEGALIN, André SCHAEFFNER (textes recueillis et présentés par), *Segalen et Debussy*, Monaco, Édition du Rocher, 1961, p. 28.

⁶³⁴ François LESURE, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 2003, p. 251.

⁶³⁵ Jean-Michel NECTOUX, « Je veux écrire mon songe musical... », *Debussy, la musique et les arts*, Paris, Skira Flammarion, 2012, p. 16.

doute inspiré certaines pièces musicales de Claude Debussy, telles que « Poissons d'or » dans *Images I* en 1907 et « Canopes » dans les *Préludes II* en 1913.⁶³⁶

Mais « si Debussy avait connaissance des cultures orientales depuis les années 1890, il est clair que Laloy piquait encore son intérêt »⁶³⁷, affirme Deborah Priest, qui considère que la rencontre avec Louis Laloy fin 1902 marqua un tournant dans la vie de Claude Debussy. Elle indique en outre qu'« il est intéressant d'observer dans les chroniques musicales de Debussy des références à Confucius et à d'autres philosophes chinois, et de constater qu'ils n'y paraissent qu'à partir de 1903 »⁶³⁸, et que « Debussy eût profité des connaissances approfondies de son ami [Louis Laloy] aux domaines de la philosophie chinoise et des musiques exotiques, en particulier chinoise, japonaise et cambodgienne »⁶³⁹. Rappelons que vers 1904, Louis Laloy commença à suivre les leçons de chinois d'Arnold Vissière et, en même temps, à se lier d'amitié avec des Chinois en dehors de ses cours. Si nous examinons la pièce pour piano *Masques* composée par Claude Debussy à cette période, nous constatons dans le traitement des matériaux qu'il y a eu entre cette pièce et *Pagodes* une évolution du procédé artistique du compositeur. Celui-ci va en effet au-delà d'une simple présentation des motifs pentatoniques. Il intercale intelligemment le sujet de l'échelle pentatonique dans le thème principal et le traite comme un épisode éphémère. Le thème qui prédomine dans la pièce se forme de notes répétées, jouées par les deux mains en alternance rapide sur la quinte *la-mi*. Cette combinaison donne une tonalité étrangère à la pièce, entre une douceur pentatonique et « une tension menaçante, lourde de toutes les violences virtuelles »⁶⁴⁰. Elle nous impressionne dans un premier temps par sa sonorité inouïe, et dans un second temps elle nous mène à nous demander si elle ne serait pas le reflet de la vie privée du compositeur, déchirée entre Emma (la douceur) et Lilly (l'amertume), ou, plus largement, entre son rêve de pays lointain (la gamme pentatonique) et sa vie actuelle à Paris (le thème principal). Le compositeur fit sur son œuvre le commentaire suivant : « Ce n'est pas la *Comédie Italienne* ! Mais l'expression tragique de l'existence »⁶⁴¹. Signalons que parmi les spécialistes de Claude Debussy, seul Louis Laloy a remarqué dans *Masques* la présence de ces éléments pentatoniques et les a pointés avec justesse : « *Masques*, en danse

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁶³⁷ Deborah PRIEST, *Debussy, Ravel et Stravinski : texte de Louis Laloy*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 28.

⁶³⁸ *Ibid.*, p.28.

⁶³⁹ *Ibid.*, p.28.

⁶⁴⁰ Edward LOCKSPEISER & Harry HALBREICH, *Claude Debussy, Analyse de l'Œuvre*, Paris, Fayard, 1962, p. 568.

⁶⁴¹ Marguerite LONG, *Au piano avec Claude Debussy*, Paris, Gérard Billaudot, 1960, p. 148.

d'ombres anguleuses et fugaces, alanguies un moment près de ce grand miroir d'eau où la gamme à cinq notes, dénouée comme une écharpe, laisse tomber soudain un reflet de l'Extrême-Orient »⁶⁴².



Exemple 33 : Le motif de *Masques*, des notes répétées basées sur des quintes (Claude Debussy, *Masques*, mes. 1-11).



Exemple 34 : Le thème pentatonique *réb, mib, solb, lab, sib* dans l'aigu (Claude Debussy, *Masques*, mes. 174-179).

Malgré tous ces indices, c'est seulement à partir de 1909 que Claude Debussy commence à évoquer dans sa correspondance le rôle joué par Louis Laloy dans l'acquisition de ses connaissances sur la Chine. Dans une lettre datée de 1909 adressée à Louis Laloy, Claude Debussy fit savoir à ce dernier qu'il avait « bien commencé la journée en lisant des poèmes chinois traduits par Louis Laloy. Ils sont fort beaux et il faudra que nous en reparlions »⁶⁴³. C'est la première fois que le compositeur exprime textuellement son affection pour la littérature chinoise, qu'il découvre notamment par l'intermédiaire des traductions de son cher ami. Par ailleurs, deux lettres de Claude Debussy laissent transparaître son enthousiasme pour le drame *Le Chagrin dans le palais de Han*, dont Louis Laloy fut le librettiste. Dans une de ces deux lettres, adressée à un destinataire inconnu, Claude Debussy écrit : « Il faut qu'il assiste à la première de

⁶⁴² Louis LALOY, *Claude Debussy*, Paris, Aux Armes de France, 1944, p. 32.

⁶⁴³ Lettre du 2 août 1909 de Claude Debussy à Louis Laloy. Cf. François LESURE, *Correspondance, Claude Debussy*, Gallimard, 2005, p. 1201.

Laloy »⁶⁴⁴. La deuxième lettre a été écrite plus tard, lors de la reprise de ce drame, à l'attention de Paul-Jean Toulet : « Excusez-nous pour demain soir, cher Toulet, il faut que nous aidions notre ami Laloy à supporter *le Chagrin dans le palais de Han* »⁶⁴⁵.

Mis à part ces échanges de lettres, Louis Laloy et Claude Debussy se rencontraient régulièrement. Louis Laloy rapporte dans sa *Musique retrouvée* : « Il [Louis Laloy] prit l'habitude de venir le [Claude Debussy] voir presque chaque semaine »⁶⁴⁶. François Lesure ajoute : « Laloy restait le plus familier de cette maison, tant sur le plan amical – dîners et parties de bridge – que dans le domaine professionnel »⁶⁴⁷. Le sujet de la Chine devait donc certainement être très présent dans les entretiens quotidiens entre les deux amis. Ce fut même Claude Debussy qui présenta Louis Laloy à Victor Segalen, un autre sinophile. Ce dernier évoque dans une lettre adressée à Max Prat cette rencontre qui eut lieu chez Claude Debussy :

« Un ricochet heureux de l'amitié Debussy, c'est l'amitié Laloy (du *Mercur Musical*). Laloy est, avec toi, la sensibilité la plus harmonique à la mienne que j'aie pu rencontrer (sans changer de sexe). Nos conversations ne peuvent être des discussions, mais l'énoncé alternant de similitudes. J'aimerais infiniment à vous réunir. Il se trouve que nous avons de commun à peu près tout, y compris le chinois, la myopie (qu'il exagère), le respect de l'opium, d'autres choses encore. »⁶⁴⁸

Par ailleurs, Deborah Priest émet l'hypothèse selon laquelle Claude Debussy assista aux conférences sur la musique extrême-orientale données à l'époque par Louis Laloy à Paris ou ailleurs.⁶⁴⁹ Nous supposons sa présence probable en 1906 à l'une de ces conférences, qui fut accompagnée de la démonstration pianistique de Ricardo Viñes au Cercle du Luxembourg.⁶⁵⁰ Car le compte-rendu de Magnus Synnestvedt sur cette conférence intitulée « Musique d'Extrême-Orient », paru dans *Le Mercure musical* en 1906, suggère l'existence d'un lien entre les conférenciers et la genèse du deuxième recueil *Images* pour piano de Claude Debussy, qui eut lieu justement un an après la conférence. Ce compte-rendu en outre nous permet, comme l'écrit Deborah Priest, « d'imaginer dans une certaine mesure ce que devaient être les entretiens privés de

⁶⁴⁴ Lettre du 8 juin 1911 de Claude Debussy à Louis Laloy, *op. cit.*, p. 1428.

⁶⁴⁵ Lettre du 29 novembre 1911 de Claude Debussy à Paul-Jean Toulet, *op. cit.*, p. 1466.

⁶⁴⁶ Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 123.

⁶⁴⁷ François LESURE, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 2003, p. 283.

⁶⁴⁸ Lettre du 23 décembre 1908 de Victor Segalen à Max Prat. Cf. Annie JOLY-SEGALIN, André SCHAEFFNER (textes recueillis et présentés par), *Segalen et Debussy*, p. 109.

⁶⁴⁹ Deborah PRIEST, *op. cit.*, p. 28, note 43.

⁶⁵⁰ Dans cette conférence, Ricardo Viñes joua *Pagodes* ainsi que deux danses javanaises transcrites pour piano, l'une par Louis Laloy et l'autre par Ratz. Cf. Magnus SYNNESTVEDT, « Musique d'Extrême-Orient », *Le Mercure musical*, 15 février 1906, p. 172.

Debussy et de Laloy. »⁶⁵¹ Les *Images* de Debussy comprend trois pièces : *Cloches à travers les feuilles*, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, et *Poissons d'or*. Selon Marcel Dietschy, ces trois pièces auraient été conçues dans un ordre différent de celui de la partition imprimée, c'est-à-dire *Poissons d'or* en premier, ensuite *Cloches à travers les feuilles* et enfin *Et la lune descend sur le temple qui fut*.⁶⁵² Nous suivrons cet ordre et examinerons d'abord *Poissons d'or*. Louis Laloy écrit à propos de cette composition : « le troisième morceau [*Poissons d'or*] [...] revient par delà d'autres mets aux îles habitées et aux traits volontaires de l'estampe japonaise où étaient dessinés ces *Poissons d'or* »⁶⁵³. Nous savons que Claude Debussy possédait dans son bureau un somptueux panneau japonais de laque noire, rehaussé de poissons de nacre et d'or⁶⁵⁴, qui aurait inspiré le compositeur pour la création de cette merveilleuse pièce pianistique dédiée à Ricardo Viñes. Précisons qu'en Asie les poissons d'or symbolisent la fortune et la prospérité. Les Asiatiques en élèvent donc souvent dans les étangs de leurs jardins. C'est pourquoi la simple évocation des poissons d'or suggère le continent asiatique.

Quant aux *Cloches à travers les feuilles*, d'après Louis Laloy, l'idée du sujet vint à Claude Debussy après avoir entendu sa description de la vie à la campagne dans la commune de Rahon :

« J'avais coutume alors de prolonger mon séjour à la campagne jusqu'aux approches de l'hiver et, en donnant des nouvelles à mon illustre ami depuis longtemps de retour à Paris, je lui disais le touchant usage du glas qui sonne depuis les vêpres de la Toussaint jusqu'à la messe des Morts, traversant, de village en village, les forêts jaunissantes dans le silence du soir. Ainsi lui vint l'idée de ce premier morceau, d'une douceur diffuse mais vibrante, qui a pour titre : *Cloches à travers les feuilles*. »⁶⁵⁵

Si le récit de son ami inspira à Claude Debussy les pages de *Cloches à travers les feuilles*, il est plus que probable qu'il profita aussi des connaissances extrême-orientales de Louis Laloy pour composer *Et la lune descend sur le temple qui fut*. Contrairement à *Cloches à travers les feuilles*, dont l'expression est plutôt introvertie, *Et la lune descend sur le temple qui fut* est un morceau extraverti que Claude Debussy dédia à Louis Laloy. Par ce geste, le compositeur rendit un vibrant hommage à leur amitié. Nous constatons

⁶⁵¹ Deborah PRIEST, *op. cit.*, p. 28, note 43.

⁶⁵² Edward LOCKSPEISER & Harry HALBREICH, *Claude Debussy, Analyse de l'Œuvre*, Fayard, 1962, p. 573.

⁶⁵³ Louis LALOY, *Claude Debussy*, p. 96.

⁶⁵⁴ Edward LOCKSPEISER & Harry HALBREICH, *op. cit.*, p. 574.

⁶⁵⁵ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 95.

non seulement que le titre du morceau est de style chinois⁶⁵⁶, d'après Louis Laloy, mais aussi que le procédé compositionnel est de goût asiatique.

Ainsi, l'ensemble du recueil *Images II* se développe autour de trois thèmes : un étang asiatique, les cloches de l'église de Rahon et un temple chinois. Tous ces thèmes s'enchaînent autour d'une même personne : Louis Laloy. À notre sens, l'ordre des morceaux suggéré par Marcel Dietschy correspond mieux que l'ordre final au sentiment du compositeur, car il forme une sorte de *crescendo* dans sa déclaration d'amitié. Par ailleurs, soulignons encore une fois que ce recueil est dédié à Ricardo Viñes et Louis Laloy environ un an après leur conférence, ce qui révèle un lien entre les trois hommes qui ne peut être négligé. Dans la suite de notre étude, nous nous sommes plus particulièrement attardés sur la pièce spécifiquement dédiée à Louis Laloy, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, afin de décoder ses sens peu communs et de mettre en relief la portée de l'influence que Louis Laloy eut sur Claude Debussy.

3.412 La musique

Claude Debussy conçut *Et la lune descend sur le temple qui fut* entre octobre 1907 et janvier 1908.⁶⁵⁷ La création de ce morceau, ainsi que des deux autres du recueil *Images II*, eut lieu le 22 avril 1908 à l'occasion de la troisième exposition annuelle du « Cercle de l'Art moderne » au Havre, avec Ricardo Viñes au piano.

D'après Cédric Segond-Genovesi, « vers 1906-1907, le musicologue [Louis Laloy] prépare justement deux ouvrages : un *Debussy*, qui sera publié en 1909, ainsi qu'une étude sur la musique chinoise »⁶⁵⁸. Mais *La Musique chinoise* n'ayant été publiée que fin juin 1910⁶⁵⁹, la conférence de Louis Laloy avec Ricardo Viñes au Cercle du Luxembourg en 1906, un an avant la composition de *Et la lune descend sur le temple qui fut*, nous semble plus significative. Nous constatons, grâce au compte-rendu rédigé par Magnus Synnestvedt, que certains passages de cette conférence intitulée « Musique d'Extrême-Orient » pourraient aider à comprendre le sens obscur et les traits particuliers de *Et la lune descend sur le temple qui fut*. Trois types de musique étaient alors présentés par Louis Laloy : la musique chinoise, la musique japonaise et le gamelan. Afin de mettre en lumière les liens entre la présentation du musicologue et l'œuvre musicale du

⁶⁵⁶ Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 177.

⁶⁵⁷ Edward LOCKSPEISER & Harry HALBREICH, *op. cit.*, p. 192.

⁶⁵⁸ Cédric SEGOND-GENOVESI, « Exégèse, rhétorique et production (s) du sens : une lecture de *Et la lune descend sur le temple qui fut* », *Cahiers Debussy*, n° 33, 2009, p. 7.

⁶⁵⁹ Cédric SEGOND-GENOVESI, *op. cit.*, p. 8.

compositeur, nous avons d'abord extrait le passage concernant la musique chinoise :

« Parmi tous les bambous qui gisent autour de lui, il [Ling-Liun] en trouve un qui donne l'octave, et dix intercalaires dont la limpidité est parfaite. Il divise donc l'octave en 12 degrés, 7 mâles et 5 femelles ; il fixe sept modes composés de cinq tons et deux demi-tons... Et c'est l'invention de la gamme chromatique, et des différents modes de la musique ancienne, parmi lesquels d'ailleurs apparaît notre majeur, mais basé sur la dominante [...] Quelques siècles plus tard, vers 2 200 avant notre ère, nous voici dans la grande salle des concerts, au Palais du Fils du Ciel, à l'inauguration du Conservatoire de musique que vient de former l'Empereur Chouénn. Après les discours, commence le concert. Et nous en imaginons avec curiosité les éléments sonores : les flûtes en roseau, bambou et terre cuite, les flûtes de Pan à 12 et 16 notes, la grande lyre, les tambours, les grosses cloches isolées, et les claviers de cloches graduées, les régimes de pierres sonores ou équerres de jade. Et la symphonie est audacieusement polyphonique 4 000 ans avant que J.-J. Rousseau se refuse à l'admettre. »⁶⁶⁰

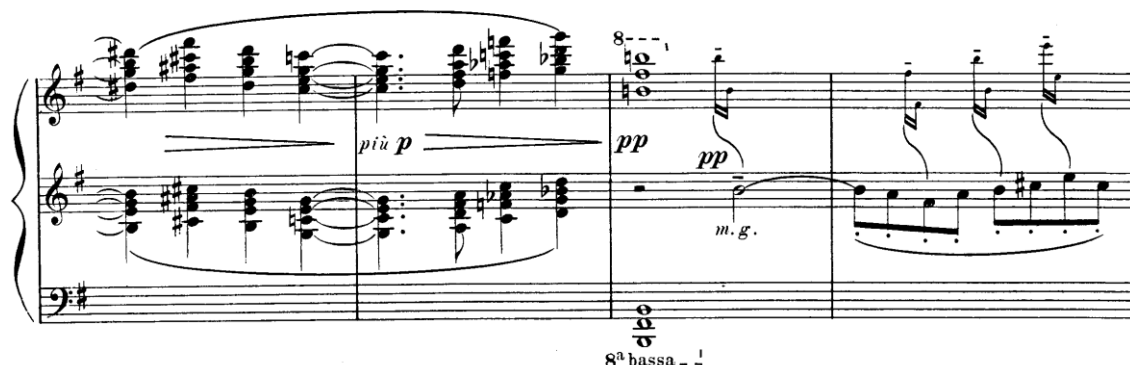
Louis Laloy aborde donc ici deux sujets : celui de la gamme chinoise et celui des instruments chinois. Concernant la gamme, au premier abord la présentation semble incomplète. Il y a de plus un contresens (ou simplement une erreur de transcription du critique Magnus Synnestvedt) sur les douze degrés, qui sont en réalité divisés équitablement en six *yang* (masculin) et six *yin* (féminin), et non pas en « 7 mâles et 5 femelles ». Mais le passage où Louis Laloy explique que le majeur est « basé sur la dominante » est très important car il explique le choix de la note pivot dans *Et la lune descend sur le temple qui fut*. Examinons la tonalité de cette pièce musicale. Si un *mi* mineur est proposé par l'armure, nous constatons que c'est la note *si*, sa dominante, qui est le véritable générateur de la pièce. Elle sert non seulement de point de jonction entre plusieurs sections (mes. 5-6, m.12 et mes. 55-56-57), mais aussi et surtout règne sur les deux pôles du clavier (voir exemple 25) et conclut la pièce. Sa fonction de note pivot étaye le thème des mesures 13-15 qui se forme autour d'elle. Ce thème, basé sur une gamme pentatonique *mi*, *fa*#, *la*, *si*, *do*# « en triolets est accompagné par un groupe-pédale de croches, en miroir autour de la note *si* »⁶⁶¹ : *(si)-la-fa#-la (si)* -*do#-mi-do#*, dont les quatre notes *(si)-fa#-(si)-mi*, sont assorties « d'un bref doublement à l'octave, comme par une série d'étincelles »⁶⁶², soulignant sans doute l'importance de la note *si*. Ainsi, nous voyons que *Et la lune descend sur le temple qui fut* est bien « basé sur

⁶⁶⁰ Magnus SYNNESTVEDT, *op. cit.*, p. 172.

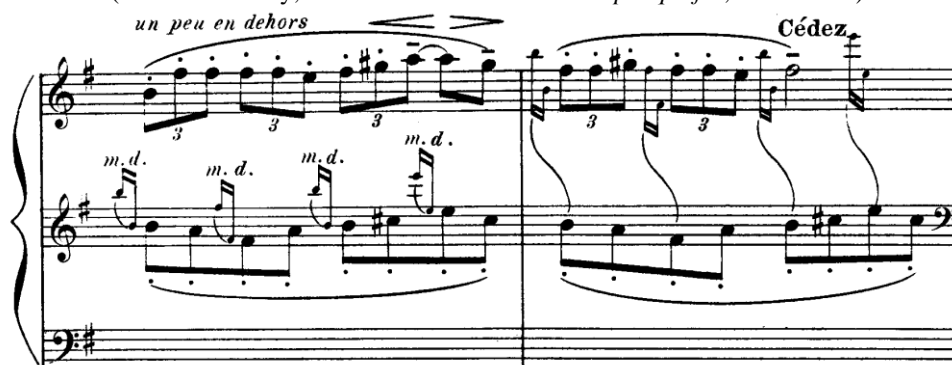
⁶⁶¹ Christian GOUBAULT, *Claude Debussy*, Paris, H. Champion, 1986, p. 188.

⁶⁶² André BOUCOURECHLIEV, *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998, p. 43.

la dominante », en l'occurrence le *si*, qui s'impose au centre du discours musical.



Exemple 35 : La note *si* règne sur les deux pôles du clavier dans la mesure 12
(Claude Debussy, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, mes. 10-13).



Exemple 36 : Le groupe-pédale de croches, en miroir autour de la note *si*
(Claude Debussy, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, mes. 14-15).

Par ailleurs, il est étonnant de constater que l'atmosphère donnée par ce thème (mes. 12-15) correspond parfaitement à celle de la musique japonaise telle que la présente Louis Laloy :

« [...] Et voici maintenant qu'un chant s'élève, très doux, très lent, d'une modalité fuyante et d'un rythme caressant. Nous sommes au Japon, dans une maison de thé, [...] ici tout est doux, modeste et simple, mais la délicatesse des nuances, la subtilité de l'expression sont infinies ; tous les sentiments et leurs nuances les plus fuyantes sont soulignés d'un trait délicat, mais souple et intense. Si l'on devait assimiler la musicalité chinoise à celle de Wagner, articule Lou-Hi-La-Lou-A, notre savant nécromant, une analogie correspondante pourrait être établie entre la musicalité japonaise et celle de Debussy. »⁶⁶³

Observons les stratégies que Claude Debussy utilise : un tempo de plus en plus lent (q=66, q=60, q=52, puis q=46), une nuance délicate entre *p* et *ppp* et des termes expressifs et suggestifs tels que « doux et sans rigueur », « un peu en dehors »,

⁶⁶³ Magnus SYNNESTVEDT, *op. cit.*, p. 171-172.

« expressif », « cédez », « retenu », « lointain ». Tout cela reflète lumineusement « la délicatesse des nuances »⁶⁶⁴ et « la subtilité de l'expression »⁶⁶⁵ de la musique japonaise. Louis Laloy n'hésite d'ailleurs pas dans sa conférence à faire ce rapprochement entre musique japonaise et musique debussyste.

En outre, d'après Roy Howat, auteur de l'article « Debussy et les musiques l'Inde », ce module thématique est l'analogie d'« une esquisse de la même époque, intitulée par Debussy *Bouddha* et probablement esquissée pour le drame bouddhique *Siddhartha* (sur la vie du Bouddha) suggéré par Segalen »⁶⁶⁶. D'après lui, le thème est ainsi issu « de la mélodie authentique de l'Inde »⁶⁶⁷, mais il admet qu'on y trouve pourtant « une saveur plutôt japonaise ! »⁶⁶⁸.

Bouddha



Exemple 37 : Thème Bouddha
(Roy Howat, « Debussy et les musiques de l'Inde », *Cahiers Debussy*, n° 12-13, p. 148).

Outre la question de la gamme, celle de l'instrumentalisation de *Et la lune descend sur le temple qui fut* est intéressante à étudier. Pour Cédric Segond-Genovesi le « faites vibrer » indiqué au niveau de la dernière note du morceau suggère un luth et « il semble envisageable d'affilier le matériau musical au modèle de l'instrumentarium "sacré" chinois »⁶⁶⁹, tels que « le petit tambour, le jeu des cloches, les luths, les cithares et le jeu de pierres »⁶⁷⁰. Nous pensons pour notre part que l'organisation interne de *Et la lune descend sur le temple qui fut* pourrait se grouper en deux parties selon la sonorité de l'instrumentation : une grande partie, comme le marque Émile Vuillermoz, se forme des « enchaînements de grands accords qui construiront bientôt les piliers de la *Cathédrale Engloutie* »⁶⁷¹, suggérant un ensemble d'instruments sacrés, tandis que l'autre partie est plutôt linéaire et évoque le jeu du *qin*, comme dans les mesures 13-15 (voir exemple 36)

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁶⁶⁶ Roy HOWAT, « Debussy et les musiques de l'Inde », *Cahiers Debussy* n° 12-13, 1988-1989, p. 146.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁶⁹ Cédric SEGOND-GENOVESI, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁷⁰ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 86.

⁶⁷¹ Émile VUILLERMOZ, *Claude Debussy*, Paris, Flammarion, 1962, p. 122.

et 41-42 (voir exemple 25). Parfois les deux parties se superposent comme dans les mesures 25-30 : la voix du *qin* est alors présentée à l'extrême aigu tandis que les accords sont dans le medium avec les coups des tambours décalés dans le grave (voir exemple 38). La structure des enchaînements des grands accords laisse penser à l'unisson de certains instruments à percussion que Louis Laloy présente dans sa conférence, tels que les grosses cloches isolées, les claviers de cloches graduées, les régimes de pierres sonores ou les équerres de jade. À propos de ces instruments, Louis Laloy ajoute un détail important dans sa *Musique chinoise* : « Dans un même instrument, l'épaisseur est seule variable et fait changer la hauteur du son [...] »⁶⁷², autrement dit la hauteur du son des cloches est en général très variée. Par conséquent, le jeu des différentes cloches à l'unisson pourrait donner une impression polyphonique au morceau. C'est probablement la raison pour laquelle Magnus Synnøstvedt note dans son compte-rendu : « Et la symphonie est audacieusement polyphonique 4 000 ans avant J.-C. »⁶⁷³. Cela peut aussi expliquer l'ambiguïté de la tonalité de *Et la lune descend sur le temple qui fut*, où Debussy cherche à imiter ce phénomène.

Exemple 38 : La voix du *qin* rencontre les accords de l'ensemble et des coups des tambours.
(Claude Debussy, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, mes. 25-26).

Par ailleurs, il est à noter que la transcription jouée par Ricardo Viñes de la musique de gamelan telle qu'elle est décrite dans le compte-rendu de la conférence nous fait directement penser à certains procédés de *Et la lune descend sur le temple qui fut* :

« [...] Viñes, par ce seul geste, fait disparaître dans son Erard plusieurs bonangs ou claviers de cloches, un gambang ou xylophone, un kenang ou metallophone, deux penneros ou grands gongs, toute une série de kempouls ou tam-tams, et même un guendang ou tambour ; car tout le temps que les doigts du cher musicien arpègent

⁶⁷² Louis LALOY, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁷³ Magnus SYNNESTVEDT, *op. cit.*, p. 171.

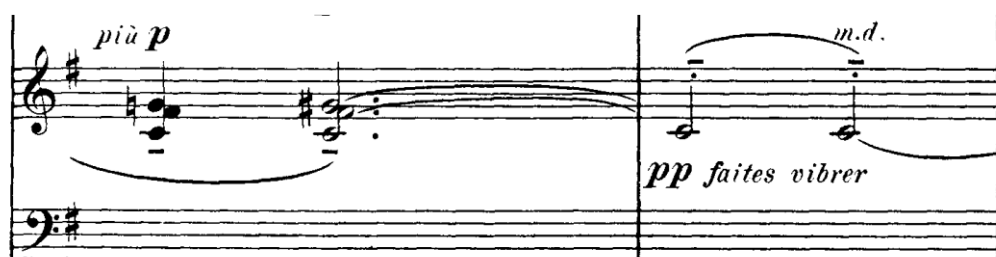
sur le clavier leurs caressantes arabesques, nos oreilles s'emplissent du délicieux bourdonnement des gongs, des vibrations cristallines des cloches, et des battements voilés du tambour [...]. »⁶⁷⁴

La technique pianistique citée – « les doigts du cher musicien arpègent sur le clavier leurs caressantes arabesques » – se retrouve dans les mesures 41-42 de *Et la lune descend sur le temple qui fut*, où les deux lignes arabesques se croisent (voir exemple 25). En outre, la résonnance du « délicieux bourdonnement des gongs » s'exprime dans le même morceau par une suite de la quinte *si¹-mi-si₁-mi₁* en descendant dans le grave aux mesures 6, 7, 10, 39, 40, 43, 44, 54 et 55. Marguerite Long décrit ce phénomène comme « un gong du temple mort »⁶⁷⁵.



Exemple 39 : Claude Debussy, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, mes. 7.

De plus, selon Cédric Segond-Genovesi, le « faire vibrer » demandé par Claude Debussy à la fin de *Et la lune descend sur le temple qui fut*, aux mesures 53 et 57, suggérerait le luth⁶⁷⁶. À ce sujet, nous sommes plutôt de l'avis de Patrick Revol qui pense que cette indication ferait allusion à des vibrations de cloches⁶⁷⁷, ce qui s'accorde mieux d'après nous à la description de Magnus Synnestvedt qui évoque « des vibrations cristallines des cloches ».



Exemple 40 : Claude Debussy, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, mes. 52-53.

Enfin, les quintes englouties dans le grave profond pourraient faire songer à « des

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁶⁷⁵ Marguerite LONG, *Au piano avec Claude Debussy*, Paris, René Julliard, 1960, p. 130.

⁶⁷⁶ Cédric SEGOND-GENOVESI, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁷⁷ Patrick REVOL, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française du XX^e siècle*, p. 206.

battements voilés du tambour » :



Exemple 41 : Claude Debussy, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, mes. 14-15.

Tous ces éléments nous montrent à quel point *Et la lune descend sur le temple qui fut* réussit à réunir une présentation textuelle qui exerce l'imagination par la luxuriance du vocabulaire utilisé pour exprimer la sensation musicale, et un art sonore qui traduit, selon les mots d'Émile Vuillermoz, « un paysage d'un exotisme très affirmé »⁶⁷⁸. Il est légitime de penser que Claude Debussy, avant même la publication de *La Musique chinoise*, puise une large part de ses sources dans l'érudition de Louis Laloy, exprimée notamment lors de la conférence que nous avons présentée. En ce sens, *Et la lune descend sur le temple qui fut* va sans conteste « plus loin que les *Pagodes* »⁶⁷⁹. Comme le conclut Cédric Segond-Genovesi, « l'enjeu n'est pas d'imiter mais bien de *transcender* les principes de la musique chinoise exposés avec érudition par Louis Laloy »⁶⁸⁰. Nous ajoutons à cela que Debussy cherche plutôt à transcender les principes de l'univers asiatique au sens large. *Et la lune descend sur le temple qui fut* résonne en effet comme un écho délicieusement extrême-oriental, en ayant à la fois recours au principe de la gamme chinoise, « basée sur la dominante », à l'ambiance de la musique japonaise, « douce, lente et fuyante », et enfin à la technique de la retranscription de la musique javanaise sur le clavier. Cette combinaison singulière mais en même temps extrêmement harmonique, ouvre la voie à la perception d'un art qui dépasse les frontières. Louis Laloy disait lui-même à propos de cette œuvre dont il était le dédicataire : « Mon sentiment est que jamais il n'avait atteint à un pareil évidement de la matière sonore, creusée comme une fleur de jade aux pétales translucides [...] »⁶⁸¹ *Et la lune descend sur le temple qui fut* pénètre les pensées les plus profondes du musicologue et, grâce à sa forme musicale, les épure avec succès.

⁶⁷⁸ Émile VUILLERMOZ, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁷⁹ Louis LALOY, *Claude Debussy*, Paris, Aux Armes de France, 1944, p. 95-96.

⁶⁸⁰ Cédric SEGOND-GENOVESI, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁸¹ Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 177.

3.42 Deux Poèmes chinois, op. 12 d'Albert Roussel (1907-1908)

3.421 Louis Laloy et Albert Roussel

Si l'amitié de Louis Laloy avec Claude Debussy fut faite d'un intérêt particulier et d'une affection marquée⁶⁸², la relation du musicologue avec Albert Roussel fut certainement moins intime et semble s'être plutôt cantonnée aux collaborations musicales. Cependant, une lettre d'Albert Roussel adressée à sa femme nous laisse entrevoir des fréquentations entre ces deux familles :

« Tu me racontes si gentiment ton déjeuner chez Mme Laloy et ton ravissement de l'après-midi passé avec ses enfants. Je me souviens d'une visite faite avec toi à Bellevue, bien avant la guerre et où les enfants nous avaient déjà paru si mignons. Je suis bien content, ma Fratsèle, que tu aies trouvé un peu de joie parmi ces tout petits, et, puisque cet intérieur t'est sympathique, il faut y retourner de temps en temps. Je suis certain que tu feras plaisir à Mme Laloy et, d'autre part, nous aurons certainement des rapports encore plus fréquents lorsqu'il s'agira de monter *Padmâvatî*. »⁶⁸³

Louis Laloy et Albert Roussel étaient condisciples à la Schola Cantorum. Albert Roussel suivit les cours de composition de Vincent d'Indy en 1898, un an avant Louis Laloy. Ce dernier évoqua ainsi cette période : « [...] Parmi nos anciens, que nous regardions avec respect, on comptait René de Castéra, Marcel Labey, Déodat de Séverac, Albert Roussel, Samazeuilh, Gustave Sérieyx »⁶⁸⁴. Bien qu'Albert Roussel n'ait obtenu son diplôme de fin d'études en composition à la Schola Cantorum qu'en 1907, il fit entendre ses œuvres à la Société nationale dès 1904. Ses *Quatre Poèmes*, op. 3, composés en 1905 inspirèrent à Louis Laloy, directeur-gérant au *Mercure musical* à cette époque-là, un article intitulé « Musique nouvelle » dans lequel il montre ouvertement qu'il apprécie la musique de son camarade :

« Ce sont quatre petites pièces d'Henri de Régnier (*Le départ*, *Vœu*, *Le jardin mouillé*, *Madrigal lyrique*), païennes et mystiques, dont la pure beauté laisse transparaître une secrète ardeur. La musique qu'elles ont inspirée est, comme elles, délicate et grave. Je connaissais déjà un *Trio* d'Albert Roussel, qui m'avait paru noblement pensé, mais un peu laborieux en ses développements. Rien de pareil ici : c'est un art certes très réfléchi, très mûri, très surveillé, mais qu'une sincérité soutenue garde de toute affectation. J'aime particulièrement la première pièce (*Le départ*), avec le bercement mélancolique qui l'enveloppe tôt entière, et tout à tour, avec les paroles, s'alanguit ou s'affermir, pour s'apaiser au parfum de la rose d'amour, consolatrice, jusqu'à la mort, du marin qui partit sans larmes : rien de plus

⁶⁸² Deborah PRIEST, *Debussy, Ravel et Stravinski : textes de Louis Laloy (1874-1944)*, p. 23.

⁶⁸³ Lettre d'Albert Roussel à sa femme datée du 20 mars 1916. Cf. Vincent LALOY, « Albert Roussel et Louis Laloy », *Cahiers Albert Roussel*, n° 2, Les Ateliers de la Pierre-qui-Vire, 1979, p. 34-35.

⁶⁸⁴ Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 77.

délicat ni de plus émouvant que l'apparition, à cet endroit, de la tonalité de ré majeur, jusque-là ineffleurée [...]. »⁶⁸⁵

L'étude des sources montre que la relation entre Louis Laloy et Albert Roussel s'intensifia à partir de 1914, l'année où Albert Roussel commença à écrire son opéra-ballet *Padmâvatî*, commandé par Jacques Rouché lorsqu'il fut nommé directeur de l'Opéra de Paris. Albert Roussel écrit à ce propos : « J'en parlai à mon ami Louis Laloy, l'éminent Orientaliste, qui découvrit à la Bibliothèque Nationale deux poèmes se rapportant à l'histoire de Padmâvatî et qui voulut bien se charger d'en écrire le livret »⁶⁸⁶. Quelques lettres rédigées entre 1914 et 1920, conservées dans les archives familiales Laloy témoignent de cette collaboration musicale en profondeur dans laquelle « le librettiste et le compositeur ont gardé le contact et procédé constamment à un réciproque contrôle »⁶⁸⁷ depuis la conception du drame jusqu'à sa mise en scène en 1923.

Avant *Padmâvatî*, Albert Roussel avait déjà composé en 1907 une œuvre extrême-orientale, intitulée *Deux Poèmes chinois op. 12*, pour voix et piano. La genèse de l'affection d'Albert Roussel pour les cultures extra-européennes remonte probablement à l'année 1893, où, lors de son dernier voyage maritime comme enseigne de vaisseau sur le *Styx*, il découvrit notamment le royaume du Siam.⁶⁸⁸ Il raconta à propos de ce voyage : « Je restai trois semaines à Saigon. Dès mon retour en France, je donnai ma démission. La musique m'attirait plus irrésistiblement que jamais »⁶⁸⁹. L'Asie et la musique étaient désormais enracinées dans son cœur. En 1907, Henri-Pierre Roché publia en français dans la revue *Vers et prose* des poèmes chinois qui avaient d'abord été traduits en anglais par Herbert Allen Giles. Ces poèmes plurent d'emblée à Albert Roussel, qui s'en servit pour composer trois œuvres : *Deux Poèmes chinois op. 12* et *op. 35* en 1927, et *op. 47* en 1932. D'après Guy Sacre, « ce sont dans ces traductions courtes et rapides que le compositeur a trouvé son bien, qui acclimatent à la langue française ces mœurs lointaines, ces sentiments délicats, ces riens si finement pensés, si joliment dits. »⁶⁹⁰

⁶⁸⁵ Louis LALOY, « Musique nouvelle », *Le Mercure musical*, le 15 octobre 1905, p. 444.

⁶⁸⁶ Albert ROUSSEL, « Extrait d'un carnet de notes de voyage » daté du 16 octobre 1909. Cf. *Albert Roussel : Lettres et Écrits*, présentées et annotées par Nicole Labelle, Paris, Flammarion, 1987, p. 158.

⁶⁸⁷ Arthur HOÉRÉE (éd.), « Lettres d'Albert Roussel à Louis Laloy », *Cahier Albert Roussel*, n° 2, 1979, p. 72.

⁶⁸⁸ Nicole LABELLE (éd.), *op. cit.*, p. 208.

⁶⁸⁹ « Un entretien avec... Albert Roussel », *Guide du concert*, Paris, 12 octobre 1928, n° 2, p. 23-25, entretien réalisé par Albert Laurent, Cf. *Albert Roussel : Lettres et Écrits*, présentées et annotées par Nicole Labelle, p. 208.

⁶⁹⁰ Guy SACRE, « Le Musicien des adieux », livret du CD intitulé *Albert Roussel, les mélodies*, enregistré en 2001. Label Timpani 2C2064, p. 8.

Nous remarquons que la composition d'*op. 12* a été conçue quelques mois avant celle de *Et la lune descend sur le temple qui fut* de Claude Debussy. Si les Expositions universelles de 1889 et de 1900 ont impressionné Claude Debussy, il est possible qu'Albert Roussel ait également été touché par celle de 1900, lorsqu'il était élève à la Schola Cantorum. D'autre part, il eut sans doute connaissance de la conférence « Musique extrême-orientale » de Louis Laloy en 1906 ou du moins du compte-rendu qu'en fit Magnus Synnestvedt. Quoi qu'il en soit, *Deux Poèmes chinois op. 12* est une œuvre vocale d'une extraordinaire puissance d'évocation, tandis que *Et la lune descend sur le temple qui fut* est une œuvre pianistique d'une exceptionnelle expression de « l'espace et du silence »⁶⁹¹. Il nous a ainsi semblé important d'analyser cet opus 12, qui, bien qu'ayant été composé à la même période que l'œuvre chinoise de Claude Debussy, montre un horizon artistique différent, indépendant des courants debussystes de l'époque.

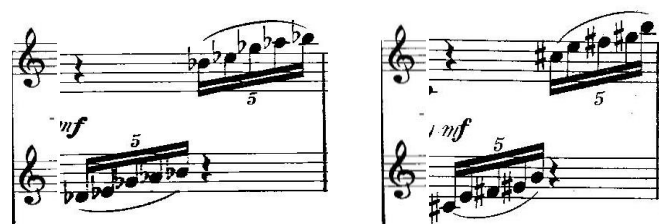
3.422 La musique

L'opus 12 est composé de deux mélodies. La première, *À un jeune gentilhomme* a été représentée pour la première fois le 28 juin 1907, au Cercle de l'Art Moderne du Havre, par Mary Pironnay et Albert Roussel ; tandis que la deuxième, *Amoureux séparés* a donné sa première audition le 14 février 1909 dans le même lieu, lors du 1^{er} festival des œuvres de Roussel, par Suzanne Balguerie et le compositeur lui-même⁶⁹². Dans les deux mélodies de l'opus 12, le principal élément inspiré par la musique chinoise est le pentatonisme. Considérons d'abord le premier chant, *À un jeune gentilhomme*. Nous observons que dans ce morceau la préoccupation du compositeur est de mettre en valeur le pentatonisme. La plus grande partie de la mélodie et de l'accompagnement pianistique s'appuie sur l'échelle pentatonique « fa, sol, la, do, ré », à laquelle s'ajoutent deux autres gammes pentatoniques, « mi, fa#, sol#, si, do# » et « solb, lab, sib, réb, mib », qui sont en relation avec la gamme principale d'un demi-ton : *mi* → *(fa)* → *solb*. Ces deux dernières gammes donnent une couleur un peu différente au morceau, mais celui-ci reste, dans son ensemble, assez homogène. Cet effet est mis en évidence lorsque les gammes sont jouées en arpège, aux mesures 8, 29 et 50, évoquant d'ailleurs de cette façon la sonorité de « la grande lyre »⁶⁹³ ou du luth.

⁶⁹¹ Louis LALOY, *Claude Debussy*, p. 96.

⁶⁹² Nicole LABELLE, *Catalogue raisonné de l'œuvre d'Albert Roussel*, Louvain-la-Neuve, 1992, p. 21.

⁶⁹³ Magnus SYNNESTVEDT, *op.cit.*, p. 172.



Exemple 42 : Albert Roussel, *À un jeune gentilhomme*, mes. 8 et 50.

Quant au chant, à l'instar de la musique populaire chinoise, il est composé de noires, de croches, de noires pointées et de demi-soupirs qui contribuent à rendre l'allure « vive et légère »⁶⁹⁴.



Exemple 43 : Albert Roussel, *À un jeune gentilhomme*, mes. 1-3.

Ce chant se répète dans les trois sections du morceau, c'est-à-dire aux mesures 1-16, 17-37 et 38-64. Le seul changement intervient au niveau du vers « Et même si je vous aime », dont la mélodie augmente chaque fois d'un demi-ton, exprimant ainsi les nuances du sentiment de l'héroïne. D'après Guy Sacre, la musique est ici « à l'image du trouble croissant de la jeune fille, bientôt mué sans doute en assentiment »⁶⁹⁵.



Exemple 44 : Albert Roussel, *À un jeune gentilhomme*, mes 10-12.



Exemple 45 : Albert Roussel, *À un jeune gentilhomme*, mes 31-33.

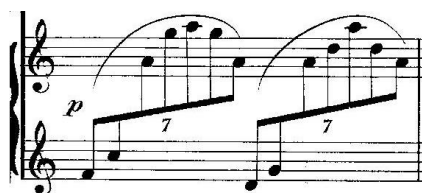


Exemple 46 : Albert Roussel, *À un jeune gentilhomme*, mes 52-54.

⁶⁹⁴ Le compositeur indique « vif et léger » au début de la pièce.

⁶⁹⁵ Guy SACRE, « Le Musicien des adieux », *loc. cit.*, p. 8.

Cette chanson présente une atmosphère gaie, non seulement grâce à ses valeurs courtes, mais aussi à un accompagnement pianistique qui varie suivant les trois strophes : dans la première strophe des croches sautillantes basées sur les quintes, les quartes et les secondes : nn ; puis dans la deuxième des triolets de croches s'intercalent avec des croches en duo : $n + t + t + n$; enfin dans la dernière des septolets arpégés formés avec la gamme pentatonique, bien liés et fluides, qui font songer à la grande lyre ou « la guitare » qui « accompagne le chant de la jeune fille [...] »⁶⁹⁶ dans la musique populaire chinoise. Ce passage d'un accompagnement sautillant à un accompagnement plus fluide correspond à l'évolution de l'état d'esprit de l'héroïne au cours de la pièce, qui passe progressivement du trouble à l'approbation.



Exemple 47 : Albert Roussel, *À un jeune gentilhomme*, mes. 43.

Ces mêmes formules mélodiques basées sur les valeurs brèves structurent le chant d'*Amoureux séparés*. Cependant, cette fois, le thème est caractérisé par sa continuité, à l'instar de la musique chinoise, sans reprises ni itératifs. Il est fondé sur deux gammes pentatoniques se succédant, « sib, do, mib, fa, sol » et « si, do#, ré#, solb, lab », qui représentent deux amoureux séparés, l'un résidant au royaume de Yen et l'autre habitant au royaume de Chao (voir exemple 48). Comme les trois échelles pentatoniques de *À un jeune gentilhomme*, ces deux gammes sont décalées entre elles d'un demi-ton. Albert Roussel emploie intelligemment ce procédé de décalage dans l'ensemble de cette pièce, à chaque fois de manière différente. D'abord, dans l'accompagnement de la mesure 11 figurent deux arpèges décalés d'un demi-ton (voir exemple 49); ensuite, le compositeur module le *la* majeur en *lab* majeur aux mesures 14-15, puis revient sur le *la* majeur à partir de la mesure 36 ; enfin, lorsque le chant du jeune homme, basé sur la gamme « sib, do, mib, fa, sol », procède au texte « songeant à la bien-aimée » aux mesures 61-62, il est transporté un demi-ton plus haut en gamme « si, do#, ré#, fa#, sol# », gamme justement enharmonique avec celle du chant de la jeune fille « si, do#, ré#, solb, lab » (voir exemple 50).

⁶⁹⁶ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 101.

Quant à l'accompagnement, il possède une découpe nette ABA'. Les parties A et A' sont quasi identique, mais avec une partie en ré majeur supplémentaire dans A'. Si l'ambiance de ces deux parties A et A' est calme et aérienne, c'est grâce à leurs accords basés sur les deux gammes pentatoniques, axés sur l'alternative de quintes et de quarts dans l'aigu et sur leurs superpositions dans le grave. Dénués de tension harmonique, ces accords sont d'ailleurs moins entassés que ceux de Claude Debussy. En revanche, la partie centrale B a une ligne nette et une allure rythmée avec sa formule marquante **O O e**, l'ensemble donnant une atmosphère animée et vive avec des nuances très fortes comme *f* et *ff*. Ainsi, cette partie exprime le désir pressant du jeune homme de rejoindre sa bien-aimée. À travers des manipulations subtiles, Albert Roussel parvient donc avec succès à exprimer « ces mœurs lointaines et ces sentiments délicats »⁶⁹⁷ décrits dans les poèmes chinois.

Selon Guy Sacre, cet opus 12 marque un tournant dans la carrière de compositeur d'Albert Roussel.⁶⁹⁸ Il semble en effet qu'après une période de tâtonnements qui s'acheva à la fin de ses études à la Schola Cantorum, Albert Roussel retrouva avec la mise en musique de ces poèmes chinois une simplicité et une économie du matériau qui lui permirent de se dégager de l'influence de Claude Debussy. Il forma alors une nouvelle conception artistique, à laquelle il resta fidèle jusqu'à la fin de sa vie, défendant un style épuré, néoclassique. Dans son article intitulé *Réflexions sur la musique d'aujourd'hui*, Albert Roussel écrit ainsi :

« Un retour à des lignes plus nettes, les traits plus fortement accusés, un rythme plus vigoureux, l'harmonie cessant d'être considérée comme la préoccupation dominante du musicien, telles semblent être les principales caractéristiques d'une époque qui, sans renier aucune des découvertes des époques précédentes, ne s'appuie sur elles que pour s'exprimer autrement. »⁶⁹⁹

Il est intéressant de constater que certaines idées énoncées ci-dessus sont très proches de pensées exprimées par Louis Laloy dans sa *Musique chinoise*. Par exemple, le souhait d'un « retour à des lignes plus nettes » correspond bien aux affirmations : « la plus grande musique est toujours simple »⁷⁰⁰ et « la perfection de la musique n'est pas de pousser les notes à bout »⁷⁰¹. Et « l'harmonie cessant d'être considérée comme la

⁶⁹⁷ Guy SACRE, « Le Musicien des adieux », livret du CD intitulé *Albert Roussel, les mélodies*, enregistré en 2001. Label Timpani 2C2064, p. 8.

⁶⁹⁸ Guy SACRE, « Le Musicien des adieux », *loc. cit.*, p.8.

⁶⁹⁹ Nicole LABELLE (éd.), *op. cit.*, p. 270.

⁷⁰⁰ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 23.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

préoccupation dominante du musicien » ou « un accord est pour elle un enrichissement de la sonorité, dont le goût seul détermine la place »⁷⁰² font écho à l'idée telle que « c'est la hauteur absolue qui compte, et non, comme en Europe, la fonction. »⁷⁰³ Dans *Amoureux séparés*, Albert Roussel met en pratique ses idées en entassant ses accords au profit de la sonorité et en emportant son auditoire dans un monde pentatonique cher à Claude Debussy.

Aussi, même si son *Trio* avait paru à Louis Laloy un peu laborieux dans ses développements, avec cet opus Albert Roussel se détache sensiblement de son ancienne écriture chargée et se distingue d'un Claude Debussy, pour lequel, pourtant, il a une admiration certaine. Peut-être Louis Laloy a-t-il exercé une quelconque influence sur le compositeur, par exemple à propos du choix des poèmes. Ajoutons que c'est à ce moment-là qu'Albert Roussel coupe les ponts avec l'école impressionniste française et se forge son style personnel. Certains des procédés musicaux qu'il utilise dans cet opus 12, tels que la juxtaposition de deux ou trois gammes pentatoniques, laissent deviner son orientation future vers la polytonalité qui, selon le compositeur lui-même, « ne peut qu'apporter un enrichissement nouveau à la langue musicale. »⁷⁰⁴

En somme, les *Deux Poèmes chinois* révèlent deux types de musique différents. Si *À un jeune gentilhomme* est traité à la manière d'une musique populaire des provinces chinoises, *Amoureux séparés* évoque les mélodies élaborées de la cour impériale. Ainsi, le premier morceau peut être considéré comme un chant populaire, *feng* 風, et le deuxième comme une mélodie composée par les lettrés chinois, *ya* 雅. Ces deux types de musique – la musique populaire et la musique de chambre – figurent, avec le troisième type qui est la musique religieuse, dans l'ancien recueil de poèmes *Le Livre des Vers*, et sont décrits dans les chapitres IX, X et XI de *La Musique chinoise* de Louis Laloy.

En définitive, les deux œuvres musicales que nous venons de présenter, *Et la lune descend sur le temple qui fut* de Claude Debussy et *Deux poèmes chinois* d'Albert Roussel, puisent dans les mêmes sources asiatiques mais reflètent des visions divergentes. La première évoque un cosmos spirituel et métaphysique (musique religieuse), tandis que la deuxième décrit le monde terrestre et populaire (musique de chambre et musique

⁷⁰² Nicole LABELLE (éd.), *op. cit.*, p. 119.

⁷⁰³ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 120.

⁷⁰⁴ Nicole LABELLE (éd.), *op. cit.*, p. 271.

populaire). Reste que les deux pourraient sans conteste compléter les exemples musicaux des chapitres de *La Musique chinoise* de Louis Laloy.

Modérément animé

CHANT

Dans le royaume de Yen — un jeune ga-
There, in the kingdom of Yen — A - gal - lant

PIANO

- lant ré - si - de,
youth re - sides, —

Dans le royaume de Cha-
While in the kingdom of Cha-

Un peu retenu

Au Mouv!

- o — u - ne bel - le de - moiselle ha - bi - te.
- o — A dam - sel, fair as day, a - bides —

Exemple 48 : Albert Roussel, *Amoureux séparés*, mes. 1-9.

Exemple 49 : Albert Roussel, *Amoureux séparés*, mes. 11.



Exemple 50 : Albert Roussel, *Amoureux séparés*, mes. 62.

3.43 *La Recherche de la Vérité* d'Armande de Polignac (1917)

Le troisième compositeur que nous étudierons est la princesse Armande de Polignac, qui fut également très liée à Louis Laloy. Elle suivit, à l'instar d'Albert Roussel, les cours de composition de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum. Son ballet chinois intitulé *La Recherche de la Vérité*, composé en 1917, est une œuvre passionnante à plus d'un titre. D'une part, elle ironise sur la philosophie taoïste, à laquelle était très attaché Louis Laloy. D'autre part, Armande de Polignac accorde au timbre de cette pièce une attention particulière, cherchant à évoquer une relation étroite avec la musique chinoise.

3.431 Armande de Polignac et Louis Laloy

Née le 8 janvier 1876 à Paris, Armande de Polignac est issue d'une grande aristocratie. Elle a pour oncle le prince Edmond de Polignac (1834-1901), qui s'adonnait à la composition, et dont l'épouse (née Winnaretta Singer, 1865-1943) fut un célèbre mécène qui mit sa fortune au service du monde musical. À l'occasion d'un séjour en Angleterre pendant sa jeunesse, Armande de Polignac commença une formation d'harmonie à Londres. De retour à Paris vers 1892, elle étudia avec Eugène Gigout (1844-1925) et Gabriel Fauré. En 1895, elle se maria avec le comte Alfred de Chabannes La Palice avec qui elle eut une fille prénommée Hedwige. Nous savons qu'après son mariage elle poursuivit ses études de composition dans la classe de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum, mais les documents n'indiquent pas en quelle année. Or, Louis Laloy, qui suivit dans cette école des cours de composition à partir de 1899, écrivit dans sa *Musique retrouvée* que parmi ses camarades se trouvaient Coindreau, de Crevecoeur, l'abbé Demangeon [...] et Armande de Polignac.⁷⁰⁵ Par ailleurs, il se trouve que Louis

⁷⁰⁵ Louis LALOY, *La Musique retrouvée*, p. 76-77.

Laloy jouait de la contrebasse dans l'orchestre de la Schola Cantorum⁷⁰⁶ et que, selon Florence Launay, Armande de Polignac jouait occasionnellement de l'alto dans ce même orchestre⁷⁰⁷. Bien que les deux noms figurent sur deux cursus différents de composition de Vincent d'Indy – Louis Laloy y fut titulaire pendant une période de six à neuf ans, alors qu'Armande de Polignac n'y resta que de deux à cinq ans⁷⁰⁸ – et qu'ils ne soient pas dans la liste des diplômés de fin d'études⁷⁰⁹, nous pouvons avancer qu'Armande de Polignac entra certainement à la Schola Cantorum la même année que Louis Laloy et que c'est à cette occasion que débuta leur amitié.

Après la Schola Cantorum, Armande de Polignac et Louis Laloy se trouvent souvent dans les mêmes listes d'invités des salons musicaux de mécènes parisiens, tels que celui de la princesse de Cystria⁷¹⁰ et bien sûr celui de la princesse de Polignac. Ils écrivent également dans les mêmes revues entre 1905-1910, comme *Le Mercure musical*, *Le Bulletin français de la Société Internationale de Musique (S.I.M.)* et *La Grande Revue*. Armande de Polignac publia plusieurs articles dans ces revues, à une époque où Louis Laloy en était le rédacteur. Ce dernier y produisit aussi des articles, dont certains faisant l'éloge des œuvres de la compositrice. Citons entre autre un compte-rendu du quatuor à cordes n°2 d'Armande de Polignac, paru dans la *Revue musicale* du 15 février 1905, précédé d'un article titré « Armande de Polignac » également écrit par Louis Laloy⁷¹¹. L'enthousiasme de l'auteur pour l'œuvre de la compositrice y est palpable :

« MM. Lederer, de Bruyne, Michaux et Liégeois exécutent avec une délicatesse extrême et une rare unité d'interprétation le 2^e Quatuor à cordes d'Armande de Polignac. Cette œuvre date de quelques années déjà, et sans doute ne satisfait plus l'auteur, dont la personnalité s'est fortement et très heureusement affirmée depuis. Cependant elle a bien du mérite et du charme : l'écriture est sobre et nette, et très sonore ; on sent que c'est de la musique vivante, faite pour être entendue, et non de la musique abstraite et livresque ; le scherzo est d'une grâce ingénieuse et exquise, surtout dans sa partie centrale, et l'*andante* est déjà d'une pure beauté : un chant de violoncelle s'élève dans la lumière frissonnante des harmonies, puis les instruments s'unissent, en un expressif contrepoint ; la pensée se développe avec une gracieuse aisance, et l'intérêt ne languit pas un instant, car tout chante et tout vibre d'émotion ; je voudrais entendre souvent cet *andante*. »⁷¹²

⁷⁰⁶ Louis LALOY, *op.cit.*, p. 82.

⁷⁰⁷ Florence LAUNAY, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*. Paris, Fayard, 2006, p. 51.

⁷⁰⁸ *La Schola Cantorum, son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1927, p. 249 et 253.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 230.

⁷¹⁰ Myriam CHIMÈNES, *Mécènes et musiciens, du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004, p. 183-184.

⁷¹¹ Louis LALOY, « Armande de Polignac », *Revue musicale*, n° 4, 15 février, 1905, p. 122.

⁷¹² Louis LALOY, « La Sourdisine », *Revue musicale*, n° 4, 15 février 1905, p. 124-125.

Comme le remarque Florence Launay, « Louis Laloy [fut un] grand amateur de la musique d'Armande de Polignac »⁷¹³ et « se fit le champion d'Armande de Polignac »⁷¹⁴. Il est vrai que l'estime que porte Louis Laloy à Armande de Polignac est dans cet article mise en évidence. Réciproquement, Armande de Polignac admirait le talent littéraire de Louis Laloy et appréciait sans doute la personnalité de ce dernier. Le fait est qu'elle publia des mélodies sur des poèmes de Louis Laloy⁷¹⁵ et offrit une partition de son œuvre *Mille et Une Nuits* (Paris, Éd. Mutuelle) au musicologue en 1912, avec cette aimable dédicace : « À mon cher ami LL, reconnaissante amitié, AP. »⁷¹⁶ Elle renouvela cette preuve d'amitié en 1916 dans une dédicace à Louis Laloy de son *Quintette* avec piano. Ajoutons qu'Armande de Polignac était également très liée avec la famille Laloy, avec qui elle collabora à plusieurs concerts avec Chouchik Laloy au piano et Marguerite Babaïan, belle-sœur de Louis Laloy, au chant.⁷¹⁷ De plus, dans une affiche publicitaire pour les cours de chant de Marguerite Babaïan, nous constatons que le nom d'Armande de Polignac figure aux côtés de celui de Louis Laloy dans la liste des membres du comité.⁷¹⁸ Une lettre datée d'août 1907 d'Armande de Polignac à Louis Laloy laisse paraître la proximité de la compositrice avec la famille Laloy :

« Revenez tous deux bientôt, sans cela je croirai que vous avez été découragés par ce flot de musique, et nous causerons un peu sans nous approcher du piano sinon pour accompagner Mlle votre belle-sœur si elle me fait le plaisir de venir aussi. Merci de votre bonne visite d'hier et bien à vous deux. »⁷¹⁹

Marque supplémentaire de cette intimité, la mélodie *La Rose rouge*, issue du cycle intitulé *La Flûte de jade* composé par Armande de Polignac en 1920, fut dédiée à Marguerite Babaïan. Curieusement, aucun indice ne montre qu'elles soient restées en contact après cette date. Il semble donc que leur relation cessa, pour une raison que nous ignorons.⁷²⁰ Quoi qu'il en soit, Louis Laloy exerça sans doute une certaine influence sur

⁷¹³ Florence LAUNAY, *op.cit.*, p. 299.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 196. Dans une affiche du concert d'Armande de Polignac du 9 mai 1908, nous observons que figure dans le programme une mélodie de Louis Laloy, cité sous son pseudonyme « Louis Longepierre », intitulée *Chanson Espagnole*. Collection privée-Archives familiales.

⁷¹⁶ « Dossier n° 83 : partitions dédicacées », *Inventaire des papiers de Louis Laloy* de Vincent Laloy. Collection privée-Archives familiales.

⁷¹⁷ Collection privée-Archives familiales.

⁷¹⁸ Collection privée-Archives familiales.

⁷¹⁹ Collection privée-Archives familiales.

⁷²⁰ D'après Vincent Laloy, petit-fils de Louis Laloy, son grand-père a entretenu une liaison amoureuse avec la compositrice. En ce cas, peut-être que la fin de leur relation amoureuse marqua aussi la rupture de tous les contacts entre les deux familles ? Une lettre de Louis Laloy à un destinataire non identifié, sans date, nous incite à supposer qu'elle soit destinée à l'attention d'Armande de Polignac. En voici le contenu :

la compositrice, en ce qui concerne la culture chinoise. Dans une lettre à Louis Laloy datée du 24 janvier 1907, Armande de Polignac écrivit : « P. S. Faites mon nom en chinois avec toutes les significations (les meilleures que vous pourrez trouver), merci d'avance. »⁷²¹ Par ailleurs, un article de *La Vie heureuse* daté de la même année dévoile que la compositrice travaillait alors sur une nouvelle œuvre ayant pour sujet « Bouddha »⁷²², qui est malheureusement introuvable aujourd'hui. Ajoutons qu'Armande de Polignac fut l'une des premières à mettre en musique des poèmes chinois extraits du recueil *La Flûte de Jade* de Franz Toussaint dès sa parution en 1920. Son attrait pour la Chine et son engouement pour la culture chinoise sont donc avérés. Afin de comprendre la portée de cette influence sur l'œuvre de la compositrice, nous allons prendre pour exemple son ballet chinois *La Recherche de la Vérité* composé en mars 1917, qu'elle dédia à sa tante, la princesse Edmond de Polignac, que connut également Louis Laloy.⁷²³ À l'instar de la plupart des œuvres d'Armande de Polignac, ce petit ballet reste inédit.

3.432 Un ballet ironique sur le taoïsme

Sur la couverture de *La Recherche de la Vérité*, Armande de Polignac mit en exergue quelques indications explicites sur l'œuvre : « Ballet chinois ironique en un acte avec une phrase et demie parlée. Personnages : Le vieux sage, l'adepte béat, le singe (un clown). Décor : L'entrée d'une grotte dans une forêt. »⁷²⁴ Le titre, les personnages et le lieu de l'action indiquent de toute évidence que ce ballet met en scène une allégorie

«Puisqu'il en est ainsi, j'estime absolument indiscret de vous demander à dîner un jour d'adieux. Ne m'attendez donc pas. Et ne regrettez pas trop ma décision : croyez bien que nous ne nous serions guère vus. Il faut que cela change. Il y a dans votre vie, celle du moins que vous menez en famille, quelque chose de mou, de vague, d'indécis et de négligé qui me déplaît, vous fait perdre votre temps, et le mien aussi. Croyez-vous qu'il me soit bien agréable de voir s'étendre devant moi, morne et désœuvré, une journée que j'avais vidée de toute occupation pour vous la donner ? Croyez-vous que je n'ai pas souffert hier de vous voir si peu pendant les douze heures que j'ai passées près de vous ? Je vous prie instamment de venir me voir demain matin dimanche, dès 8 heures si vous pouvez. Je vous attendrai. Il faut que nous puissions enfin causer tranquillement de tant de choses graves, qui me préoccupent et me tourmentent. Votre ami triste et fidèle." » Collection privée-Archives familiales.

⁷²¹ Collection privée-Archives familiales.

⁷²² « Armande de Polignac, Comtesse de Chabannes La Palice », *La Vie heureuse*, n° 4, non daté, p. 67-68, conservé au département des Arts du spectacle de la BNF, sous la cote : 8-RO-4085. Nous supposons que cet article parut vers 1907, car l'auteur évoque le fait qu'Armande de Polignac vient d'achever sa *Petite Sirène*.

⁷²³ Cette relation se révèle dans deux lettres de la princesse Edmond de Polignac à Louis Laloy. Dans la première, datée du 16 janvier 1901, elle écrit : « Monsieur, je serais très honorée et heureuse de faire partie de vos membres adhérents et de vos abonnés à la *Revue musicale* dont vous me faites parvenir l'intéressant exposé ». Dans l'autre, sans date, il est noté : « La Princesse Edmond de Polignac sera très heureuse d'assister à l'intéressant concert que M. Laloy a eu l'amabilité de lui signaler et le prie de lui dire si elle pourra trouver des billets à la Salle Gaveau ? ». Collection privée-Archives familiales.

⁷²⁴ La partition de ce ballet se trouve aux Archives départementales de Haute-Loire : Fonds Armande de Polignac, Série 28J.

taoïste. Avant 1917, Louis Laloy publia deux ouvrages concernant la Chine, l'un intitulé *La Musique chinoise* (1910) et l'autre *Le Livre de la Fumée* (1911). De plus, plusieurs articles qu'il écrivit sur le sujet parurent au fil des années dans différentes revues : « Chansons chinoises pour les écoles »⁷²⁵, « Liè-Sien tchouen (traduction d'un recueil de légendes taoïstes) »⁷²⁶ et « Hoaï Nan Tzé et la musique »⁷²⁷. Tous ces textes ont pu fournir à Armande de Polignac de l'inspiration pour concevoir son ballet. En outre, comme le fait remarquer Florence Launay, « son intérêt pour la danse s'était déjà manifesté au travers de pièces de musique légère, où l'on remarquait aussi son attirance pour l'Orient [...] tels que les ballets *La Source lointaine* (1912) et *Les Mille et Une Nuits* (1913) »⁷²⁸. Il n'est donc pas surprenant qu'Armande de Polignac conçut *Les Recherches de la Vérité* dans le genre du ballet. Rappelons que Louis Laloy avait une prédilection pour ce même genre musical.

En regardant le manuscrit, nous nous apercevons que la compositrice y écrivit un grand nombre de détails sur le caractère et l'expression des actions et des scènes amenant les morceaux de musique. Ces indications dessinent une caricature de la perception européenne du taoïsme, où, par exemple, le vieux sage est continuellement assis en train de méditer en compagnie de son adepte toujours à la recherche de la Vérité. Traitant ce fait de manière ironique, la compositrice introduisit dans la pièce un rôle de « singe », en réalité un clown, pour bouleverser les pratiques spirituelles des autres protagonistes, voire même pour « tuer » le Maître à la fin du ballet. L'idée essentielle du ballet, reprise dans son titre, tient en une phrase et demie parlée : « Maître, je cherche la vérité, où est-elle ? », « La vérité... » (le maître meurt avant de s'expliquer). La question reste évidemment sans réponse, la compositrice voulant montrer une philosophie « inexplicable » et « ésotérique ». Est-ce un clin d'œil ironique d'Armande de Polignac à son grand ami qui préconise la pratique du taoïsme ? À n'en pas douter, puisque la compositrice indique « Ballet chinois ironique » sur la couverture de son œuvre.

La question qui se pose alors pour nous est de savoir si avec cette œuvre Armande de Polignac réussit à représenter un ballet chinois authentique. Tout d'abord, quelles sont les caractéristiques d'un ballet chinois ? Considérons les ouvrages sur la musique chinoise que nous avons présentés dans les chapitres précédents. Adrien de la Fage est le premier

⁷²⁵ Louis LALOY, « Chansons chinoises pour les écoles », *La Grande Revue*, 10 juillet 1908, p. 142-150.

⁷²⁶ Louis LALOY, « Liè-Sien tchouen (traduction d'un recueil de légendes taoïstes) », *Bulletin de l'Association amicale franco-chinoise*, octobre 1913.

⁷²⁷ Louis LALOY, « Hoaï Nan Tzé et la musique », *T'oung pao* 通報, octobre 1914, p. 332.

⁷²⁸ Florence LAUNAY, *op. cit.*, p. 365.

qui consacre au sujet un chapitre complet.⁷²⁹ Il y souligne un élément essentiel : « [...] on attachait et l'on attache encore, en Chine, [de l'importance] à la danse dans ses rapports avec le cérémonial. »⁷³⁰ Ce point de vue est adopté par J. A. Van Aalst qui le présente dans son chapitre consacré à la musique religieuse, avec des planches montrant l'évolution des danses au cours de l'histoire chinoise. De même, Louis Laloy évoque le sujet dans son explication de la procédure de la cérémonie de Confucius, mais sans aller plus loin. À l'instar d'Adrien de la Fage, Maurice Courant y consacre tout un chapitre de son ouvrage, le chapitre VI, intitulé « La Danse », en donnant des précisions sur des techniques comme les poses et les exécutions, sur les genres de danse tels que la danse civile ou la danse militaire et sur les rapports entre la danse, la musique et la hiérarchie instaurée par les sages chinois. Il met aussi en lumière, comme Adrien de la Fage, les liens étroits entre la danse et les nécessités des cérémonies, qu'elles soient religieuses ou impériales. Plus précisément, la danse chinoise est une danse mimique qui « était représentée dans le temple des Ancêtres pour appeler et réjouir les mânes, dans la cour du Palais en vue de moraliser le peuple »⁷³¹, ou encore qui représentait l'histoire des empereurs sous forme de pantomime. À cet égard, Adrien de la Fage ajoute : « [...] dès l'époque de Ou-wang, qui vivait plus de onze siècles avant l'ère vulgaire, les Chinois possédaient une danse en quelque sorte historique, et des actions mimiques destinées à retracer le souvenir des grands événements. »⁷³² Précisons que ces danses mimiques sont catégorisées en six grandes danses. Il existe également six petites danses, comme l'évoque Adrien de la Fage, qui sont « attribuées aux sacrifices offerts dans le but d'inviter les esprits à venir assister aux fêtes. »⁷³³ Cette classification correspond bien à la présentation de Maurice Courant, qui distingue danses impériales et danses religieuses.

De fait, la nature de la danse chinoise est sacrée et morale, contrairement au ballet occidental qui est profane et divertissant. Adrien de la Fage affirme ainsi :

« Si maintenant nous examinons en quoi les danses chinoises peuvent différer de celles des autres peuples qui nous sont connues, et surtout des nôtres, nous n'y trouvons véritablement qu'un point de dissemblance fort important sans doute ; c'est précisément ce sens moral, ce caractère profond que regrettait Kong-fou-tsees (sic). »⁷³⁴

⁷²⁹ Adrien de LA FAGE, *op. cit.*, « Chapitre XI : Danse et ballet des Chinois : exercices qui s'y rattachent ».

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 338.

⁷³¹ Maurice COURANT, *op. cit.*, p. 142.

⁷³² Adrien de LA FAGE, *op. cit.*, p. 341.

⁷³³ *Ibid.*, p. 341.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 368.

Par ailleurs, Adrien de la Fage évoque dans sa présentation les instruments employés pour accompagner la danse chinoise :

« Les instruments employés dans les anciennes danses étaient le kin (sic) et le tambour, l'yao, instrument doux propre à inspirer la paix et la tranquillité de l'âme, et qui est, comme on le sait, une flûte droite à trois trous, du genre de notre galoubet ; enfin le kao, qui avait donné son nom à une danse particulière. Le kao avait à peu près la forme de notre chiffre 2, ou d'un S renversé ; le danseur le tenait à la main, et l'on a tout lieu de présumer que c'était un instrument de percussion. Quelquefois aussi, ces danseurs portaient de petits boucliers accompagnés d'une clochette [...]. »⁷³⁵

Enfin, il nous apporte des éléments remarquables sur l'essence de la danse chinoise :

« Le caractère *où*, correspondant à notre mot *danse*, n'éveille point dans l'esprit des Chinois l'idée de sauts, de gambades ou de pirouettes, mais celle de l'expression des sentiments, sans le secours de la parole, et par le seul moyen de gestes et d'évolutions exécutés avec méthode et précision. Les danses chinoises sont donc, ainsi que celles de toute l'Asie, essentiellement mimiques, et les pensées exprimées par ces danses, ainsi que par la musique qui sert à en régler le mouvement, sont en général graves ou voluptueuses. »⁷³⁶

Après ce bref survol de la danse chinoise, nous allons présenter les caractéristiques de l'œuvre d'Armande de Polignac, en les divisant, par commodité, en deux paramètres musicaux : les matériaux thématiques et l'orchestration. Ainsi, nous pourrions répondre à notre problématique : l'œuvre réussit-elle à représenter un ballet chinois authentique ?

3.433 La musique

3.4331 Les matériaux thématiques

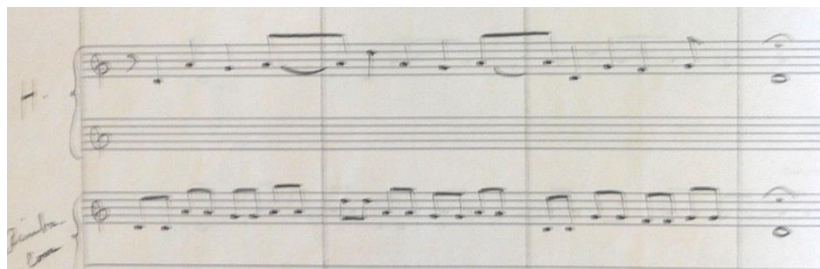
Ce ballet se découpe nettement en deux parties : la première, qui consiste en une introduction et un pantomime du singe, montre une continuité du thème et de la tonalité (mesures 1 à 126), tandis que la deuxième comprend plusieurs fragments musicaux qui atténuent cette constance musicale, voire même la suppriment, au profit des actions du drame. Si les procédés artistiques des deux parties ont pour but d'évoquer l'Extrême-Orient en général, leurs contenus parviennent cependant à présenter deux sensations particulières distinctes, l'une à la « javanaise » et l'autre à la « chinoise ». L'influence de la musique javanaise se révèle d'abord dans les introductions des deux parties. Nous constatons que la première introduction, de quinze mesures, installe avant tout le mode pentatonique « fa, sol, la, do, ré », sur lequel est fondé l'ensemble du

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 344-345.

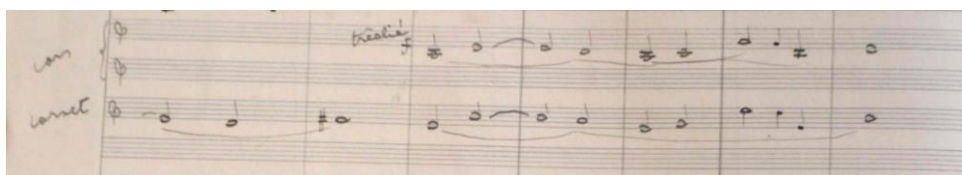
⁷³⁶ *Ibid.*, p. 336.

matériau mélodique de la première section. De même, la deuxième introduction, de sept mesures, présente le mode « do, ré, mi, sol, la », sur lequel sont dérivés les différents thèmes de la deuxième partie. D'après Patrick Revol, cette façon de dévoiler l'échelle avant de donner le premier thème est typique des *râga* indiens dans certaines œuvres pour *gamelan*.⁷³⁷ Par contre, il est rare, à notre connaissance, de voir une procédure similaire dans la musique chinoise. Or, il se trouve que Maurice Ravel eut également recours à ce type d'introduction dans son ballet *Ma mère l'Oye*, représenté en 1912. Nous supposons qu'Armande de Polignac avait assisté à ce ballet, et fut impressionnée sans doute par sa version orchestrale, dont elle reprit certains éléments de celui-ci dans sa composition.

Quant à ses choix de mode, les deux échelles pentatoniques du ballet – « fa, sol, la, do, ré » et « do, ré, mi, sol, la » – sont les plus discutées depuis Joseph-Marie Amiot jusqu'à nos jours.



Exemple 51 : Le mode pentatonique A.
(Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 5-8), manuscrit.



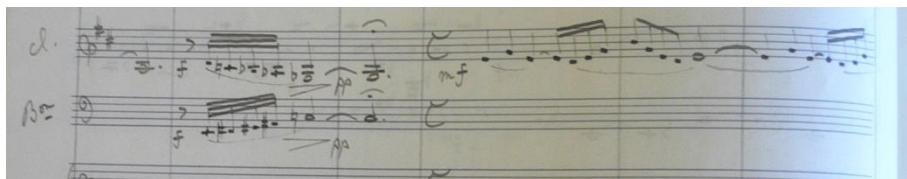
Exemple 52 : Le mode pentatonique B
(Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 139-145), manuscrit.

⁷³⁷ Patrick REVOL, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française du XX^e siècle*, p. 256.



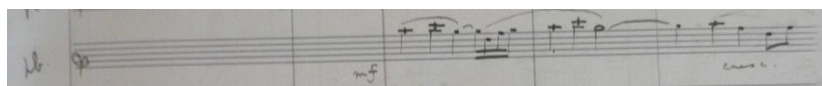
Exemple 53: Maurice Ravel, *Laideronnette, Impératrice des Pagodes*, mes. 1-9.

Concernant le mode principal de la première partie, A, principalement joué par les bois, il reste toujours dans la même tonalité mais en différentes transfigurations. Le premier thème dérivé du prototype, que nous nommerons le thème A1, est confié à la clarinette, de la mesure 43 à la mesure 53 :



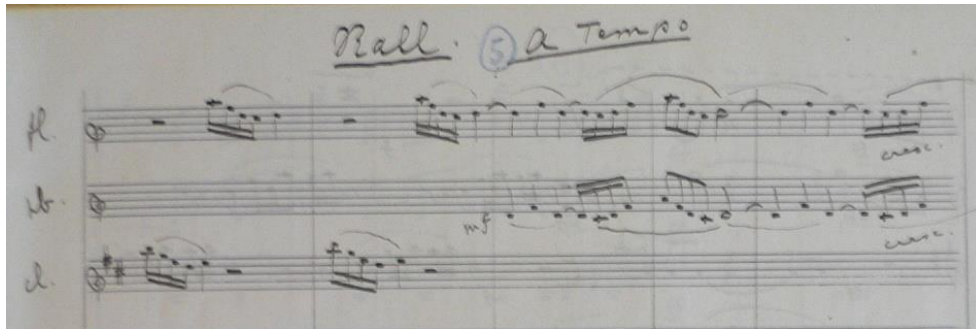
Exemple 54 : Thème A1
(Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 40-45), manuscrit.

Le second élément, A2, est dérivé du thème A1. Son échelle et ses figures rythmiques sont identiques à celles d'A1, mais l'ensemble est transposé une douzième au-dessus, en commençant par *la*. Le thème A2 est présenté par le hautbois de la mesure 60 à la mesure 67.



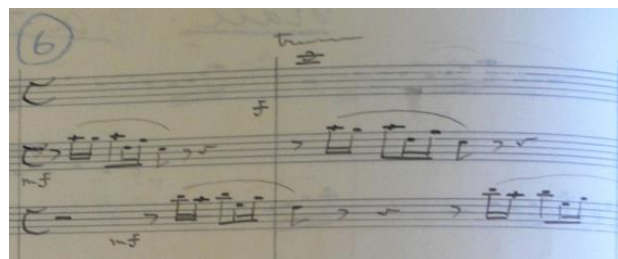
Exemple 55 : Thème A2
(Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 58-62), manuscrit.

La reprise d'A1 par la flûte et le hautbois, des mesures 69 à 72, renforce l'aspect répétitif de ce sujet pentatonique :

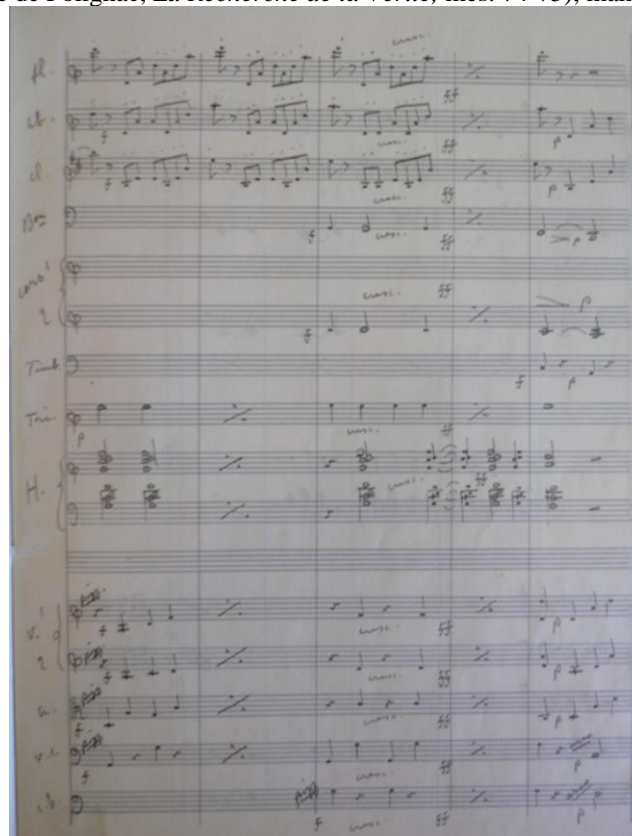


Exemple 56 : La reprise d'A1
(Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 67-71), manuscrit.

Des mesures 74 à 85, le hautbois et la clarinette, auxquels viennent s'ajouter la flûte et les cordes à la mesure 76, ainsi que la harpe à la mesure 82, donnent un motif conclusif, A3, de nature encore une fois répétitive et dynamique.

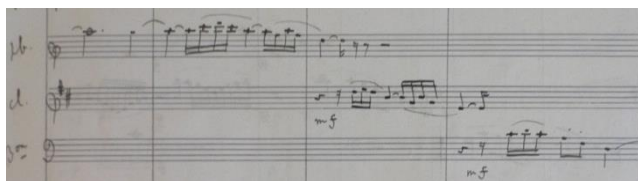


Exemple 57 : Thème A3
(Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 74-75), manuscrit.



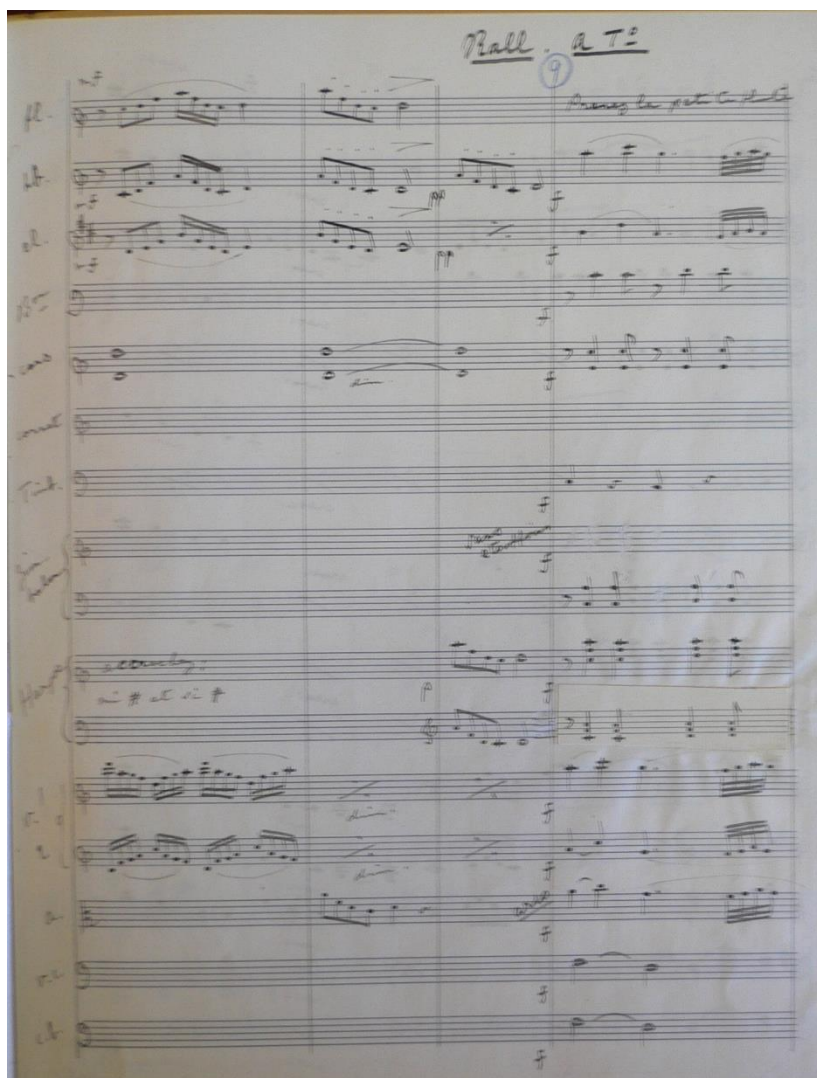
Exemple 58 : thème A3
(Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 76-80), manuscrit.

Le quatrième élément A4, qui court des mesures 85 à 94 est, de même, dérivé du thème A. Il est présenté en premier par le hautbois, ensuite par la clarinette, et enfin par le basson :



Exemple 59 : Thème A4
(Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 87-90), manuscrit.

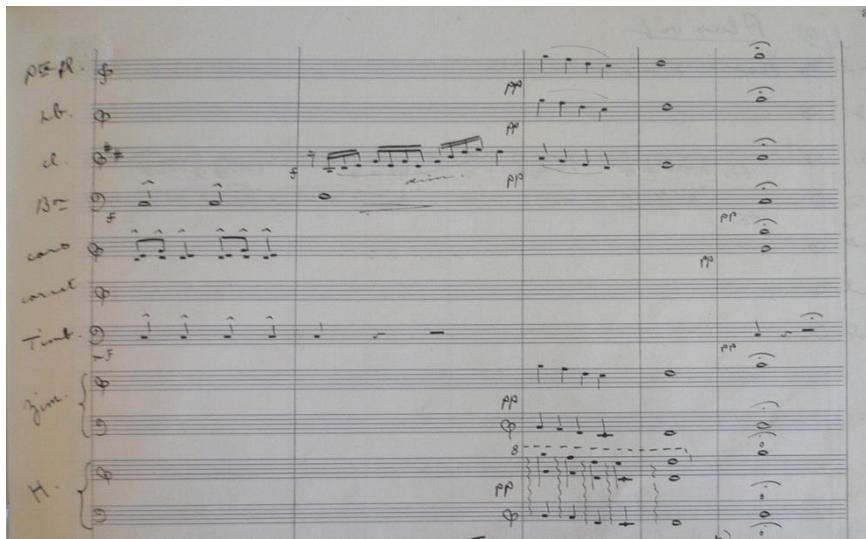
De la mesure 100 à la mesure 111, les bois et les cordes donnent la dernière variation dérivée du thème A4 qui marque la fin de la première grande partie :



Exemple 60: Thème A5.
(Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 106-109), manuscrit.

Avant la conclusion du morceau, les bois, la harpe et le zimbalon livrent ensemble

un motif « sol-fa-ré-do-ré-sol » avec une nuance très faible : *pp*. Les accords en arpège joués par la harpe concèdent à ces dernières mesures une sensation céleste, aérienne et rêveuse.



Exemple 61 : Thème final
(Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 122-126), manuscrit.

Nous remarquons que le prototype et ses transfigurations sont dans la même tonalité mais possèdent différentes toniques. Patrick Revol écrit à propos de la musique indonésienne : « [...] Comme à Java, sans jamais moduler, il change la note d'appui du mode pentatonique, ce qui provoque une nouvelle coloration »⁷³⁸. Le même usage se retrouve dans la musique chinoise, comme le précisa Louis Laloy : « La mélodie, la phrase, et le morceau entier peuvent se terminer par l'une quelconque de ces cinq notes (*koung, chang, kio, tcheu, yu*) (sic). On peut donc dire que la musique chinoise a cinq modes, et dans certains recueils les airs sont classés en effet par leur note finale. »⁷³⁹ Armande de Polignac procède ici de la même manière, c'est-à-dire que, sans moduler la tonalité, elle « change la note d'appui du mode pentatonique » qui se repose sur la gamme pentatonique *fa*. Autrement dit, le *fa* fait alors fonction de *gong*, le *sol* fait fonction de *shang*, le *la* correspond au *jué*, le *do* correspond au *zhi* et le *ré* correspond au *yu*. Le thème du début de la première partie composé de « ré, la, sol, la, ré, la, sol, la, ré, sol, fa, sol, ré » (thème A1) est donc en *yu diao shi*, puis, de la mesure 60 à la mesure 67, le thème A2 « la, do, sol, ré, fa, sol, la, do, sol » est transposé en *jué diao shi*, et enfin, de la mesure 124 à la mesure 126, les six notes « sol, fa, ré, do, ré, sol » reposent sur *shang diao shi*. Le morceau demeure toujours en *fa* majeur, mais les toniques sont transférées de

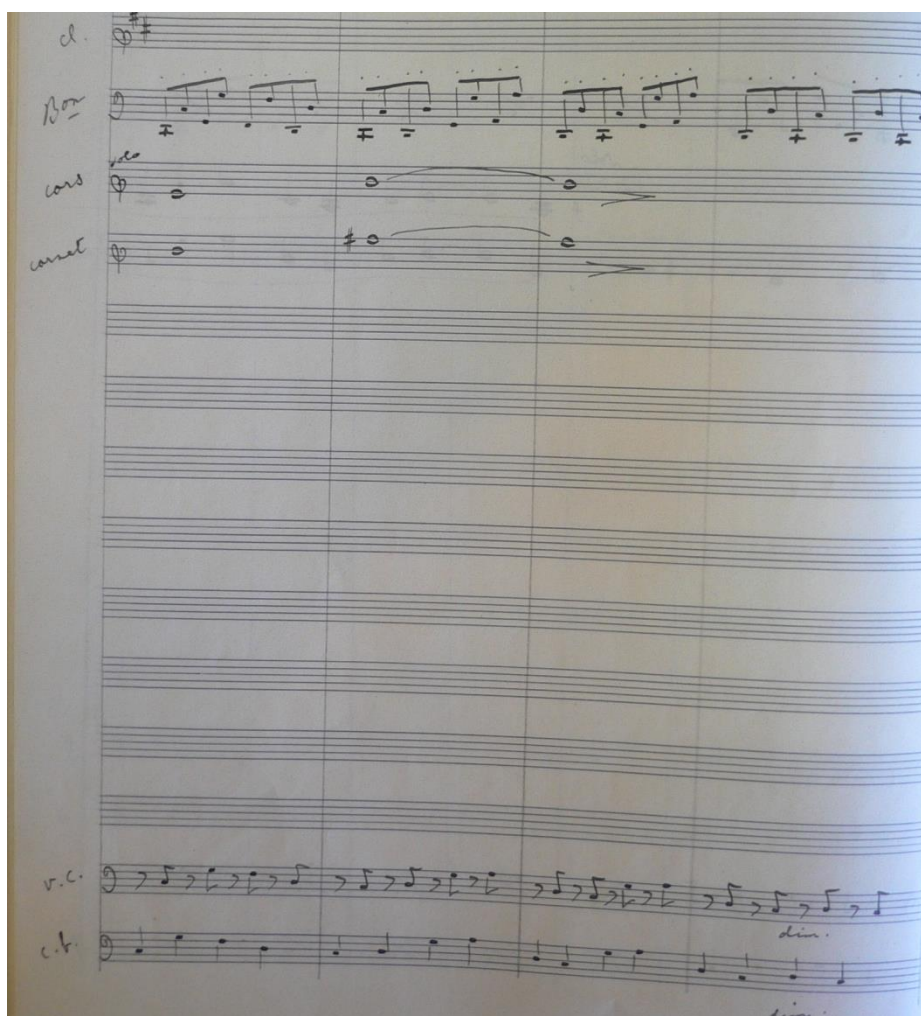
⁷³⁸ Patrick REVOL, *op. cit.*, p. 244.

⁷³⁹ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 54-55.

ré à sol. En ayant recours à ce procédé, Armande de Polignac toucha du doigt l'esprit indochinois.

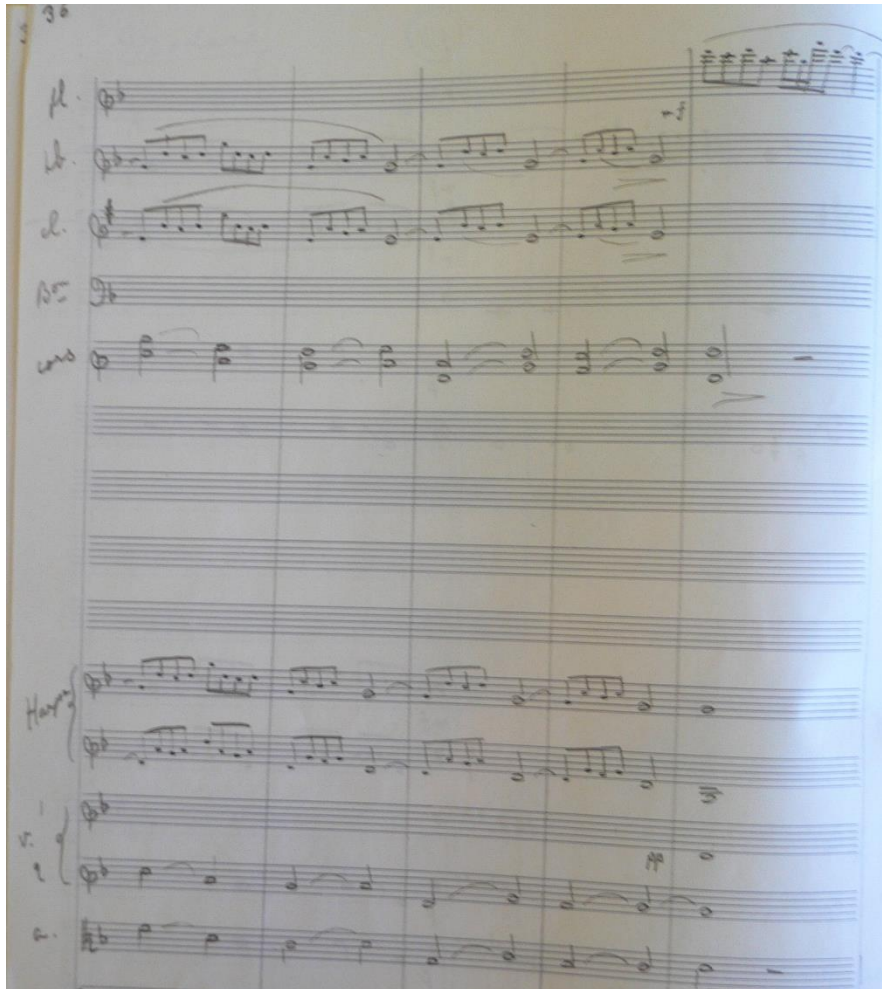
Quant à la deuxième partie du ballet, la musique y est particulièrement dynamique, variée et ingénieuse. À part des transfigurations du thème, qui est toujours basé sur la gamme pentatonique, Armande de Polignac mêle plusieurs éléments pour créer une authentique atmosphère chinoise.

D'abord, un unisson d'accompagnement est donné par la contrebasse, le violoncelle et le basson sur le mode pentatonique « do, ré, mi, sol, la ».



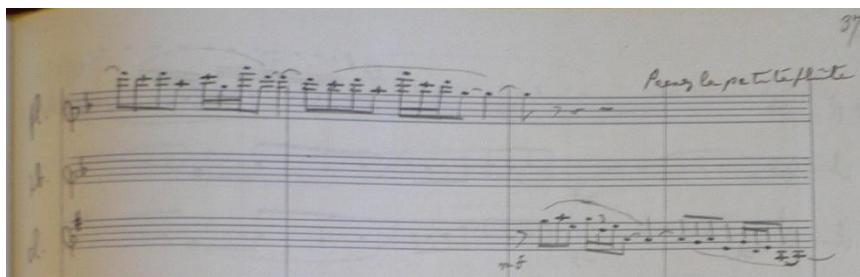
Exemple 62 : un unisson d'accompagnement donné par la contrebasse, le violoncelle et le basson (Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 145-148), manuscrit.

En outre, de la mesure 170 à la mesure 175, des successions de quintes livrées par les cors, accompagnées du déroulement de la gamme pentatonique jouée par le hautbois, la clarinette et la harpe, contribuent à donner au morceau un aspect de musique populaire chinoise :



Exemple 63 : Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité* : mes. 172-176, manuscrit.

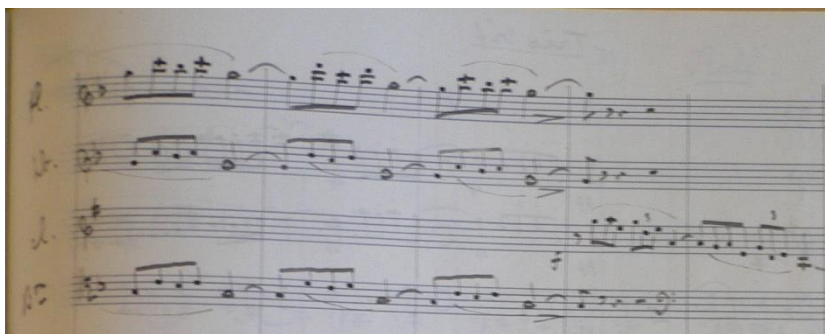
De plus, la guirlande des transfigurations du thème A de la première partie se poursuit de la mesure 176 à la mesure 181, avec une apparence encore plus brodée. Ce nouveau thème que nous nommerons A6 est d'abord confié à la flûte, ensuite à la clarinette :



Exemple 64 : thème A6
(Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 177-180), manuscrit.

Le thème A6 est transfiguré en une autre forme mélodique (thème A7), présentée à la flûte, au hautbois et au basson à l'unisson, auxquels vient s'ajouter la clarinette, dans les

mesures 188 à 196.



Exemple 65 : Thème A7
(Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 191-195), manuscrit.

À partir de la mesure 204, la tonalité est modulée en *sib* majeur. Un nouveau thème B apparaît à cet endroit et se développe jusqu'à la mesure 218. Ce thème est issu d'un motif d'accompagnement qui court des mesures 170 à 175 et 182 à 187. Cette fois, le thème se déroule dans les six parties (contrebasse, violoncelle, harpe, cor, hautbois et flûte), avec des valeurs diminuées progressivement du grave à l'aigu.

Exemple 66 : thème B
(Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 204-206), manuscrit.

Cette partie, qui se base sur plusieurs niveaux de valeurs rythmiques, évoque la musique instrumentale des univers javanais et chinois telle que la décrit J. A. Aalst dans son ouvrage intitulé *Chinese Music* :

« Tous ces instruments jouent, ou du moins essaient de jouer, à l'unisson. Cependant, un étranger peu habitué à leur musique a la sensation que chaque artiste a sa propre partie et que chacun a pour but de se distinguer de ses collègues en faisant autant de bruit qu'il le peut. L'impression produite sur les oreilles étrangères est loin d'être favorable. Mais, si l'on fait suffisamment attention, on se rend rapidement compte que les artistes jouent dans le temps et bien ensemble. »⁷⁴⁰

Ainsi, compte tenu des matériaux que nous venons d'exposer – le thème, le rythme, les successions de quintes et l'emploi des arpèges –, nous devons admettre que l'ensemble sonne véritablement chinois. Cet effet est probablement dû à l'orchestration de la pièce, à la fois spéciale et merveilleuse.

3.4332 L'orchestration

D'après Florence Launay, « la musique symphonique s'est révélée d'accès difficile pour les compositrices, pour une combinaison de facteurs [dont une] timidité face à l'écriture orchestrale »⁷⁴¹. Cependant, les œuvres symphoniques d'Armande de Polignac reçurent souvent de bonnes critiques, à la fois pour ses trouvailles harmoniques⁷⁴², son instrumentation originale⁷⁴³ et son exotisme natif⁷⁴⁴. En examinant la partition d'orchestre de *La Recherche de la Vérité*, nous sommes éblouis par le charme de son écriture concise et lucide et par sa manière de combiner différents timbres. Quels instruments retient-elle dans ce « ballet chinois » pour nous emporter au Céleste Empire? Regardons dans la partition d'orchestre :

⁷⁴⁰ Texte original : « All these instruments plays, or at least try to play, in unison ; still it seems to a foreigner not acquainted with their music that each performer has a part of his own, and that each aims to distinguish himself above his colleagues by making as much noise as he can. The impression produced on foreign ears is anything but favourable. Still, if patient attention be paid, it is soon discovered that the performers play in time and well together. » Cf. J. A. Van AALST, *Chinese Music*, p. 36.

⁷⁴¹ Florence LAUNAY, *op. cit.*, p. 369.

⁷⁴² Maurice RAVEL, « Théâtre des Arts : 3^e acte d'Idoménée, La Source Lointaine », *Comœdia illustré*, V, 7, 5 janvier 1913, p. 320-323.

⁷⁴³ P. BRETON, « Châtelet, la Loïe Fuller, Premières auditions de Mme Armande de Polignac et de M. Florent Schmitt », [6 juin 1914]. Voir Florence LAUNAY, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 368.

⁷⁴⁴ Louis LALOY, « To dance or not to dance », *SIM*, n° 6, 1^{er} juin 1914, p. 56.

Bois	1 petite flûte, 1 grande flûte, 1 hautbois, 1 clarinette en <i>si^b</i> , 1 basson
Cuivres	2 cors en <i>fa</i> , 1 corne à piston en <i>si^b</i>
Percussions	Timbales, 1 zimbalon (ou 1 piano), cymbales, 1 triangle
Cordes pincées	1 harpe
Cordes frottées	Quintette à cordes

Nous sommes en présence d'un orchestre de moins d'une vingtaine d'instrumentistes. L'emploi de la harpe et l'usage important des bois au détriment des cuivres montrent l'influence de l'époque impressionniste, que nous préférons appeler « debussyste ». Celle-ci a en effet pour caractéristique d'éviter tout ce qui est trop clairement énoncé dans un orchestre. Cependant, Armande de Polignac fait preuve d'audace dans ce morceau en attribuant le mode pentatonique aux trois cuivres au début de la deuxième partie. Comme le remarqua Émile Vuillermoz : « [...] Son orchestre est si véhément, si vibrant, si curieux de tous les mystères des "vents" que cette musique s'apparente instinctivement aux productions de nos plus audacieux chercheurs »⁷⁴⁵. Si la fonction mélodique des cordes est secondaire, la compositrice confère aux bois un rôle mélodique conséquent. En outre, le choix d'un certain type de percussions marque la volonté d'Armande de Polignac d'évoquer des sonorités issues d'une musique chinoise. Nous présentons ci-dessous, avec précaution, un tableau des analogies entre les percussions occidentales employées dans ce ballet et les instruments chinois décrits dans *La Musique chinoise* de Louis Laloy.

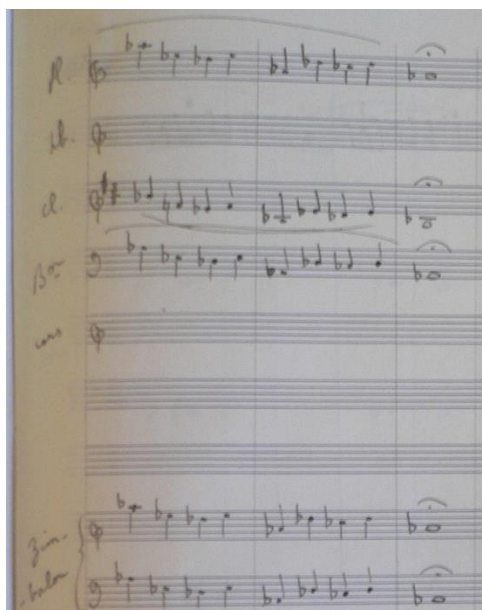
Percussions européennes →	Instruments chinois correspondant
Zimbalon →	<i>Yang-k'in</i> (sic) 洋琴 : c'est une cithare à cordes métalliques. Il semble se souvenir du clavecin et de sa table d'harmonie. Il ne se touche pas des doigts, il se frappe avec des baguettes de bambou.
Les cymbales →	<i>Pouo</i> (sic) 鈸 : ne sont employées qu'au théâtre, où elles frémissent longuement aux

⁷⁴⁵ Émile VUILLERMOZ, « Spectacles de danse », *SIM*, n°2, 1^{er} février 1914, p. 53.

	endroits pathétiques.
Les timbales, batteries →	Les tambours sont nombreux et divers.
Triangle →	<i>Pouo tchoung</i> (sic) 鐘 : une cloche isolée, elle indique le ton au commencement de chaque couplet.

En ce qui concerne le traitement des percussions, nous remarquons qu'Armande de Polignac attribue au zimbalon un rôle marquant par rapport au reste de la batterie. Elle l'emploie non seulement pour son timbre, qui peut évoquer le *yang qin*, mais aussi pour sa fonction mélodique. Précisons que le *yang qin* est un composant important de l'ensemble chinois. J. A. Van Aalst indique clairement à ce propos : « Habituellement, l'orchestre est composé de deux guitares en forme de ballon (jouées par des filles qui chantent en même temps), d'une guitare à trois cordes, d'un ou deux violons, d'un petit tambour à battre le temps, d'une flûte et d'un *yang-k'in* (sic). »⁷⁴⁶ Armande de Polignac place d'abord le zimbalon dans l'énoncé du mode pentatonique des quinze premières mesures avec la flûte et la harpe, de sorte que cette combinaison donne une sonorité à la fois singulière et typée. Puis, la compositrice le laisse intervenir, après une longue pause, dans le dernier énoncé du thème A5, avec l'ensemble d'orchestre. Cette fois, le zimbalon est, par son flot continu, très proche du jeu du *yang qin*, et apporte à la péroration finale une ambiance de fête de nouvel an chinois. Cette exaltation dure dix mesures. Ensuite, l'apparition du zimbalon des mesures 124 à 126, basée sur un thème de six notes et accompagnée des bois et de la harpe comme au début du morceau, annonce la fin de la première partie. La structure musicale est ainsi unifiée et complète. Si le rôle du zimbalon est important, c'est parce qu'il participe constamment à l'énoncé des échelles pentatoniques, avec les bois. Ce phénomène se révèle encore deux fois dans la deuxième partie, aux mesures 158-161 et 182-188. Nous devons donc au zimbalon de ressentir pleinement la sensation du Céleste Empire à l'écoute de ce morceau.

⁷⁴⁶ Texte original de J. A. Van AALST : « The orchestra ordinarily consists of two balloon-shaped guitars (played by girls who sing at the same time), one three-stringed guitar, one or two violins, one small drum to beat time, one flute, and one yang-k'in. » Cf. J. A. Van AALST, *op. cit.*, p. 36.



Exemple 67 : La participation du zimbalon
(Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 159-161), manuscrit.

Exemple 68 : L'ambiance de la fête de nouvel an chinois
(Armande de Polignac, *La Recherche de la Vérité*, mes. 114-117), manuscrit.

Les autres percussions ont également des rôles bien définis. Les timbales sont d'un emploi assez varié : tantôt elles marquent le début ou la fin d'une phrase musicale (mes. 15, 22, 37), tantôt elles accentuent les actions du drame comme dans l'usage du théâtre chinois. Par exemple, elles interviennent lorsque le singe secoue la noix de toutes ses forces aux mes. 108-119 et lorsqu'il frappe la noix à coups redoublés aux mes. 122-125. Quant au triangle et aux cymbales, non seulement ils renforcent le rythme mais ils créent aussi un effet brillant particulier (le triangle aux mesures 60, 70, 73-77 ; la cymbale aux mesures 114-121). Comme l'écrivit Louis Laloy : « La musique chinoise possède enfin des instruments à percussion, dont le son peu déterminé en hauteur, mais puissant, sert à marquer le rythme »⁷⁴⁷. Ce scintillement métallique évoque de ce fait irrésistiblement l'Asie.⁷⁴⁸

Ainsi, dans *La Recherche de la Vérité*, Armande de Polignac accorde une place particulièrement importante à la harpe, à la flûte, au triangle et aux timbales et batteries. Il est singulier de constater que cette orchestration peut aisément être mise en parallèle avec les cinq instruments chinois présentés par Adrien de La Fage dans le texte dont nous avons parlé plus haut : le *qin*, le tambour, l'*yao* (flûte droite à trois trous), le *kao* (instrument de percussion qui, à notre connaissance, correspond au grand tambour 磬 qui bat l'appel) et la clochette. Ces cinq instruments – trois instruments de percussion, un instrument à cordes et un bois – forment un petit orchestre qui peut varier de composition en fonction des impératifs liés à l'accompagnement de la danse. Cette coïncidence entre l'orchestration de *La Recherche de la Vérité* et celle des danses chinoises traditionnelles telles qu'elles sont présentées par Adrien de la Fage nous pousse à nous demander si Armande de Polignac n'a pas lu l'ouvrage concerné dans l'optique de la création de son œuvre. Sa fille Hedwige rapporte qu'Armande de Polignac « avait voué sa vie à la musique, travaillait avec régularité, sacrifiait les plaisirs et le monde. »⁷⁴⁹ Son assiduité la poussa peut-être à approfondir sans relâche ses sources.

Il est certain que l'esprit de *La Recherche de la Vérité* est loin de celui de la danse chinoise dont la nature est censée être sacrée, dont la musique présente un son « lent et plaintif »⁷⁵⁰ et dont « la mesure est observée avec une parfaite exactitude »⁷⁵¹. Pourtant,

⁷⁴⁷ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 79.

⁷⁴⁸ Patrick REVOL, *op. cit.*, p. 271.

⁷⁴⁹ Florence LAUNAY, « Sur les traces d'Armande de Polignac », *Clingklong*, n° 49, Winter/Hiver, 2003, p. 23.

⁷⁵⁰ Adrien de LA FAGE, *op. cit.*, p. 352.

cette œuvre montre d'une part la tentative d'Armande de Polignac de combiner différents timbres dans un sujet d'inspiration chinoise, et d'autre part son habileté dans l'exploitation des éléments musicaux de l'Empire du Milieu. Ajoutons que le pantomime du singe de la première partie est repris d'une œuvre pour petit orchestre qu'Armande de Polignac écrivit dans le passé, intitulée *Aladdin, la danse chinoise*.⁷⁵² Mais malgré le sous-titre de l'œuvre « la danse chinoise », son titre *Aladdin* n'évoque pas la Chine, et l'œuvre elle-même ne correspond en rien à une danse chinoise authentique. Cependant, elle nous fait songer au pantomime vulgaire chinois qui se développa en même temps que la danse classique et fut par la suite intégré aux *cent jeux*, où il absorbe l'esprit de la farce. Après plusieurs années, la compositrice retravailla cette « danse chinoise » et l'ajouta à *La Recherche de la Vérité*. Ceci indique que sa fascination pour la culture chinoise, née très tôt, persista jusqu'à l'accomplissement de ce ballet. En définitive, *La Recherche de la Vérité* reste dans la mesure du ballet occidental, cependant, Armande de Polignac cueillit pour sa composition les ingrédients qui lui parvinrent de l'univers asiatique et, tout en conservant leur nature originale, les transforma à sa manière afin de produire une création distinguée.

3.5 Les œuvres musicales d'inspiration chinoise à l'époque de Louis Laloy

Dans le présent chapitre, nous élargirons notre cadre d'observation à l'ensemble des œuvres d'inspiration chinoise créées entre 1920 et 1940, soit après la mort de Claude Debussy et avant la retraite de Louis Laloy. Notre but n'est évidemment pas de dresser ici un catalogue exhaustif des compositeurs français ayant succombé au charme chinois. L'objectif serait d'une prétention démesurée. Nous mettrons donc plutôt en relief les préoccupations communes de ces compositeurs, en les répartissant en deux catégories : d'une part ceux qui se sont inspirés du recueil *La Flûte de jade* et d'autre part ceux qui évoquent plus largement la Chine. Ces deux ensembles structureront notre dernier chapitre. Cette démarche va nous permettre non seulement de faire un rapprochement entre ces œuvres provenant de différents compositeurs mais aussi de définir leur intérêt commun.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 352.

⁷⁵² Dans cette pièce, le traitement de l'orchestre est le suivant : une flûte, un hautbois, une clarinette en *si^b*, un basson, une trompette en *ut*, une harpe, des batteries, deux violons, un alto, un violoncelle et une contrebasse.

3.51 Franz Toussaint et son recueil de poèmes, *La Flûte de jade*

À partir de l'époque de la « Fin de siècle » (1890-1900) ou, plus largement, de la « Belle Époque » (1879-1914), une activité littéraire intense et excentrique interagit étroitement avec le reste de la création artistique foisonnante, particulièrement avec les œuvres musicales. De nombreux recueils ou cycles de poèmes, dont certains ouvrages étrangers traduits, furent alors mis en musique par des compositeurs adeptes du genre mélodique. Cette vague se poursuivit au début du XX^e siècle. Parmi les traductions littéraires postérieures à la Première Guerre mondiale, le recueil de poésies *La Flûte de jade* de Franz Toussaint (1879-1955), publié par les éditions Henri Piazza en 1920, a d'emblée attiré notre attention, étant donné qu'il inspira nombre de créations musicales. Écrivain et orientaliste, Franz Toussaint, fut reconnu pour de nombreuses traductions de l'arabe, du persan, du sanskrit et du japonais signées de son nom.⁷⁵³ Cependant, ignorant de la langue chinoise, il ne s'engagea pas dans le travail périlleux de la traduction de poèmes chinois. Il fut simplement l'éditeur du recueil, qui fut établi et traduit en français par un Chinois, TSAO Chang-Ling⁷⁵⁴. Dans la première édition de *La Flûte de jade*, Franz Toussaint rendit hommage à son traducteur par cette dédicace : « À la mémoire de Tsao-Chang-Ling qui est allé dormir dans le jardin des neuf sources après m'avoir confié le soin de présenter aux lecteurs français ces illustres poésies, choisies et traduites par lui. »⁷⁵⁵ Cette anthologie consiste en cent soixante-quatorze poèmes chinois datant de la haute Antiquité (du XIII^e au VIII^e av. J.-C.) jusqu'à la dernière dynastie de l'Empire du Milieu. Son succès fut sans précédent, et elle ne cessa d'être rééditée jusqu'en 2009 (Grenoble, Pré Carré), d'après le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France. Depuis sa publication, cette anthologie fut traduite en anglais par Gertrude Laughlin Joerissen en 1923, sous le titre *The lost flute, and other Chinese lyrics* (T. F. Unwin Ltd.) ; en danois par Asger Jorn en 1970, sous le titre *Jade fløjten* (St. Gallen, Erker-Verlag) ; et en polonais par Leopold Staff en 1982, sous le titre *Fletnia chińska* (Warszawa, Państw. Instytut Wydawniczy).

⁷⁵³ Cf. Agnès G. RYMOND, « Giraudoux mystificateur », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 34, 1982, p. 211-221. Dans cet article, l'auteur évoque les relations entre Jean Giraudoux et Franz Toussaint, et donne quelques rares informations sur la vie de ce dernier, qui se révèle très peu dans ses publications.

⁷⁵⁴ D'après le rapport de Muriel Détrie concernant la présente thèse, elle y affirme qu'en réalité, « Franz Toussaint ne connaissait aucune de ces langues orientales et n'a jamais fait qu'adapter des traductions antérieures ; *La Flûte de jade* n'échappe pas à cette règle et s'il prétend présenter au public français des poèmes chinois « traduits » par un certain Tsao-Chang-Ling qui serait décédé, c'est seulement pour mieux rivaliser avec *Le Livre de jade* de Judith Gautier, composé avec l'aide du Chinois Tin Tun-Ling, dont il adapte en fait nombre de poèmes. »

⁷⁵⁵ Franz TOUSSAINT, *La Flûte de jade*, Paris, L'Édition d'Art, H. Piazza, 1920.

Il faut savoir que Franz Toussaint ne fut pas le premier français à se lancer dans le domaine de la traduction de poèmes chinois. Avant lui, le Marquis d'Hervey de Saint-Denys (1822-1892) et Judith Gautier (1845-1917) publièrent des traductions de poèmes, intitulées respectivement *Poésie de l'époque des Tang* (1862), et *Le Livre de jade* (1867). Nous supposons qu'avant d'entreprendre son recueil Franz Toussaint eut entre les mains *Le Livre de jade* de Judith Gautier, qui, à sa parution, fut très remarqué par les plus fameux lecteurs de l'époque, tels Charles Leconte de Lisle (1818-1894), Victor Hugo (1802-1885), Anatole France et Paul Verlaine (1844-1896). En dépit d'une interprétation fantastique, libre, quelques fois hors du sens de l'original chinois – Judith Gautier indique à ce propos qu'elle « traduit les intraduisibles poètes chinois »⁷⁵⁶ –, *Le Livre de jade*, pleinement imprégné du lyrisme, du romantisme et de la sensibilité de la traductrice, obtint toutefois un succès durable et suscita par la suite plusieurs traductions dans d'autres langues occidentales, tels que *Chinesische Lieder aus dem Livre de Jade von Judith Gautier* de Gottfried von Böhm en 1873, *Il Libro di Giada* de Tullo Massarani en 1882, *Pastels in Prose* de Stuart Merrill en 1890, *Chinesische Lyrik* de Hans Heilmann en 1905, *Die Chinesische Flöte* de Hans Bethge en 1907 et *Chinese Lyrics from the Book of Jade* de James Whitall en 1919. De plus, *Le Livre de jade* marqua une étape significative dans l'histoire des échanges littéraires entre la Chine et la France, puisque l'ambassadeur de Chine à Paris, YU Keng⁷⁵⁷, fit pour Judith Gautier une dédicace poétique intitulée *Strophes Improvisées*, qui fut insérée dans la seconde édition en 1902⁷⁵⁸. En outre, trois poèmes écrits par les deux fils de l'ambassadeur, *Ne m'oubliez pas* et *Rosée matinale* de J. Shuin-Ling⁷⁵⁹, et *Séparation* de C. Hsing-Ling⁷⁶⁰, furent également inclus dans le recueil.⁷⁶¹

Épris de culture extrême-orientale, Franz Toussaint a certainement lu *Le Livre de Jade*. Le titre de son propre recueil a d'ailleurs probablement été inspiré du vers « Le son

⁷⁵⁶ Cf. La présentation d'Yvan DANIEL dans *Le Livre de jade* de Judith Gautier, Paris, Imprimerie Nationale Édition, 2004, p. 11.

⁷⁵⁷ YU Keng 裕庚, ministre de l'empire des Mandchous, fut l'ambassadeur de Chine en France entre 1899 et 1902. Rentré en Chine au début de l'année 1903, il y meurt en 1905.

⁷⁵⁸ Dans la première page du livre, l'éditeur indique : « Nouvelle édition considérablement augmentée et ornée de vignettes et de gravures hors texte d'après les artistes chinois ». Effectivement, la première édition consiste en soixante-dix poèmes chinois, tandis que dans la nouvelle version on trouve cent dix poèmes ainsi que des illustrations.

⁷⁵⁹ Huin-Ling 勛齡, deuxième fils de YU Keng.

⁷⁶⁰ Hsing-Ling 馨齡, fils aîné de YU Keng.

⁷⁶¹ Cf. la présentation d'Yvan Daniel dans *Le Livre de Jade* de Judith Gautier, p. 17.

d'une flûte de jade », issu du poème *L'ombre des feuilles d'oranger* de TIN Tun-Ling⁷⁶², figurant dans l'ouvrage de Judith Gautier. Une étude comparée des deux recueils montre qu'ils ont plusieurs points en commun, au-delà de leurs titres évoquant tous les deux le jade. Premièrement, ils ont tous deux été composés grâce à l'intervention d'un traducteur chinois : Judith Gautier fut aidée par son précepteur chinois, TIN Tun-Ling, tandis que Franz Toussaint eut recours à TSAO Chang-Ling. La dédicace des deux livres rend d'ailleurs hommage à ces collaborateurs : Judith Gautier marqua dans la première édition du *Livre de jade* « à Tin-Tung-Ling, poète chinois, ce livre est dédié »⁷⁶³, et Franz Toussaint écrivit dans la première publication de *La Flûte du jade* « À la mémoire de Tsao-Chang-Ling ». Deuxièmement, le choix des poèmes réunis dans les deux recueils montre une préférence de leurs auteurs pour la période des Tang (618-907), et particulièrement pour deux poètes de cette période : LI Bai et DU Fu. Enfin, les deux recueils ont connu une formidable réception, notamment à l'étranger, avec des traductions dans d'autres langues occidentales, et dans les milieux musicaux. En effet, quelques poèmes du *Livre de jade* furent mis en musique par Gabriel Fabre (1858-1931) dans ses mélodies⁷⁶⁴ ainsi que par Gustave Mahler (1860-1911) dans son *Das Lied von der Erde* où il s'appuie sur la traduction allemande de Hans Bethge. De même, une dizaine d'œuvres musicales françaises se basèrent sur les poèmes de *La Flûte de jade*. Franz Toussaint s'inspira donc manifestement du *Livre de jade* pour créer son propre recueil. Les deux ouvrages connurent un succès retentissant qui perdure encore aujourd'hui.

3.52 Les œuvres musicales inspirées par *La Flûte de jade*

Le répertoire musical inspiré par *La Flûte de jade* est assez développé⁷⁶⁵. Nous avons donc volontairement limité nos recherches aux œuvres datant de 1920, l'année de la publication du recueil, à 1944, l'année de la disparition de Louis Laloy. En outre, nous avons été obligés de laisser de côté certaines œuvres inédites à cause de difficultés de

⁷⁶² TIN Tun-Ling 丁墩齡 vint en France en 1862 avec le missionnaire italien Joseph-Marie Callery (1810-1862). Après la mort soudaine de ce dernier, TIN Tun-Ling fut accueilli par Théophile Gautier (1811-1872) en 1863 et devint le précepteur et l'inspirateur chinois de Judith Gautier. Il meurt en 1886 à Paris. Concernant sa vie, cf. Judith GAUTIER, *Le Second Rang du collier (Souvenirs littéraires)*, Paris, F. Juven, 1905 ; la présentation d'Yvan DANIEL, *op. cit.*, 2004 ; et QIAN Zhongshu, « 談藝錄 » (*Sur l'Art*), Pékin, 2007, p. 126-127.

⁷⁶³ Judith GAUTIER, *Le Livre de jade*, Paris, Alphonse Lemerre, 1867, publié sous le nom de Judith Walter.

⁷⁶⁴ Cf. La présentation d'Yvan DANIEL, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁶⁵ L'élément le plus récent de ce répertoire est la très belle pièce de Charles Chaynes (1925-), pour flûte seule, *Prélude pour la flûte de jade*, Paris, Alphonse Leduc, 1965.

documentation.⁷⁶⁶ Finalement, notre corpus se résume à cinq œuvres musicales datant de 1920 à 1929.⁷⁶⁷ Nous les énumérons ci-dessous :

1. Gabriel Grovlez, *Deux Odes chinoises*, pour chant et piano.
 1. À la Porte occidentale... (ou Mon amie) (À Jacques Durand)
 2. La Fleur de pêcher
2. Armande de Polignac, *La Flûte de jade* (composée en 1920)⁷⁶⁸, pour chant et petit orchestre⁷⁶⁹ ou chant et piano.
 1. Ngo Gay Ngy (À la Comtesse du Boisrouvray)
 2. Chant d'amour (À Hélène M. - Luquiens)
 3. Le Héron blanc (À la Comtesse du Boisrouvray)
 4. Nuit d'hiver (À la Comtesse du Boisrouvray)
 5. Li-Si (À Jeanne Bathori)
 6. Ki-Fong (À la Comtesse du Boisrouvray)
 7. La Rose rouge (À Marguerite Babaian)
 8. Le Palais ruiné (À Félicia Litvinne)
3. Jacques de la Presle, *La Flûte de jade* (ou *Je me promenais*) (terminée le 6 juin, 1922), pour chant et piano.
4. Marguerite Canal, *La Flûte de jade* (composée en 1922), pour chant et piano
 1. Narcisses (À Ninon Vallin)
 2. Pluie de printemps
 3. Vœu
 4. Les Trois Princesses
 5. La Femme au miroir

⁷⁶⁶ Voir Annexe 57.

⁷⁶⁷ Nous ajoutons qu'il existe un fort beau recueil musical portant le même titre que l'ouvrage de Franz Toussaint : *La Flûte de jade* (1925-1926) pour chant et orchestre, du compositeur suisse Pierre MAURICE, conservée à la Bibliothèque de Genève. Ce recueil comporte sept mélodies :

1. Je me promenais
2. Notre bateau glisse
3. La Dernière Promenade
4. Ki-Fong
5. Indifférente
6. Ngo Gay Ngy
7. Petite Fête

Étant donné que notre problématique se limite aux compositeurs français, nous avons dû, à regret, écarter cet ouvrage de notre étude.

⁷⁶⁸ Florence LAUNAY, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 195-196.

⁷⁶⁹ Dans les archives de la Haute-Loire, situées au Puy-en-Velay (43012), nous avons trouvé un inventaire des œuvres musicales d'Armande de Polignac, dressé par Marguerite Heisser. Néanmoins, seules deux pièces pour orchestre y figurent : *Le Palais ruiné* et *Le Héron blanc*.

6. Inscription sur un tombeau de la Montagne Fou-Kiou
 7. La Promenade attristée...
5. Marguerite Béclard d'Harcourt, *La Flûte de jade* pour chant et piano.
1. Mon amie (À Charles Panzera)
 2. Depuis qu'elle est partie...
 3. Nocturne
 4. Une chanson

Cette liste montre que les deux premiers compositeurs ayant mis le recueil de Franz Toussaint en musique, Gabriel Grovlez et Armande de Polignac, le firent l'année même de la publication de l'ouvrage, en 1920. Rappelons qu'ils étaient tous deux des amis de Louis Laloy et qu'ils avaient déjà composé des pièces musicales d'inspiration chinoise : *Le Chagrin dans le palais de Han* en 1911 pour Gabriel Grovlez et *La Recherche de la Vérité* en 1917 pour Armande de Polignac. Par la suite, deux compositeurs s'inscrivirent dans la même lignée : Jacques de la Presle et Marguerite Canal, tous deux anciens élèves du Conservatoire de musique de Paris et lauréats du Premier Grand Prix de Rome de Musique, respectivement en 1920 et en 1921. Nous savons que Jacques de la Presle fut engagé comme professeur d'harmonie au Conservatoire de musique de Paris en 1937⁷⁷⁰, la même année où Louis Laloy y obtint sa chaire d'histoire de la musique. Il est probable qu'ils se fréquentèrent à cette époque, mais nous ne disposons d'aucune source pouvant le prouver. Quant à Marguerite Canal, elle fut nommée en 1920 professeur de solfège des chanteurs du Conservatoire de musique de Paris⁷⁷¹, poste qu'elle quitta pour son séjour à Rome et ne reprit qu'en 1925⁷⁷². Dès lors, nous avons peu d'informations sur la vie de la compositrice, mais nous supposons que Marguerite Canal occupait sa chaire au moment où Louis Laloy entra au Conservatoire en 1937, et l'occupa probablement encore de nombreuses années jusqu'à sa mort en 1978. Malheureusement, aucun document ne nous permet de confirmer notre hypothèse. En ce qui concerne Marguerite Béclard d'Harcourt, elle commença ses études au Conservatoire de musique de Paris, puis entra dans la classe d'harmonie et de contrepoint et suivit le cours de composition de Vincent d'Indy à la

⁷⁷⁰ Denis HAVARD DE LA MONTAGNE & Alix de LA PRESLE-EVESQUE, *Jacques de La Presle (1888-1969)*, juin 2006. Cf. http://www.musimem.com/La_Presle.htm

⁷⁷¹ « Une jeune fille prix de Rome : l'Académie des Beaux-arts a décerné hier sa plus haute récompense à Mlle Marguerite Canal », dimanche 4 juillet 1920, *Article de presse et programme sur Marguerite Canal, compositeur*, conservé au département des Arts du spectacle à la BNF, sous la cote : 8-RO-2762.

⁷⁷² Denis HAVARD DE LA MONTAGNE, *Prix de Rome 1920-1929*, article publié sur le site internet *Musica et Memoria* : <http://www.musimem.com/prix-rome-1920-1929.htm>

Schola Cantorum.⁷⁷³ Pendant la Première Guerre mondiale, elle fut l'élève de Maurice Emmanuel, avec qui elle apprit les ressources du langage modal.⁷⁷⁴ Elle s'intéressa également aux chants indigènes américains, auxquels l'initia son mari Raoul Harcourt (1879-1969). En 1919, après le retour de son mari de la guerre, Marguerite d'Harcourt partit avec lui au Pérou pour recueillir des chants traditionnels. Revenus en France, Raoul et Marguerite d'Harcourt publièrent en 1925 un important ouvrage intitulé *La Musique des Incas et ses survivances*, où figurent les airs et chants recueillis lors de leur voyage ainsi qu'une étude sur les instruments de musique, tant anciens que modernes, des Indiens du Pérou.⁷⁷⁵ Avec ces recherches, ainsi que d'autres sur le folklore franco-canadien, Marguerite Béclard d'Harcourt s'impose par son ardeur et sa rigueur en tant qu'ethnomusicologue reconnue du XX^e siècle. Il est donc tout naturel de retrouver dans ses œuvres les deux éléments musicaux qui lui tenaient à cœur, à savoir la musique modale et le chant indigène. Marguerite Béclard d'Harcourt et Louis Laloy avaient plusieurs connaissances en commun, entre autres Vincent d'Indy, Maurice Emmanuel et Déodat de Séverac.⁷⁷⁶ Ont-ils pour autant été en contact ? La question reste posée.

En examinant les procédés artistiques utilisés par ces cinq compositeurs dans leurs œuvres inspirées du recueil *La Flûte de jade*, nous pouvons déterminer les trois moyens principaux employés pour créer une sensation de musique chinoise crédible et réelle : le recours au pentatonisme, l'usage des techniques de l'instrument à cordes *qin* et l'emploi d'instruments à percussion.

3.521 Le pentatonisme

Parmi ces cinq compositeurs, nous pouvons considérer que Gabriel Grovlez est celui qui exploite le plus les possibilités du pentatonisme aussi bien sur le plan de la mélodie que de l'accompagnement. L'ensemble musical de la première pièce de ses *Deux Odes chinoises, À la Porte occidentale...*, repose sur la gamme pentatonique suivante : « réb, mib, solb, lab, sib ». Ces cinq notes forment à la fois de longs thèmes dans le chant et des intervalles en seconde majeure tels que *solb-lab*, *réb-mib*, *réb-mib*, *lab-sib* ou des accords

⁷⁷³ Dossier Marguerite Béclard d'Harcourt, documents d'archives, entre 1930-1941, Dossier (47 f.), 10 pages, p. 6, conservé à la Bibliothèque du musée de l'Opéra.

⁷⁷⁴ Marguerite Béclard d'Harcourt a évoqué ainsi cette période dans son autobiographie : « Nous travaillions ensemble rue de Grenelle et j'ai gardé de cet enseignement avec une admiration accrue pour le musicien, le souvenir le plus reconnaissant pour le Maître et une orientation de la langue musicale qui devait devenir la nuance par la suite », *ibid.*, p. 7.

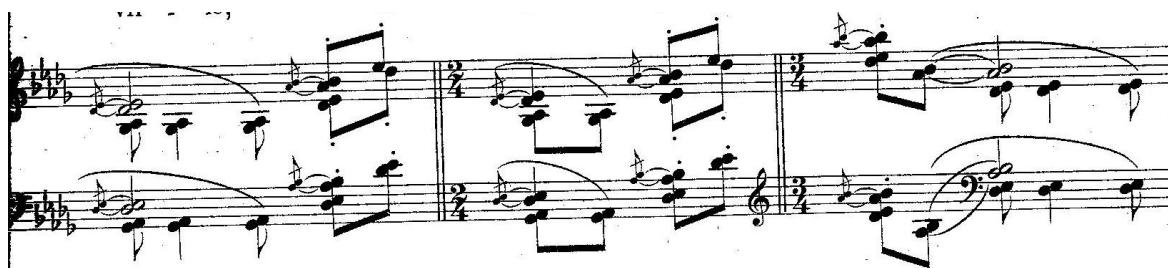
⁷⁷⁵ N. de la R., « Nécrologie : Raoul d'Harcourt », *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 58, n° 58, 1969, p. 260.

⁷⁷⁶ Cf. Dossier Marguerite Béclard d'Harcourt, *loc. cit.*, p. 6.

tels que *solb-lab-réb-mib* et *réb-mib-lab-sib* dans l'accompagnement pianistique. Ce traitement des matériaux autour de l'échelle pentatonique contribue sans conteste à créer une atmosphère proprement chinoise.



Exemple 69 : Mélodie pentatonique (Gabriel Grovlez, *À la Porte occidentale...*, mes. 1-6.)



Exemple 70 : Accords composés du pentatonisme (Gabriel Grovlez, *À la Porte occidentale...*, mes. 4-6.)

Dans sa deuxième ode chinoise, intitulée *La Fleur de pêcher*, le chant nous impressionne également par sa mélodie pentatonique formée des notes « fa#, sol#, la#, do#, ré# ». Si nous la comparons avec la gamme pentatonique de *À la Porte occidentale*, nous constatons que ces deux gammes sont en fait enharmoniques.



Exemple 71 : La mélodie pentatonique « fa#, sol#, la#, do#, ré# » est enharmonique de celle de *À la porte Occidentale* « solb, lab, sib, réb, mib. » (Gabriel Grovlez, *La Fleur de pêcher*, mes. 3-5.)

Ces cinq notes pentatoniques composent également des intervalles qui se caractérisent par des secondes montantes-descendantes dans l'accompagnement, de la mesure 27 à la mesure 34. Le compositeur a recours au même procédé que dans sa première ode, *À la Porte occidentale...*, aux mesures 24-27, où les deux mains participent aux mouvements (voir exemple 72), mais ici le pentatonisme est plus marqué puisque les

accords de la main droite sont accompagnés d'un récit pentatonique de la main gauche qui double le chant (voir exemple 73).



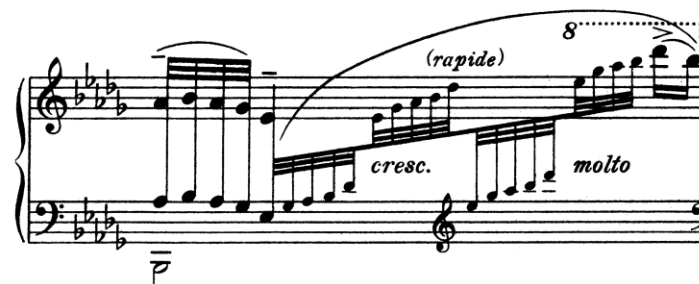
Exemple 72 : Gabriel Grovlez, *À la Porte occidentale*, mes. 24-26.

Exemple 73 : Gabriel Grovlez, *La Fleur de pêcher*, mes. 27-29.

Cette échelle pentatonique est exposée en son prototype à l'arpège, dans la mesure 35, où règne une sensation chinoise tout à fait convaincante. Rappelons que cet emploi se trouve déjà dans les *Voiles* de Claude Debussy (*Préludes I* pour piano), avec la même gamme enharmonique.



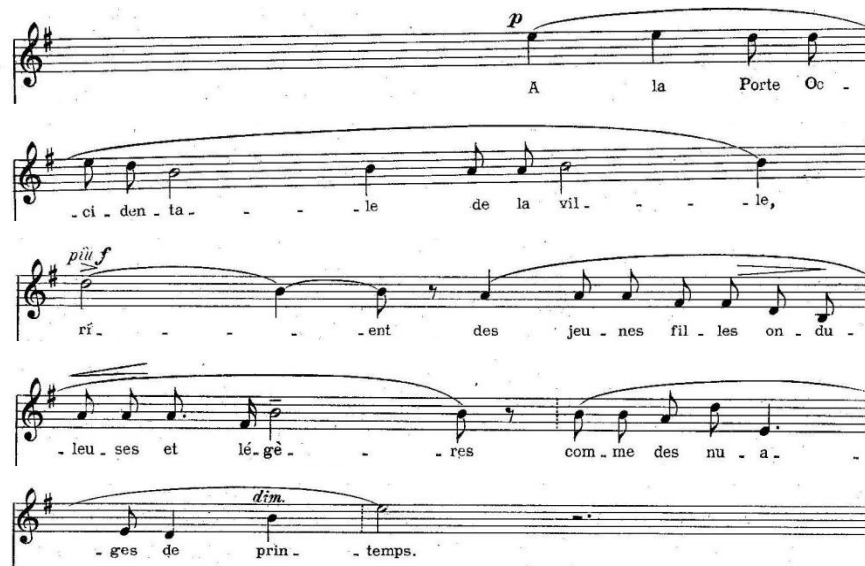
Exemple 74 : Gabriel Grovlez, *La Fleur de pêcher*, mes. 35.



Exemple 75 : Claude Debussy, *Voiles*, mes. 43.

En comparant les deux odes de Gabriel Grovlez, nous observons qu'elles ont pratiquement la même manière compositionnelle, à savoir la même gamme pentatonique, le même tempo (lent) et la même ambiance (expressive), qui forment véritablement une suite de deux chansons.

Mon amie, *Nocturne* et *Une Chanson* de Marguerite Bécлар d'Harcourt sont également les bons exemples d'emploi réussi du pentatonisme. Nous constatons que *Mon amie* débute sur une échelle pentatonique « ré, mi, fa#, la, si » sur laquelle se fonde l'ensemble de la mélodie de la première partie. À l'instar de la musique chinoise, son chant est peu structuré. Bien qu'une forme ABA se dessine légèrement, l'ensemble de la pièce possède une apparence très élastique, avec notamment les lignes pointillées qui symbolisent l'abolition de la barre de mesure, donnant toute liberté aux interprètes, et l'indication « à l'aise » qui apparaît plusieurs fois pour la partie du chant. Ce mode de composition correspond effectivement à l'esprit de la musique chinoise telle que la définit Louis Laloy : « La musique est le langage naturel du sentiment »⁷⁷⁷ ; « Quelques moyens qu'elle [la musique] emploie, elle suit, même malgré elle, les mouvements du cœur qui l'a inspirée »⁷⁷⁸.



Exemple 76 : La mélodie (Marguerite Bécлар d'Harcourt, *Mon amie*, mes. 2-5.)

Ajoutons qu'à l'instar de Claude Debussy dans ses *Voiles*, Marguerite Bécлар d'Harcourt emploie la gamme par tons et la gamme pentatonique dans la même partie musicale. La gamme par tons composée des notes « sib, sol#, fa#, mi, ré, do » en

⁷⁷⁷ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 12.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 22.

mouvement descendant, est, dans l'accompagnement pianistique à la mesure 7, figée en triples croches dans les premières notes de chaque temps (voir exemple 77). Au dernier temps de la mesure 8 intervient la gamme pentatonique « ré#, do#, la#, sol#, fa# », qui continue son mouvement descendant, mais, cette fois, est intégrée aux premières notes de chaque triolet de croches (voir exemple 78).



Exemple 77 : La gamme par tons « sib, sol#, fa#, mi, ré, do »,
(Marguerite Béclard d'Harcourt, *Mon amie*, mes. 7.)



Exemple 78 : La gamme pentatonique « ré#, do#, la#, sol#, fa# »,
(Marguerite Béclard d'Harcourt, *Mon amie*, mes. 9.)

Les inventions musicales de Claude Debussy n'ont pas inspiré que Marguerite Béclard d'Harcourt. D'autres compositeurs les intégrèrent à leurs pièces, comme Armande de Polignac, dans l'accompagnement pianistique de son *Chant d'amour*. Dans ce morceau, une mesure comprend la plupart du temps soit deux phrases formant une cloche, soit une grande phrase qui monte ou descend progressivement. Dans le premier cas, nous constatons la présence de deux formules de la gamme pentatonique : « mib, fa, sol, sib, do » au début de la pièce et « fa, sol, la, do, ré » à la fin, de la mesure 30 à la mesure 34. Dans le second cas, les grandes phrases sont composées de plusieurs formules de gamme par tons, telles que « lab, sib, do, ré, fa », « réb, mib, fa, sol, sib », « solb, lab,

sib, do, mib », « la#, do#, mi, fa#, sol# », « ré, mi, fa#, la, do ». L'alternance de ces deux types de gammes dans l'accompagnement crée une sensation très aérienne (voir exemple 91-93).

Dans sa *Nocturne*, Marguerite Béclard d'Harcourt a également recours au pentatonisme, mais de façon plus discrète que dans *Mon amie*. En effet, l'échelle pentatonique qui apparaît dans *Nocturne* est « ré, mi, fa#, la, si », mais la note *la* est toujours cachée dans la ligne mélodique de la main droite, tandis que les quatre autres notes, jouées en permanence par la main gauche, sont considérées à la fois comme une formule d'accompagnement et comme le motif de la partie pianistique. Parfois, la note *la* superposée au *ré* crée un intervalle de quinte.

Très modéré
délicatement expressif

le chant en dehors
pp

comme hésitant, très flou

↑↑↑ ↑↑↑

Exemple 79 : La gamme pentatonique « ré, mi, fa#, la, si »
(Marguerite Béclard d'Harcourt, *Nocturne*, mes. 1-4.)

dim.

↑

Exemple 80 : La note *la* superposée au *ré* crée un intervalle de quinte.
(Marguerite Béclard d'Harcourt, *Nocturne*, mes. 5-6.)

Enfin, dans *Une Chanson*, Marguerite Béclard d'Harcourt emploie le pentatonisme comme un refrain qui apparaît trois fois dans le morceau : au début en tant que prélude, au milieu en tant qu'intermède et à la fin comme coda. Cette façon de traiter le pentatonisme accentue l'effet escompté.



Exemple 81 : Marie Béclard d'Harcourt, *Une chanson*, mes. 1-19.

Quant à Marguerite Canal, elle emploie ponctuellement dans son œuvre *Les Trois Princesses* deux gammes pentatoniques, qui colorent éphémèrement son chant et son accompagnement. La première gamme, formée des notes « mi, fa#, la, si, do# », apparaît succinctement du troisième temps de la mesure 4 au troisième temps de la mesure 7, passage où le chant et l'accompagnement partagent la même mélodie. Cela correspond à l'esprit chinois décrit par Louis Laloy : « Dans l'ensemble, toutes les voix et tous les instruments y observent l'unisson. »⁷⁷⁹ Le deuxième pentatonisme, d'une forme similaire au premier, puisqu'il est composé de « mi, fa#, sol#, si, do# », est utilisé aux mesures 9-10 et 13-15. Étant donné que cette pièce est construite selon une forme ABA, ces deux thèmes reviennent à partir des mesures 44-47, 49-50 et 53-55.

Allegretto con moto

CHANT

mf

Au pays de Sim, trois Princesses,

PIANO

p dans une teinte uniforme et mélancolique

⁷⁷⁹ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 118.



Exemple 82 : Première gamme pentatonique.
(Marguerite Canal, *Les Trois Princesses*, mes. 1-8.)



Exemple 83 : Deuxième gamme pentatonique.
(Marguerite Canal, *Les Trois Princesses*, mes. 9-12.)

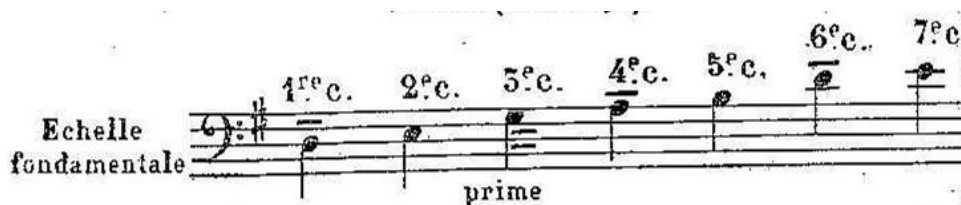
3.522 Le *qin*

Comme l'indiquent tous les auteurs français ayant écrit des ouvrages sur la musique de la Chine, tels Joseph-Marie Amiot, Adrien de la Fage, J. A. Van Aalst, Louis Laloy et Maurice Courant, le plus ancien des instruments à cordes chinois est le *qin*. Cet instrument, dont l'image est associée à celle du lettré chinois, fascine le monde européen par son timbre et par sa délicatesse. Il n'est donc pas étonnant que certains compositeurs essaient d'imiter son jeu et sa sonorité dans leurs œuvres afin de créer une musique qui semble authentiquement chinoise. Ainsi, dans *Mon amie*, Marguerite Béclard d'Harcourt précise dans la partie grave au début de la pièce : « un peu sec, à la manière d'un instrument à cordes pincées ». Elle note aussi dans la partition plusieurs nuances, comme *doux, très doux, p, pp, ppp, souple et très léger, lointain, un peu en dehors, toujours très léger*, et *très délicatement*, et ajoute partout des accents tels que > et — qui indiquent les attaques des instruments à cordes. Ces éléments montrent que Marguerite Béclard d'Harcourt accordait de l'importance au timbre de l'accompagnement pianistique, exigeait des interprètes des techniques minutieuses et pointilleuses, et souhaitait pour sa pièce une sonorité très faible. Ces indications détaillées sont du même type que celles qui figurent sur les partitions de *qin*, présentées par Louis Laloy dans son ouvrage *La Musique chinoise* :

« La notation est une tablature : elle indique le numéro de la corde, et en regard de

quelle marque il faut placer le doigt ; en outre, elle prescrit le doigté de chaque main, et la manière dont la main droite attaquera la corde ; d'un doigt, de deux ou de trois, en l'attirant ou en la repoussant, en pinçant, frôlant ou martelant. Ces précautions montrent le compositeur chinois attentif non à la note seule, mais à la sonorité dont il veut déterminer les plus subtiles nuances. »⁷⁸⁰

En outre, en notant « à la manière d'un instrument à cordes pincées », Marguerite Béclard d'Harcourt utilise les mêmes termes que Maurice Courant lorsqu'il classifie les instruments chinois dans son *Essai historique sur la musique classique des Chinois*. En effet, Maurice Courant distingue trois types d'instruments à cordes : les cordes pincées, les cordes percutées et les cordes frottées.⁷⁸¹ Il cite une trentaine d'instruments à cordes pincées, parmi lesquels le *Khin* (sic), le *Ki*, le *Khong-heou*, le *Mi-khyong-tsong*, le *Se*, le *Tcheng* et le *Yang khin* (sic). Comme nous l'avons montré, si le chant de la première partie de *Mon amie* repose sur l'échelle pentatonique « ré, mi, fa#, la, si », son accompagnement pianistique, par contre, se base sur deux éléments : l'accord de septième de *mi* mineur et l'échelle « ré, mi, (fa#), sol, la, si » (voir exemple 85 et 86). Il est surprenant de constater que cette échelle correspond à l'« échelle fondamentale » déficiente dans la même armure (fa#) de l'exemple choisi par Maurice Courant pour illustrer sa présentation de l'usage du *qin*.



Exemple 84 : L'échelle fondamentale de *qin*
(Maurice Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 164.)

De plus, certaines techniques du jeu du *qin*, décrites en détails par Maurice Courant, ont été reprises par Marguerite Béclard d'Harcourt pour sa composition :

« [...] Le doigté de la main gauche comporte sous un grand nombre de formes des glisses, *yin*, *nao*, *tchwang*, *teou*, *tchou*, *tyao*, qui s'opèrent pendant que la corde résonne et produisent un passage graduel d'une note à une autre, à intervalle de demi-ton, de 3^{ce} mineure, de 5^{te}, ou à distance plus grand encore ; ces glissés se font en montant ou en descendant, avant ou après la note, ou comme passage d'une note à l'autre ; parfois le glissé est simple, souvent il comprend plusieurs allées et venues dans des limites fixes d'où résulte une sorte de chevrotement [...]. Plus rarement les notes sont piquées, *thao*, arracher. Le pouce, l'index, le médus et l'annulaire de la main droite attaquent la corde à l'aller, *tchhou*, ou au retour, *jou*, soit isolément, soit

⁷⁸⁰ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 70.

⁷⁸¹ Maurice COURANT, *op. cit.*, p.78.

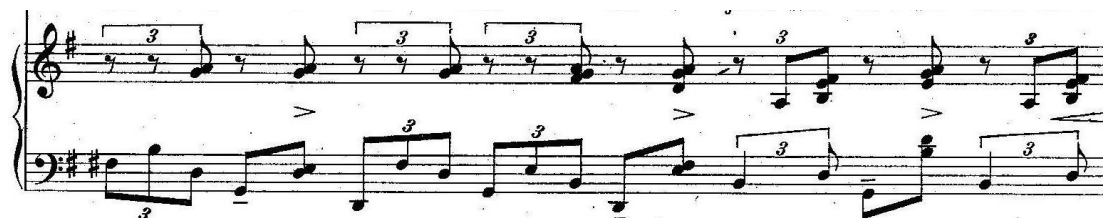
les trois doigts à la fois. Ces diverses attaques peuvent se combiner en succession rapide, à deux, à trois, jusqu'à sept à la file, sur une même corde tenue à un même ton. Plusieurs cordes peuvent être ébranlées successivement et rapidement, *li*. Deux notes identiques, par exemple fa[#]₃, peuvent être données par deux doigtés très différents et sur deux cordes différentes ; ces notes peuvent même être simultanées : de même hauteur, elles diffèrent cependant de timbre et sont distinguées par un musicien exercé. Les accords plaqués existent soit par eux-mêmes, *tshwo*, *jou yi*, *thong cheng*, soit par prolongation ou répétition d'une note qui se réunit, *ho*, à une note nouvelle, *fang ho*, *ying ho*, *thao ho* [...]. »⁷⁸²

Nous observons que le jeu *thao* (les notes piquées) et les diverses attaques, notées par des signes tels que >, —, se retrouvent dans l'accompagnement pianistique de *Mon amie*.



Exemple 85 : Marguerite Béclard d'Harcourt, *Mon amie*, mes. 2.

De plus, l'indication de Maurice Courant « le pouce, l'index, le médus et l'annulaire de la main droite attaquent la corde à l'aller, *tchhou*, ou au retour, *jou*, soit isolément, soit les trois doigts à la fois » est pratiquée dans *Mon amie*, dans l'aigu de la troisième mesure. Quant à la formule de triolets de croches et de duos de croches dans le grave, elle nous fait songer au deuxième type d'accompagnement pianistique de la pièce *À un Jeune Gentilhomme* d'Albert Roussel.



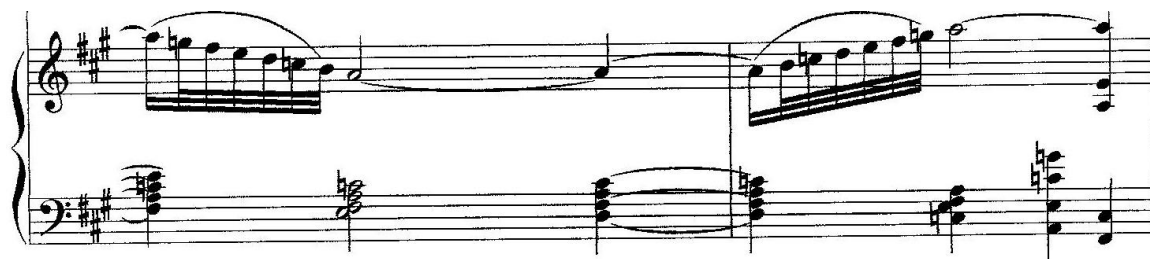
Exemple 86 : Marguerite Béclard d'Harcourt, *Mon amie*, mes. 3.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 168.



Exemple 87 : Albert Roussel, *À un jeune gentilhomme*, mes. 23-25.

D'autres compositeurs que Marguerite Bécларd d'Harcourt cherchent à imiter le jeu du *qin* dans leurs compositions. Par exemple, Jacques de la Presle emploie dans *La Flûte de jade* le jeu du glissé auquel fait allusion Maurice Courant : « ces glissés se font en montant ou en descendant, avant ou après la note, ou comme passage d'une note à l'autre ». Nous observons que dans la partie du piano, la main droite effectue plusieurs fois le glissé de la^3 à la^4 et vice versa aux mesures 7-9 et 13-14.



Exemple 88 : Jacques de la Presle, *La Flûte de jade*, mes. 8-9.

Dans cette même pièce, les successions de quartes et de quintes, qui débutent les quatre premières mesures de l'accompagnement pianistique, font songer à la présentation du *qin* par J. A. Van Aalst : « Le seul assemblage de sons différents mais simultanés qu'ils [les Chinois] reconnaissent est celui qui est produit par le jeu de deux cordes (à une distance d'une quarte, d'une quinte ou d'une octave) pincées en même temps, sur le *ch'in*, le *se* ou la guitare »⁷⁸³.



Exemple 89 : Jacques de la Presle, *La Flûte de jade*, mes. 1-2.

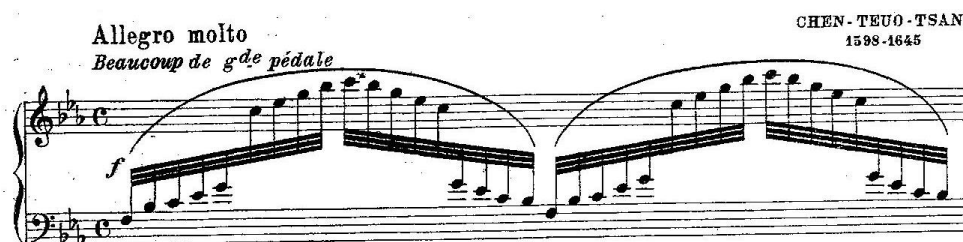
⁷⁸³ J. A. Van AALST, *op. cit.*, p. 24.

De même, dans le *Vœu* de Marguerite Canal, la partie pianistique consiste principalement en des superpositions de quarts et de quintes jouées en arpège dans l'aigu avec une nuance très faible : *pp*. De plus, l'emploi des deux pédales – la pédale forte contribuant à une sonorité prolongée et la sourdine diluant le volume – donne à l'ensemble musical un timbre assez proche de celui du *qin*. Ce traitement de l'accompagnement, avec des accords brisés dans le grave, a pour effet à la fois d'apaiser l'épaisseur de la sonorité des accords plaqués et de donner à la composition une couleur aérienne, veloutée et céleste.



Exemple 90 : Marguerite Canal, *Vœu*, mes. 1-3.

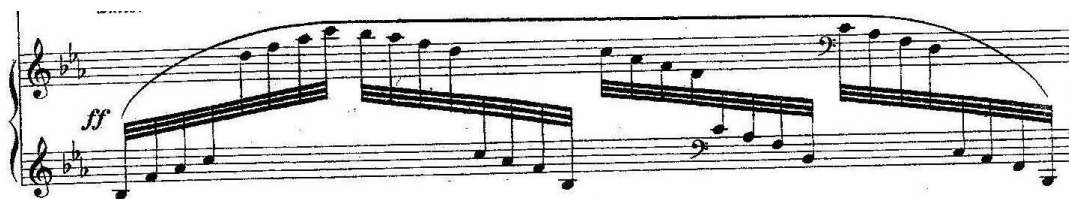
Par ailleurs, l'indication « plusieurs cordes peuvent être ébranlées successivement et rapidement », donnée par Maurice Courant à propos du jeu du *qin*, nous rappelle le *Chant d'amour* d'Armande de Polignac, dont le piano retient notre attention du début à la fin par son mouvement « *Allegro molto* » en triples croches. Comme nous l'avons montré précédemment, cet accompagnement basé sur l'alternative de deux types de gamme, à savoir le pentatonisme et la gamme par tons, joué « *molto* » avec « beaucoup de grande pédale », donne aux cordes ébranlées une résonance extrêmement riche.



Exemple 91 : La gamme pentatonique, « mib, fa, sol, sib, do »
(Armande de Polignac, *Chant d'amour*, mes. 1.)



Exemple 92 : La gamme pentatonique, « fa, sol, la, do, ré »
(Armande de Polignac, *Chant d'amour*, mes. 31.)



Exemple 93 : La gamme par tons, « lab, sib, do, ré, fa »
(Armande de Polignac, *Chant d'amour*, mes. 6.)

3.523 La percussion

Si, pour évoquer la Chine, les compositeurs français cherchent à imiter le *qin*, ils emploient aussi le rythme et la résonance des percussions. Par exemple, dans *Une chanson*, Marguerite Bécлар d'Harcourt précise dans le grave : « léger, mais sonore comme une percussion » (voir exemple 81). Nous supposons qu'il s'agit ici d'une imitation de la sonorité du *bang-gu* 榔鼓, un instrument de percussion chinois qui sert souvent à accompagner le chant. J. A. Van Aalst le décrit ainsi :

« Le Pang-ku (sic) est un petit tambour plat, avec un corps en bois ; le sommet est couvert de peau et le fond est creux. Le diamètre de la tête est d'environ 6 pouces. Il repose sur un trépied en bois. Il est principalement utilisé dans les orchestres populaires pour rythmer et pour accompagner des chansons et ballades. »⁷⁸⁴

La formule de l'accompagnement pianistique du morceau correspond parfaitement à son titre, *Une Chanson*. La main gauche répète sans cesse des quintes (*sol-ré*) avec un rythme invariable dans le but de créer une sonorité régulière et monotone, propre à « accompagner des chansons et ballades ». Cette pratique chinoise d'accompagner les chants par des percussions remonte certainement à une époque très reculée, puisqu'on en trouve une occurrence dans le chapitre intitulé *Cheng xiang pian* 成相篇 du recueil de XUN Zi 荀子 (313-238 av. J.-C.). Ce chapitre, genèse du genre de la chanson populaire en Chine, est écrit sous forme de « parler et chanter 說唱 » : l'acteur parle et chante en solo des textes avec le soutien d'un instrument à percussion, dont le rythme nous surprend par sa ressemblance avec celui d'*Une Chanson* : eeq | eeq | eeee | eeq | eeee | eeee | eeq].⁷⁸⁵

La Fleur de pêcher de Gabriel Grovlez nous donne un autre exemple d'imitation des

⁷⁸⁴ Texte original : « The Pang-ku (sic) 榔鼓 is a small flat drum, with a body of wood ; the top is covered with skin and the bottom is hollow. The diameter of the head is about 6 inches. It rests on a wooden tripod. It is chiefly used in popular orchestras to beat time and accompany songs and ballads. » Cf. J. A. Van AALST, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁸⁵ YANG Yinliu, *op. cit.*, vol. I, p. 1-70.

percussions chinoises : dans la partie du piano, le *do*¹ grave du premier temps des huit premières mesures, qui doit être joué *staccato*, parvient à exprimer un effet de grand tambour.

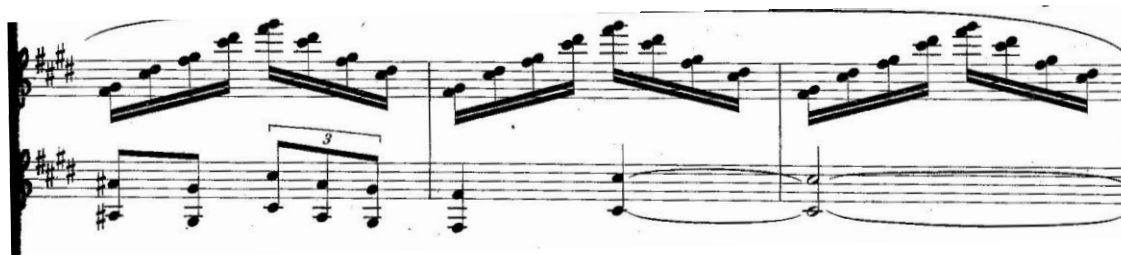
Exemple 94 : Gabriel Grovlez, *La Fleur de pêcheur*, mes. 1-5.

Du même compositeur, *À la Porte occidentale...* contient la répétition d'une octave *solb*²-*solb*³ pendant huit mesures (mesures 16-23, puis 37-46). Il s'agit ici d'une imitation des instruments de pierre. En effet, comme le précise Louis Laloy, « les instruments de pierre répondent aux cloches et jouent à leur unisson »⁷⁸⁶. Cette répétition, sur un mode « un peu lent, *espressivo*, avec la sonorité *p* », uniformise la composition et impose en même temps, grâce aux accords de la main droite, un pouvoir de résonance particulièrement expressif.

Exemple 95 : Gabriel Grovlez, *À la porte Occidentale*, mes. 15-19.

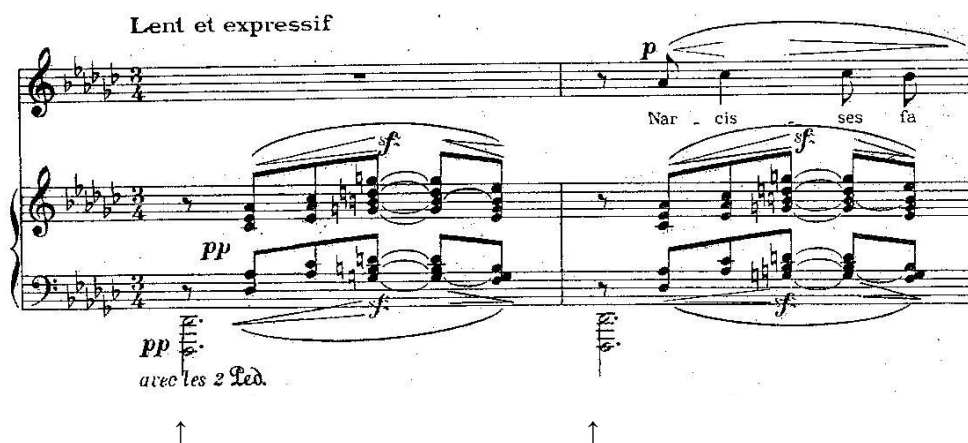
⁷⁸⁶ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 61.

Nous retrouvons cette octave dans *La Fleur de pêcher*, mais sous une forme pentatonique qui est en outre plus variée au niveau du rythme.

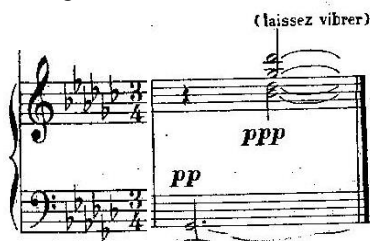


Exemple 96 : Gabriel Grovlez, *La Fleur de pêcher*, mes. 30-32.

D'autres œuvres de l'époque intègrent aussi des imitations de percussions chinoises. Par exemple, dans *Narcisses* de Marguerite Canal, la présence continue de blanches pointées dans l'extrême grave du piano crée une sorte d'ostinato, qui, renforcé par l'emploi des deux pédales, fait songer à la résonance du gong que Claude Debussy utilise abondamment dans *La Cathédrale engloutie* et dans *Et la lune descend sur le temple qui fut*. Marguerite Canal s'inspire également de Claude Debussy lorsqu'elle demande un « laissez vibrer » sur la toute dernière note des *Narcisses*. En raison de son registre, cette indication peut suggérer la résonance d'un instrument à percussion comme les cloches.



Exemple 97 : La résonance du gong
(Marguerite Canal, *Narcisses*, mes. 1-2.)

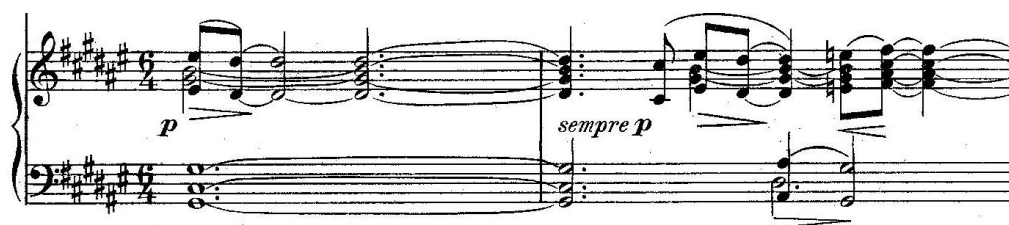


Exemple 98 : Marguerite Canal, *Narcisses*, mes. 14-16.

L'ambiance et le traitement de la partie grave des *Narcisses* se retrouvent dans l'accompagnement de *Depuis qu'elle est partie...* de Marguerite Béclard d'Harcourt. Nous constatons en effet que les accords de la main gauche des quatre premières mesures de cette œuvre sont formés de superpositions de quartes et de quintes (voir exemple 99). Ces accords se réduisent en octaves et sont progressivement engloutis dans le grave profond à partir de la mesure 6 (*sol#-sol¹#* aux mes. 6-8 et *ré#-ré¹#* aux mes. 13-18 et 22-23) (voir exemple 100). À l'instar de Marguerite Canal, Marguerite Béclard d'Harcourt demande un « laissez vibrer », cette fois sur l'étalement de l'accord fondamental *la#-ré#-fa#-la#* et de l'accord de quinte augmentée du VII^e degré de *ré#* mineur *solx-do#-mi#-solx* (voir exemple 101). L'effet produit est celui d'un jeu de percussions. En outre, la combinaison inhabituelle de ces deux accords (tonique et sensible) crée une sonorité décalée et étrange qui ressemble à celle de deux instruments à percussion identiques jouant en même temps mais avec des hauteurs de son différentes. Comme nous l'avons vu, cet effet est aussi présent dans l'œuvre de Claude Debussy *Et la lune descend sur le temple qui fut*. Cela évoque le *yün-lo* tel qu'il est décrit par J. A. Van Aalst :

« Le *Yün-lo* (sic), ou "carillon", est un instrument composé de 10 petits gongs suspendus à un cadre par un cordon de soie fin [...] Les gongs sont tous de même diamètre, mais ils diffèrent en épaisseur. Il est devenu extrêmement difficile de trouver un *yün-lo* (sic) capable de donner une gamme satisfaisante ; de plus, la hauteur du son n'est pas uniforme, de sorte que deux *yün-los* (sic) s'accordent rarement. »⁷⁸⁷

La pièce s'achève tout doucement par une sonnerie très faible qui marque la fin des couplets, selon l'usage chinois où « le jeu de pierre termine [les couplets] »⁷⁸⁸.



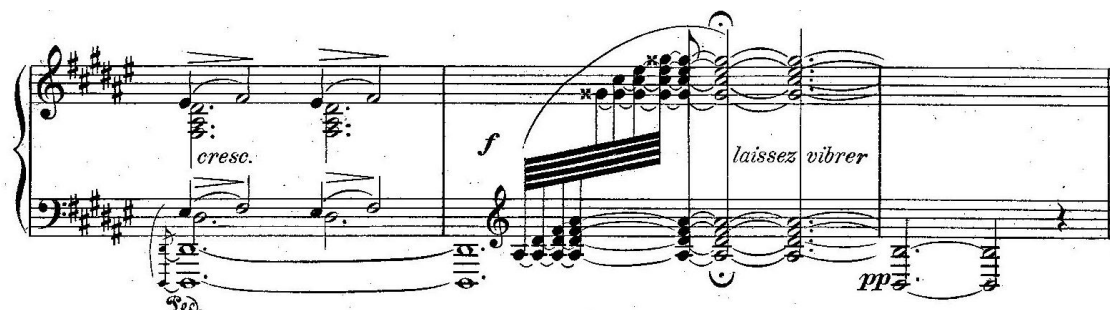
N Exemple 99 : Des superpositions de quartes et de quintes de la main gauche (Marguerite Béclard d'Harcourt, *Depuis qu'elle est partie*, mes. 1-2.)

⁷⁸⁷ Texte original : « The *Yün-lo* 雲鑼, or "gong chimes", is an instrument composed of 10 little gongs suspended upon a frame by fine silk cord [...] The gongs are all of the same diameter, but they differ in thickness. It has become exceedingly difficult to find a *yün-lo* capable of giving a satisfactory gamut; besides, the pitch is not uniform, so that two *yün-los* rarely agree. » Cf. J. A. Van AALST, *op. cit.*, p. 57-58.

⁷⁸⁸ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 86.



Exemple 100 : Marguerite Béclard d'Harcourt, *Depuis qu'elle est partie*, mes. 17-18.



Exemple 101 : Marguerite Béclard d'Harcourt, *Depuis qu'elle est partie*, mes. 23-25.

L'ensemble de ce répertoire musical des années 1920 inspiré du recueil *La Flûte de jade*, dont le titre sonne pleinement « chinois », s'inscrit dans la droite ligne de l'œuvre de Claude Debussy. Nous constatons en effet dans ces œuvres la présence de certains procédés proches de la manière debussyste, tels que la juxtaposition de la gamme pentatonique et de la gamme par tons, la résonance de la percussion ou encore la recherche de nuances et de termes expressifs. Cependant, pour traduire en musique les poèmes chinois, ces compositeurs emploient aussi des thèmes savants et des accompagnements propres à leurs langages musicaux. Par conséquent, le même poème *À la Porte occidentale...* (ou *Mon amie*), traité par deux compositeurs distincts, Gabriel Grovlez et Marguerite Béclard d'Harcourt, évoque deux couleurs, deux sensations et deux paysages différents. Lorsque nous comparons les cinq compositeurs que nous venons de présenter – Gabriel Grovlez, Armande de Polignac, Jacques de la Presle, Marguerite Canal et Marguerite Béclard d'Harcourt – force est de constater que celui qui dans son langage musical montre avec le plus de succès une connaissance authentique de la musique chinoise, à la fois par son traitement mélodique et son application des effets instrumentaux, est Gabriel Grovlez. Ses deux odes sont en effet un véritable hommage à ce vieux pays lointain. Il est très probable qu'il ait profité des connaissances de Louis Laloy à ce sujet, puisque les deux hommes travaillèrent ensemble d'abord au Théâtre des Arts, où ils collaborèrent pour monter *Le Chagrin dans le palais de Han* en 1911, puis à l'Opéra de Paris. De plus, l'ouvrage de Louis Laloy *La Musique chinoise* fut publié en

1910. Gabriel Grovlez, qui était son collègue, le feuilleta certainement avant de composer ses œuvres sur la Chine en 1920. Une lettre de Gabriel Grovlez à Jacques Rouché datant du 10 septembre 1918 révèle un vif intérêt pour la Chine. Il y écrit ainsi à la fin : « On me demande d'aller à ... Pékin !! que dirait Laloy ! »⁷⁸⁹ Ces points d'exclamation montrent sa joie de recevoir cette proposition et donc son attrait personnel pour la Chine. Nous nous sommes alors demandé si Gabriel Grovlez avait des liens concrets avec la Chine, s'il avait accepté la proposition dont il parle dans sa lettre, et quelle était la nature exacte de cette dernière. Autrement dit, qui lui demanda d'aller en Chine, et pour quelle occasion ? Et effectua-t-il finalement ce voyage, qui aurait alors eu lieu juste deux ans avant la création de ses *Deux Odes chinoises* ? Malheureusement, nous n'avons aucune information à ce sujet⁷⁹⁰. Quoiqu'il en soit, il est certain que Louis Laloy et Gabriel Grovlez se fréquentèrent entre 1911 et 1920, et que c'est à cette période-là que Gabriel Grovlez réalisa ses deux pièces d'inspiration chinoise. Il est donc plus que probable que Louis Laloy ait eu une certaine influence sur ces compositions.

Quant aux autres compositeurs, ils ont chacun leurs spécificités. Armande de Polignac, après avoir écrit son ballet chinois *La Recherche de la Vérité*, s'imprégnant de l'ambiance de la fête de nouvel an chinois, avec lequel elle fit un clin d'œil ironique à Louis Laloy, n'emploie que le procédé artistique d'inspiration chinoise dans un seul des huit poèmes du recueil : *Chant d'amour*. Jacques de la Presle transpose à sa manière l'univers imaginaire chinois tout en livrant des éléments intéressants liés à la technique artistique du *qin*. De même sa concurrente Marguerite Canal, lauréate du Grand Prix de Rome, maîtrise parfaitement ses matériaux – le pentatonisme et les superpositions de quintes et de quarts en arpèges – de manière à ce que les ingrédients chinois soient intégrés selon une dose juste à sa composition. D'autre part, en sélectionnant ses poèmes, la compositrice montre ouvertement son attrait pour les sujets féminins, donnant ainsi à son œuvre une sensibilité délicate. Ses deux mélodies à la chinoise *Vœu* et *Les Trois Princesses* constituent un mélange merveilleux de ces deux sujets : la femme et la Chine. Rappelons que *La Princesse aux yeux de jade* de Louis Laloy a aussi cette caractéristique. Quant à Marguerite Béclard d'Harcourt, les quatre mélodies de son recueil révèlent une véritable cristallisation musicale. En tant qu'ethnomusicologue, elle exprime une

⁷⁸⁹ Lettre de Gabriel Grovlez à Jacques Rouché datant du 10 septembre 1918, conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, Dossier d'artiste Grovlez (Gabriel).

⁷⁹⁰ Nous avons trouvé une photo d'une jeune femme chinoise, inconnue des descendants de Gabriel Grovlez, disposée dans le salon de la maison familiale Grovlez. Nous nous demandons quel lien existe entre cette jeune femme et Gabriel Grovlez ? Malheureusement, aucune piste ne nous permet de l'identifier.

perception nette de son art et emploie dans sa musique des techniques ayant une grande puissance d'évocation et un fort pouvoir suggestif, comme le pentatonisme et l'imitation du *qin* et des percussions. Elle crée de manière savante des œuvres qui éveillent toutes les sensations. Chacune de ses pièces présente ainsi une ou plusieurs particularités appartenant spécifiquement à la musique chinoise mais exprimées avec le propre langage musical de leur compositrice. Le raffinement des timbres, le soin apporté aux nuances et l'atmosphère suggérée dans les œuvres de Marguerite Béclard d'Harcourt donnent à sa musique un véritable esprit poétique.

3.53 L'évocation de la Chine

À présent, nous nous attarderons sur deux œuvres particulièrement significatives des années 1930 dont les titres évoquent la Chine et dont les matériaux musicaux sont parfois intimement et secrètement liés à des techniques issues de l'univers chinois. Ce sont d'une part *Chansons d'amour de la vieille Chine* pour piano et voix de Pierre Vellones, et d'autre part « Le Marché d'oiseaux à Shanghai » et « Les Gongs dans un temple de Hong-Kong », deux pièces faisant partie du *Tour du monde en miniature* pour piano d'Alexandre Tansman. Notre intention est de montrer de quelles manières ces compositeurs ont régénéré le matériau musical et l'ont rendu propice à une expression plus profonde, soit par l'introduction d'une caractéristique typiquement chinoise, soit par la métamorphose des règles du jeu. Il n'est pas inutile de rappeler que Pierre Vellones et Alexandre Tansman furent très liés à Maurice Ravel, fervent partisan de la musique pentatonique. L'étude de leurs partitions donnera un aperçu de la façon dont ces compositeurs ont choisi de traiter des sujets d'inspiration chinoise.

3.531 *Chansons d'amour de la vieille Chine* de Pierre Vellones (1930)

Les *Chansons d'amour de la vieille Chine* de Pierre Vellones sont un cycle de quatre mélodies basées sur des poésies chinoises datant du V^e siècle avant J.-C., traduites et adaptées par Marcel Granet. Les trois premières mélodies, *La Tchen*, *Le Collet bleu* et *Le Gué*, ont été écrites pour chant et piano, tandis que la quatrième, *L'Arc-en-ciel*, est pour chœur et orchestre. Malheureusement, cette dernière est inédite et indisponible. Seules les trois premières chansons vont donc faire l'objet de notre étude.

Pierre Vellones, né à Paris en 1889 et décédé dans cette même ville en 1939, fut à la fois compositeur, médecin, peintre et écrivain. Sous son vrai nom Pierre Rousseau, il

mena sa formation de médecin jusqu'à son terme et exerça ce métier durant toute sa vie. Mais hormis ce côté scientifique, il possédait également une sensibilité pour tout ce qui concerne l'art. En effet, issu d'une famille cultivée et mélomane, Pierre Vellones fut baigné dans une ambiance artistique dès sa plus tendre jeunesse. Ne se contentant pas d'être un simple amateur, il étudia le contrepoint, la fugue et la composition avec Jean-Hugues Louvier. Il réalisa alors des compositions musicales indépendantes des courants de l'époque et ne se rattachant à aucune école. Varié et abondant, son répertoire allait de la musique symphonique à la musique de films, en passant par la musique de chambre, les mélodies, les œuvres pour piano, etc. Ayant un esprit scientifique, Pierre Vellones fut même le premier compositeur français à recourir aux ondes Martenot et à se consacrer aux recherches de sonorités nouvelles telles que le saxophone et les instruments de batterie asiatiques et africains. Il chercha des combinaisons instrumentales inhabituelles, avec le souci constant de plaire au public qui venait entendre ses œuvres.⁷⁹¹ Il était intimement lié à Ravel, qui écrivit à son propos : « Musicien particulièrement doué, fut l'un des meilleurs, sinon le meilleur musicien de son époque »⁷⁹².

Nombre des titres de Pierre Vellones sont imprégnés de l'Espagne. Mais plus encore que par l'Espagne, il fut attiré par l'inaccessible et mystérieux Extrême-Orient. Cet attrait remonte à sa jeunesse, lorsqu'il découvre les objets d'art rapportés par son oncle Eugene Louyrette qui avait accompagné, comme fournisseur des armées, les troupes de Napoléon III lors de l'expédition de Chine.⁷⁹³ Déjà fasciné par ce pays et curieux de cette culture, Pierre Vellones eut un véritable choc en voyant des peintures tibétaines lors d'une visite dans une galerie d'antiquités chinoises. Dès lors, il ne put plus s'en passer : il étudia l'art chinois, écrivit des articles sur la peinture du Tibet et fit connaissance avec les sinologues de l'époque, tel Marcel Granet. Le fils de Pierre Vellones, Serge, relate à ce sujet l'épisode significatif suivant :

« Cependant, pour bien comprendre la genèse des *Chansons d'Amour de la Vieille Chine*, il faut remonter à l'année de ma naissance : 1922. À cette époque, mon père cherchait quel cadeau original il pourrait faire au médecin qui m'avait mis au monde. Il n'aimait pas offrir un souvenir banal et celui auquel il désirait témoigner sa reconnaissance était en outre un homme aux goûts très raffinés. Il consulta un ami qui venait d'ouvrir une galerie d'antiquités chinoises et fut ainsi amené à remarquer les peintures tibétaines. Il fut séduit par leurs couleurs délicates, par la variété de leur composition, par les attitudes harmonieuses des divinités secondaires encadrant le

⁷⁹¹ Serge VELLONES, *Pierre Vellones, vingt années d'une vie musicale parisienne*, Genève-Paris, Slatkine, 1981 (quatrième de couverture).

⁷⁹² *Ibid.*, voir la quatrième de couverture.

⁷⁹³ *Ibid.*, p.53.

dieu ou la déesse qui constitue le motif central. Il acheta finalement pour son ami une de ces peintures et, petit à petit, se constitua pour lui-même une collection. Puis il étudia l'art chinois, s'inscrivit au Musée Guimet comme membre des "Amis de l'Orient", rédigea, comme nous l'avons vu, des articles sur la peinture et l'architecture du Tibet et fit connaissance avec René Grousset, Hackin, Marcel Granet. »⁷⁹⁴

En septembre 1925, un recueil de poèmes chinois intitulé *Chansons d'Amour de la Vieille Chine*, traduit par Marcel Granet, fut publié dans la *Revue des arts asiatiques*. Ce recueil a été remarqué d'emblée par Pierre Vellones. Celui-ci en sélectionna quatre poèmes, qu'il mit en musique pour chant et piano. Les trois premières *Chansons d'Amour de la Vieille Chine* furent interprétées pour la première fois à La Havane à Cuba par Lydia de Rivera le 24 octobre 1930. La première audition en France fut donnée à la salle Gaveau le 15 décembre suivant, et la deuxième eut lieu le 19 juin 1931 à l'Exposition Coloniale, avec Suzanne Peignot au chant, accompagnée par l'orchestre Colonne dirigé par Gabriel Pierné.⁷⁹⁵

En examinant les trois *Chansons d'Amour de la Vieille Chine*, nous nous apercevons que Pierre Vellones concéda à chacune une ou plusieurs particularités évoquant pour lui la Chine traditionnelle. Cependant, à l'écoute de ces chants, nous devons admettre que le premier, *Le Tchen*, sonne plus « chinois » que les autres en raison de son écriture mélodique et du style de son accompagnement. Largement employé dans les œuvres d'inspiration chinoise, le pentatonisme ne fait pas non plus défaut ici. Le thème principal, A, basé sur la gamme pentatonique « lab, sib, réb, mib, fa » est omniprésent dans les premières et dernières parties. Nous constatons que la mélodie est, à l'instar de la musique chinoise, fondée sur ces cinq notes. Elle se déroule de la mesure 2 à la mesure 10 et continue pendant les huit mesures suivantes (mes. 10-18) dans l'aigu de l'accompagnement pianistique. Cela accentue sans conteste l'aspect répétitif de ce thème, d'autant plus efficacement que la formule de l'accompagnement – nqqq – se réitère dans le grave sans discontinuer. De plus, le compositeur indique pour la main gauche : « sans pédale et comme une batterie », ce qui rappelle exactement la fonction de la percussion chinoise qui « sert à marquer le rythme »⁷⁹⁶, comme dans le genre musical *xiang he ge* de l'époque des Han (202 av. J.-C.-220 ap. J.-C.).⁷⁹⁷

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 53-54.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p.54.

⁷⁹⁶ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 79.

⁷⁹⁷ YANG Yinliu, *op. cit.*, vol. I, p. 1-113.

Allegro (♩=90) *mf*

CHANT La Tchen a vec la Wei vienn

PIANO *pp* (sans pédale et comme une batterie)

à dé bor der! Les gars a vec les fil les vienn

Exemple 102 : Pierre Vellones, *Le Tchen*, mes. 1-8.

Cet accompagnement, formé de croches et de notes piquées, présente un aspect dynamique. Il se poursuit dans les mesures 27 à 43. Entre temps, un second élément A1, dérivé du thème A, nous envoûte grâce à son mélisme pentatonique.

mf *p* *mf* *p*

CHANT a a a a

PIANO *cresc.* *ff*

a a a

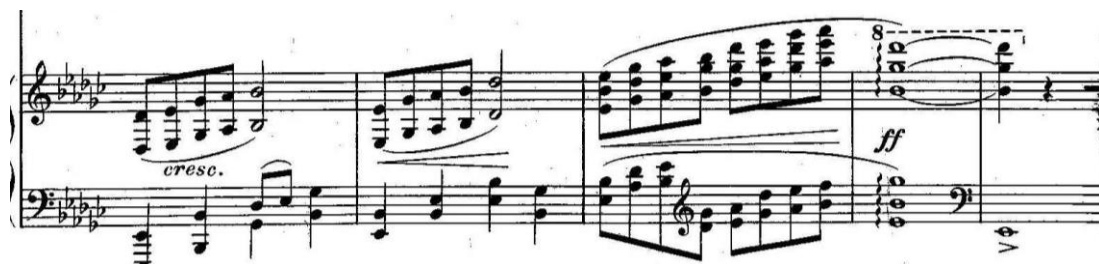
Exemple 103 : Le second élément A1
(Pierre Vellones, *Le Tchen*, mes. 43-52.)

Par la suite, un autre long sujet, que nous nommerons A2, dérivé de la même gamme pentatonique, se présente de la mesure 52 à la mesure 56. Son caractère lyrique, soutenu par un contre-chant dans l'accompagnement, apporte un air nouveau à la pièce. Ce thème A2, qui apparaît à trois reprises consécutives, évoque encore une fois le caractère répétitif de la musique chinoise.



Exemple 104 : Le thème A2
 (Pierre Vellones, *Le Tchen*, mes. 53-65.)

En outre, nous constatons également dans cette pièce l'emploi, à la manière debussyste, de quintes superposées de quartes basées sur la gamme pentatonique dans l'aigu, ainsi que leurs enchaînements alternatifs dans le grave.



Exemple 105 : Pierre Vellones, *Le Tchen*, mes. 48-52.

Ainsi, le recours au pentatonisme, aux mélodies répétitives et à un accompagnement à la façon des percussions chinoises, donnent à ce chant une atmosphère évoquant sans conteste l'Empire du Milieu. Le chant se termine dans une sonorité diminuée et reste sur la tonique *mib* mineur, tandis que l'accompagnement continue sur le même rythme jusqu'à la fin.

Le climat de la deuxième mélodie, *Le Collet bleu*, est fort différent de celui du *Tchen*.

Les premières paroles du chant, « Votre collet est bien bleu et mon cœur est bien troublé ! », donnent d'emblée une ambiance inquiétante au morceau. Nous retrouvons toutefois dans ce chant un élément chinois du *Tchen*, qui permet d'y insuffler un timbre extrême-oriental. Pierre Vellones emploie en effet la même échelle pentatonique que dans *Le Tchen*, « lab, sib, réb, mib, fa », mais de façon plus discrète : il n'utilise que quatre notes, *lab*, *sib*, *réb* et *fa*, avec lesquelles il compose ses quintes *réb-lab* et ses quartes *fa-sib* qui apparaissent succinctement dans les mesures 22 et 23 ainsi que dans les mesures 57 et 58 de la partie du piano. C'est le seul moment de la composition où des éléments chinois se font entendre.



Exemple 106 : Pierre Vellones, *Le Collet bleu*, mes. 22-23.

Quant à la troisième mélodie intitulée *Le Gué*, on est d'abord frappé par l'omniprésence des arpèges dans la partie du piano, qui s'écoulent tout au long du discours musical. Cette formule d'accompagnement fait songer au jeu du *qin* tel que le décrivent les musicologues européens : « on pince toujours deux cordes en même temps »⁷⁹⁸ ; « à une distance d'une quarte, d'une quinte ou d'une octave »⁷⁹⁹ ; « de la main droite, il tire sur la corde ; et de la gauche, il éprouve le son »⁸⁰⁰.



Exemple 107 : Pierre Vellones, *Le Gué*, mes. 22-25.

En dehors de cet élément, il n'y en a guère d'autre que l'échelle pentatonique qui évoque la musique chinoise. Elle se compose cette fois des notes *fa*, *sol*, *la*, *do* et *ré*, et sert la deuxième partie du thème.

⁷⁹⁸ Joseph-Marie AMIOT, *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes*, p. 171.

⁷⁹⁹ J. A. Van AALST, *Chinese Music*, p. 24.

⁸⁰⁰ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 69.



Exemple 108 : Pierre Vellones, *Le Gué*, mes. 1-10.

Ce conséquent devient le sujet principal dans la dernière section, où le compositeur tente de créer un sommet final avec des nuances allant de *f* à *ff*. Ce nouveau sujet parvient à la fois à exaspérer le sentiment exprimé dans ce troisième chant et à terminer brillamment ce cycle pour chant et piano.

ff

nen - ni!

mf

Que d'au - tres pas -

ff

sent! Moi, nen - ni!

f

moi, nen - ni!

ff

Riten. poco a poco

Moi! j'at - ten - drai le mien a -

ff

suives

a Tempo

mi!

Poco rit.

a Tempo

ff

Poco rit.

Exemple 109 : Pierre Vellones, *Le Gué*, mes. 84-110.

Bien que Pierre Vellones et Louis Laloy aient vécu dans la même ville pendant près de cinquante ans, leurs chemins ne se sont semble-t-il jamais croisés malgré quelques amis communs comme Maurice Ravel, Albert Roussel, Émile Vuillermoz et Marcel Granet. Dans la préface de l'ouvrage de Serge Vellones consacré à son père, le critique Émile Vuillermoz livre à propos de Pierre Vellones une appréciation pertinente lui venant du fond du cœur : « Pour lui la musique était uniquement expressive et descriptive [...] Il sollicitait le support d'un sujet, le rythme tutélaire d'un poème, l'étincelle d'excitation d'un mot »⁸⁰¹. En mettant en musique quelques-unes des *Chansons d'Amour de la Vieille Chine*, Pierre Vellones nous montre sa fascination pour un vieux pays lointain et extrême-oriental et réussit à nous y entraîner à travers son propre langage musical.

3.532 *Le Tour du monde en miniature* d'Alexandre Tansman (1933)

Le Tour du monde en miniature pour piano se compose de quinze feuillets de voyage, présentant des souvenirs et des impressions fugitives d'un voyage autour du monde.⁸⁰² L'œuvre fut interprétée pour la première fois en 1934 à Londres, à la B.B.C., par le compositeur lui-même.⁸⁰³

Compositeur français d'origine polonaise, Alexandre Tansman est né à Łódź en 1897 et décédé à Paris en 1986. Issu d'une famille d'origine juive très cultivée et musicienne, il fut initié au piano dès son plus jeune âge, vers quatre ou cinq ans. De 1902 à 1904, il étudia le piano, l'harmonie et le contrepoint au Conservatoire de Łódź.⁸⁰⁴ En 1915, il partit à Varsovie pour y faire ses études à la Faculté de Droit et de Sciences philosophiques de l'Université de Varsovie. Il obtint son doctorat en 1918. Parallèlement à ses études, il travailla le contrepoint, la forme et la composition avec Piotr Rytel (1884-1970). En 1919, il remporta les trois premiers prix du premier concours national de composition organisé en Pologne. À la fin de la même année, il se fixa à Paris où, dès 1920, il se mêla activement à la vie musicale.⁸⁰⁵ Son amitié avec Maurice Ravel marque un tournant dans sa vie : « J'ai rencontré Ravel, qui m'avait introduit partout : auprès des chefs d'orchestre, des interprètes, des éditeurs [...] Au bout de six mois, j'appartenais

⁸⁰¹ Emile VUILLERMOX, « Préface » dans *Pierre Vellones : vingt années d'une vie musicale parisienne* de Serge Vellones. Genève-Paris, Slatkine, 1981.

⁸⁰² Cf. La première page de la partition. Édition Max Eschig.

⁸⁰³ Gerald HUGON, « Présentation du compositeur et de son œuvre », dans l'ouvrage intitulé *Alexandre Tansman*, textes réunis par Pierre Guillot. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 21.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁰⁵ Cf. *Alexandre Tansman : 1897-1986*, entretien avec Marie-Pierre Soma et Françoise Aubry. Don de F. Robert, conservé au département de la Musique de la BNF, sous la cote : 4-Vm-Pièce 1452.

déjà à l'avant-garde internationale »⁸⁰⁶. Maurice Ravel le soutint tant sur le plan amical que dans le domaine professionnel. Outre Maurice Ravel, Alexandre Tansman se lia également avec entre autres Béla Bartók, Albert Roussel, Florent Schmitt, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Georges Auric et Igor Stravinsky. À Albert Roussel, Alexandre Tansman dédia son premier *Recueil de Mazurkas* pour piano⁸⁰⁷ ; en hommage à Igor Stravinsky, il composa *Stèle, in memoriam d'Igor Strawinsky*⁸⁰⁸, et se consacra aussi à une biographie⁸⁰⁹. Nous remarquons que certaines de ses relations amicales furent également liées avec Louis Laloy, tels Albert Roussel, Igor Stravinsky et Georges Auric. Par ailleurs, le titre de l'œuvre *8 Stèles de Victor Segalen* pour chant et orchestre de chambre, signée par Alexandre Tansman en 1980⁸¹⁰, suscite aussi notre curiosité. Notre surprise est encore plus grande lors que nous apprenons l'existence de partitions d'Alexandre Tansman dédiées à Louis Laloy, conservées dans le grand cartonnier de la Chambre des Cartes de Rahon.⁸¹¹ Ces indices nous amènent à supposer qu'Alexandre Tansman et Louis Laloy furent en contact, mais à quel point ? Malheureusement, nous n'avons pas de piste pour aller plus loin. Cette question intéressante et curieuse reste donc posée.

Le catalogue des œuvres d'Alexandre Tansman est très riche et divers, allant de l'opéra et des ballets à la musique pour enfants, en passant par la musique symphonique, la musique de chambre, la musique pour piano, la musique chorale et la musique fonctionnelle.⁸¹² Étant lui-même pianiste, Alexandre Tansman réserva toutefois une grande partie de ses compositions au piano. En 1933, après un long voyage qui s'acheva par une tournée aux États-Unis, il composa quinze charmantes petites pièces pour piano en souvenir de ce tour du monde. Lors de ce voyage, il se rendit à Hawaï, au Japon, en Chine, aux Philippines, à Singapour, dans la jungle de Penang, dans les îles

⁸⁰⁶ *Ibid.* Alexandre Tansman fit connaissance avec Maurice Ravel par l'intermédiaire de Stanislaw Landau, architecte polonais, et Georges Mouveaux, scénographe à l'Opéra de Paris. Grâce à Maurice Ravel, il put s'approcher de chefs d'orchestre, tel Vladimir Golschmann (1893-1972), d'interprètes, telle Marya Freund (1876-1966) et d'éditeurs comme Demets et Max Eschig. Cf. Gerald HUGON, *op. cit.*, p. 17-18.

⁸⁰⁷ Alexandre TANSMAN, *Recueil de Mazurkas* pour piano, Paris, Max Eschig, cop. 1929. *Recueil de mazurkas pour piano à Albert Roussel* d'Alexandre Tansman, Elzbieta Tyszecka, piano, disque compact, Codaex France, 2009.

⁸⁰⁸ Alexandre TANSMAN, *Stèle, in memoriam d'Igor Strawinsky* pour orchestre, Paris, Max Eschig, cop. 1973, In-8°, 54 p.

⁸⁰⁹ Alexandre TANSMAN, *Igor Stravinsky*, Paris, Amiot-Dumont, 1948, 316 p. Réédité par les Éditions du point d'exclamation (distribution Harmonia Mundi) en juin 2009, 296 p.

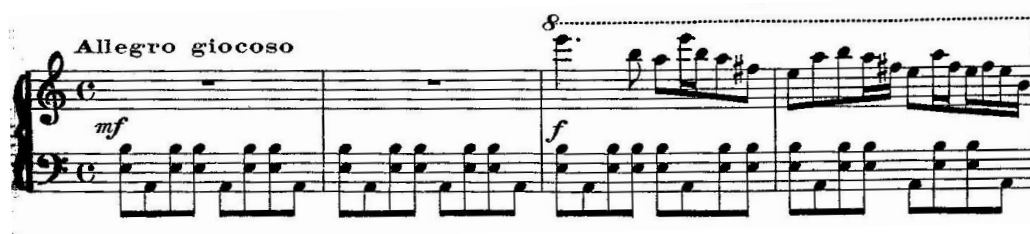
⁸¹⁰ Paris, M. Eschig, cop. 1980, 54 p.

⁸¹¹ Vincent LALOY, *op. cit.*, p. 77. Voir Annexe 62.

⁸¹² *Catalogue de l'œuvre : Alexandre Tansman (1897-1986)*, établi par Gerald Hugon, éditions Max Eschig, 1995.

indonésiennes – Java, Bali et Sumatra –, à Ceylan, en Inde, en Egypte, aux îles Baléares et en Italie. À son retour, tous ces paysages visuels sont transformés sous sa plume en mélodies typiques de chaque pays visité, avec un titre spécifique pour chacune, tel que *La Flûte de bambou dans la forêt de Bandoeng (Java)* ou *Les Éléphants blancs de Ceylon*. Sur la première page du recueil, le compositeur explique comment il a conçu sa musique : « L’auteur a soit utilisé des thèmes indigènes, notés sur place, soit essayé de rendre une ambiance. Plusieurs morceaux sont construits sur une pédale, rythmique ou mélodique : procédé commun à presque toute la musique populaire de l’Extrême-Orient ». L’objectif du recueil est ainsi explicite. La musique a été composée pour évoquer une sensation, un souvenir qui fait songer spécifiquement au pays indiqué. Nous avons retenu deux morceaux, qui sont à la fois significatifs de l’ensemble du recueil et liés à notre sujet : *Le Marché d’oiseaux à Shanghai* et *Les Gongs dans un temple de Hong-Kong*.

Dans ces deux morceaux, nous remarquons qu’Alexandre Tansman retranscrit ce qu’il a vu et entendu en Chine en ayant recourt à certaines caractéristiques musicales. Comme dans *Pagodes* de Claude Debussy, il emploie pour son *Marché d’oiseaux à Shanghai* un thème permanent et continu, fondé uniquement sur quatre notes – *mi*, *fa#*, *la* et *si* – en fonction du générateur. Ce thème, avec son apparence de guirlande de notes jouées dans l’aigu et son tempo « *Allegro giocoso* », donne au morceau une allure dynamique qui évoque le chant des oiseaux.



Exemple 110 : Alexandre Tansman, *Le Marché d’oiseaux à Shanghai*, mes. 1-4.

Ce thème de quatre notes renforce l’aspect répétitif de la mélodie, d’autant plus à partir de la mesure 8, où Alexandre Tansman superpose ces quatre notes sous forme de quarts (*si-mi*, *fa#-si*, *mi-la*), de quintes (*la-mi*, *mi-si*), de sixtes majeures (*la-fa#*) et de sixtes augmentées (*fa#-mi*, *si-la*). Cette superposition donne lieu à l’apparition d’une deuxième ligne mélodique de la mesure 8 à la mesure 15. La technique de composition consistant à superposer des éléments rapides rappelle les mélodies populaires chinoises jouées par plusieurs instruments à vent tels que la flûte verticale *ti* ou le genre de

clarinette *suo-na* à l'occasion des cortèges nuptiaux ou funèbres.⁸¹³



Exemple 111 : Alexandre Tansman, *Le Marché d'oiseaux à Shanghai*, mes. 9-16.

Nous retrouvons dans cette composition d'Alexandre Tansman un élément marquant de *Laideronnette, impératrice des pagodes* de Maurice Ravel. Ce dernier termine en effet son œuvre par un accord final entassant toutes les notes génératrices du morceau, et qu'il répète quatre fois. Alexandre Tansman amoncelle également les quatre principales notes du *Marché d'oiseaux à Shanghai* dans un seul accord qu'il répète onze fois à partir de la mesure 22, avec des accents spécifiques forts pour évoquer sans doute l'effet des cymbales (*pouo*).



Exemple 112 : Alexandre Tansman, *Le Marché d'oiseaux à Shanghai*, mes. 20-27.



Exemple 113: Maurice Ravel, *Laideronnette, Impératrice des Pagodes*, mes. 298-304.

Si la mélodie de la main droite est supposée susciter une atmosphère

⁸¹³ Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 64.

particulièrement dynamique, l'accompagnement de la main gauche est contraint par une seule formule : la double quinte brisée (*si-mi-la*) (voir exemple 112). Cet accompagnement monotone, perpétuellement dans le grave, donne à la composition une sonorité itérative qui fait penser aux petits tambours chinois. Nous trouvons la même formule dans *Laideronnette, Impératrice des Pagodes* de Maurice Ravel, sauf que ce dernier la confie au celesta et au xylophone dans le registre aigu, pour, selon Patrick Revol, apporter une dimension exotique à sa pièce.⁸¹⁴



Exemple 114 : Maurice Ravel, *Laideronnette, Impératrice des Pagodes*, mes. 298-301.

En choisissant *Le Marché d'oiseaux à Shanghai* pour titre, Alexandre Tansman a clairement montré son intention. C'est avec cet esprit qu'il offre ici à ses auditeurs une scène du monde traditionnel chinois, animée par la vie quotidienne et en même temps imprégnée d'un esprit festif.

En revanche, son morceau suivant, *Les Gongs dans un temple de Hong-Kong*, traduit une ambiance totalement différente. D'une forme succincte, cette musique, par son titre (gong, temple), l'indication de son tempo (*lento*) et ses termes orientant l'expression (*tranquillo*, *lontano*, *dolento*, *morendo*) et les nuances (*p*, *pp*), évoque une cérémonie religieuse, ou, plus précisément, un rite funèbre. Les basses profondes en doubles quintes dans les mesures 7-8 et 11-12 jouent le rôle déterminant du gong qui résonne. Nous constatons que cet emploi se réfère effectivement à une coutume chinoise, puisque, comme le précise Louis Laloy, « le gong, appelé *lô*, chasse les mauvais esprits loin des sacrifices, éveille l'attention des dieux qui sommeillent dans les temples [...] »⁸¹⁵.



⁸¹⁴ Patrick REVOL, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française du XX^e siècle*, p. 272.

⁸¹⁵ Louis LALOY, *op. cit.*, p. 79.

À part cette densité faible dans le grave, nous remarquons que deux autres couches sonores s'étalent respectivement dans le médium et l'aigu. Pour la partie médiane, Alexandre Tansman emploie un seul formulaire d'accompagnement invariant, qui se déroule continuellement jusqu'à la fin du morceau. Cette formule thématique ressemble aux accords d'accompagnement du *qin*, qui se base principalement sur les intervalles harmoniques des quartes (mi^3-si^2) et des quintes ($do\sharp^3-fa\sharp^2$), ainsi que sur les intervalles mélodiques des quintes (mi^3-la^2) et des octaves ($do\sharp^3-do\sharp^2$) (voir exemple 116). Quant au registre aigu, fondé sur les noires, les blanches et les blanches pointées, il est moyennement dense, et supposé être directement assimilé à des cloches et des pierres sonores, instruments servant le rythme dans la musique rituelle chinoise. L'ensemble des matériaux tente de traduire un monde mort (*morendo*), un mouvement statique (*lento*) et une sonorité silencieuse (*tranquillo*).



Exemple 116 : Alexandre Tansman, *Les Gongs dans un temple de Hong-Kong*, mes. 14-16.

Avec ce bref survol de ces deux petites pièces pour piano, nous voyons apparaître clairement la vision qu'Alexandre Tansman a de l'univers chinois. Si, pour le compositeur, le marché de Shanghai présente la vie terrestre, le temple de Hong-Kong évoque sans doute des images de l'Au-delà. En ce qui concerne le procédé artistique, ces deux pièces s'inscrivent dans la droite ligne des œuvres de Claude Debussy et de Maurice Ravel. Dans le premier exemple d'Alexandre Tansman, nous constatons que *Le Marché d'oiseaux à Shanghai* porte certaines marques de *Pagodes* de Claude Debussy et de *Laideronnette, Impératrice des Pagodes* de Maurice Ravel, dont les facteurs de l'organisme sont propices à la création d'une atmosphère mobile. Au contraire, *Les Gongs dans un temple de Hong-Kong* exprime un statisme faisant directement songer à *Et la lune descend sur le temple qui fut* de Claude Debussy. Ces pièces, qui ont toutes deux un temple pour sujet, possèdent la même nature issue de la recherche du timbre et de la

couleur orchestrale chinoise qui conduit à une évocation typique du pays. Bien que les œuvres d'Alexandre Tansman soient « en miniature », comme l'indique le titre du recueil, elles se caractérisent par des éléments essentiels qui leur confèrent une certaine particularité et originalité.

Ainsi, les petits cycles d'inspiration chinoise de Pierre Vellones et Alexandre Tansman nous fournissent une autre vision de la Chine qui se base sur le même regard que leurs aînés mais qui est traduite de leurs propres manières, avec un esprit de contemplation typiquement chinois.

CONCLUSION

CONCLUSION

Si l'on en croit Romain Rolland, « la mort de Louis Laloy est bien près de clore une ère de la musicologie française »⁸¹⁶. Nous dirions pour notre part que l'envergure de Louis Laloy va bien au-delà. Au terme de ce travail sur la personnalité de Louis Laloy, son parcours, ses engagements franco-chinois, la présentation de ses écrits par rapport aux autres ouvrages consacrés à la musique chinoise et l'analyse musicale de ses œuvres d'inspiration chinoise ainsi que de celles d'autres compositeurs de son époque, nous pouvons réévaluer sa place dans l'histoire de la musique française des quarante premières années du XX^e siècle.

Si l'étude de son parcours exemplaire nous a permis de mettre en lumière sa personnalité peu connue du public et ses contributions significatives en tant que critique musical, collaborateur de Jacques Rouché et professeur de musique, elle révèle également que sa famille et sa scolarité ont été décisives pour construire son érudition dans le domaine des sciences humaines. Une éducation musicale, un environnement familial cultivé, ouvert et avisé, ont contribué à forger non seulement son intelligence mais aussi sa sensibilité pour l'art et la littérature et sa curiosité pour les cultures extra-européennes. Plus tard, le cours de philosophie d'Henri Bergson et la classe de composition de Vincent d'Indy ont également nourri son esprit et l'ont amenés vers l'aboutissement de ses recherches musicales. Sa carrière a ainsi été constituée par tous ces différents aspects.

Dans son travail de critique musical, deux rencontres ont été particulièrement significatives : l'une avec Claude Debussy fin 1902 grâce à son article « Sur deux accords » et l'autre avec Jacques Rouché en 1907, due à son écrit sur le compositeur Edvard Grieg. Les deux hommes ont, à partir de ces dates, fortement marqué la carrière de Louis Laloy. Cadet de douze ans de Claude Debussy, Louis Laloy est, d'après ce dernier, « le seul qui [sache] ce qu'est Claude Debussy »⁸¹⁷. Ces quelques mots assurent sans conteste à Louis Laloy une place importante parmi les critiques musicaux de

⁸¹⁶ « Hommage à Louis Laloy », *Information musicale*, n° 151, 31 mars 1944, p. 3.

⁸¹⁷ Lettre datée du 29 avril 1909 de Louis Laloy à Claude Debussy. Cf. François Lesure (éd.), *op. cit.*, p. 1173.

l'époque, en le désignant premier spécialiste de Claude Debussy, ce qui est confirmé lorsque la biographie de ce dernier est publiée en 1909. Comme le remarque Deborah Priest, « c'est bien sa capacité d'apprécier, de comprendre et d'évaluer les œuvres nouvelles qui distingue Laloy des autres critiques de l'époque [...] »⁸¹⁸ Ce sont ces mêmes qualités, remarquées aussi par Jacques Rouché, personnalité faisant autorité dans le domaine théâtral, qui lui permettent d'obtenir la rédaction du texte de présentation des séances des « Spectacles de musique » au Théâtre des Arts et de devenir le secrétaire général de l'Opéra de Paris. Dans l'exercice de cette fonction, en programmant les concerts, en assurant la conduite de l'Opéra et en rédigeant les livrets, Louis Laloy donne alors toute la mesure de ses savoirs musicologiques et artistiques. À la fois érudit et scrupuleux, il reste aux côtés de Jacques Rouché jusqu'à sa retraite en 1941, et en fin diplomate, il arrive à se sortir de la manipulation créée par Serge Lifar et du dilemme concernant la réouverture de l'Opéra pendant la Deuxième Guerre mondiale. Il va sans dire que les pièces qu'il a produites sur les scènes du Théâtre des Arts et de l'Opéra de Paris appartiennent à un répertoire novateur, que ce soit des œuvres contemporaines, des restaurations d'ouvrages baroques ou des ballets. C'est ainsi que les œuvres de Claude Debussy, de Maurice Ravel, d'Albert Roussel et d'Igor Stravinsky entrent dans le répertoire de l'Opéra et font l'objet de sujets musicaux dans la gazette de l'institution. La nécrologie de Serge Lifar nous montre en outre ce que les Ballets Russes doivent à Louis Laloy : « L'un des premiers, il a compris la portée de la grandiose révélation des Ballets de Diaghilew, et il les a soutenus jusqu'au bout, même à l'époque des vicissitudes »⁸¹⁹.

Les connaissances de Louis Laloy sur le monde chinois sont également remarquables. Ennemond Trillat rapporte : « En entrant chez les Laloy, on était projeté en Extrême-Orient. Les meubles, les tapis, les cigarettes douces, le thé de Chine et peut-être une vague odeur d'opium créaient une atmosphère mystérieuse et envoutante »⁸²⁰. À l'image d'un authentique Chinois, Louis Laloy parle couramment la langue⁸²¹, se lie d'amitié avec des personnalités chinoises et fume de l'opium à son gré. Il écrit le livre

⁸¹⁸ Deborah PRIEST, *op. cit.*, p. 20.

⁸¹⁹ « Hommage à Louis Laloy », *loc. cit.*, p. 12.

⁸²⁰ Ennemond TRILLAT, *Cahiers de souvenirs* (inédits), t. I, p. 189, cité par Jean-Michel Nectoux dans *l'Harmonie en bleu et or : Debussy, la musique et les arts*, Paris, Fayard, 2005, p. 200.

⁸²¹ Dans une lettre de Louis Laloy, datée du 14 août 1931 adressée à sa femme Chouchik pendant son voyage maritime entre Marseille et Hong-Kong, il a évoqué de la façon suivante : « [...] De 10 à 11 et de 17 à 18, conversation chinoise avec le Peintre [ici nous supposons qu'il s'agit du grand peintre chinois LIU Haisu 劉海粟] et le lang [nous présumons l'ami de ce grand peintre, le critique d'art FU Lai 傅雷]. » Collection privée - Archives familiales.

La Musique chinoise et plusieurs articles concernant l'art de la Chine, et effectua des traductions du chinois au français, dont celle de la pièce de MA Zhiyuan, *Le Chagrin dans le palais de Han*, qui fut la seule pièce chinoise adaptée, mise en scène à Paris par ses soins. Nous voyons, au travers de notre étude sur sa compréhension du genre dramatique chinois et de la philosophie chinoise ainsi que sur son cours d'esthétique chinoise à l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris, que ses savoirs sur ces différentes matières ne font aucun doute. Au delà, ses engagements dans les relations franco-chinoises forment un autre horizon significatif dans sa vie. À la lumière de nos recherches, le lien entre Louis Laloy et la Chine s'est ainsi dessiné de plus en plus distinctement. Louis Laloy est non seulement un fervent passionné de la culture chinoise mais s'engage aussi véritablement dans les événements politiques et culturels concernant ce pays. Il participa ainsi à la création de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris. De plus, dans la liste du personnel de l'Union sino-française, il figure aux côtés d'hommes politiques de premier rang. Son voyage d'études en Chine en 1931, soutenu par le gouvernement français, apporte des résultats fructueux dans le champ des échanges artistiques franco-chinois. Toutes ses activités témoignent de son habileté dans de multiples domaines, puisqu'il est allé plus loin dans son implication pour la Chine que la plupart de ses contemporains sinophiles tels que Julien Tiersot (1857-1936), Robert Godet (1866-1950), Paul-Jean Toulet, Paul Claudel (1868-1950) ou encore Victor Segalen.

Quant à son ouvrage *La Musique chinoise*, bien qu'il soit fortement inspiré de *Chinese Music* de J. A. Van Aalst, il a marqué à plus d'un titre le milieu musical français du début du XX^e siècle. D'une part, il résume de façon lucide des matières ésotériques exposées dans les ouvrages précédents, de l'autre, il met en lumière l'influence de la doctrine chinoise sur le procédé compositionnel des Chinois. Il montre ainsi qu'une partie de l'esthétique chinoise donne une importance primordiale à la nature et s'apparente quelque part au symbolisme : « Ce qui importe, dans la musique, c'est la pensée qu'elle exprime, et non la sensation qu'elle donne »⁸²² ; « La musique est l'harmonie du Ciel et de la Terre »⁸²³. Les œuvres de Claude Debussy et d'Albert Roussel laissent voir ces notions, par le biais de divers procédés musicaux. La publication de *La Musique chinoise* en 1910 a certainement apporté une nouvelle source utile au monde compositionnel

⁸²² Louis LALOY, *La Musique chinoise*, p. 22.

⁸²³ *Ibid.*, p. 26.

parisien gravitant autour de Louis Laloy, qui cherche sans fin l'innovation et l'originalité. Cet ouvrage convient au désir de l'époque.

Si la composition de Louis Laloy, pour reprendre les propos de Damien Top, « demeure l'un des aspects les moins connus de son activité protéiforme »⁸²⁴, elle laisse un répertoire fort intéressant d'après le catalogue des archives familiales. Deux œuvres étudiées dans notre thèse, *La Princesse aux yeux de jade* et *La Lavandière* révèlent une approche debussyste et à la fois chinoise qui marque le point d'aboutissement de ses recherches musicales. Citons le procédé de superposition des accords, la conduite des lignes mélodiques, la formulation des motifs, et l'agencement des thèmes qu'il a su gérer habilement en appliquant à ses œuvres ses connaissances sinologiques.

Ayant élargi notre secteur d'observation aux compositeurs de l'entourage de Louis Laloy, nous avons tout d'abord révélé la confiance rare que Claude Debussy accordait à ce dernier et mis en évidence les nombreuses coïncidences existant entre *Et la lune descend sur le temple qui fut* de Claude Debussy et la conférence de Louis Laloy de 1906. L'amitié entre le musicologue et le compositeur est à l'origine d'un véritable échange intellectuel et musical. Nous avons également établi des liens entre les *Deux Poèmes chinois* d'Albert Roussel et la présentation des genres musicaux dans *La Musique chinoise*. Enfin, nous avons vu que le ballet chinois d'Armande de Polignac *La Recherche de la Vérité* mettait en scène avec ironie la philosophie taoïste préconisée par Louis Laloy. Ainsi, le lien entre les écrits théoriques de Louis Laloy et les processus créateurs des compositeurs de son entourage semble pouvoir être établi. L'influence de Louis Laloy sur la production musicale de ses amis paraît de ce point de vue incontestable.

Quant au répertoire musical d'inspiration chinoise de l'époque de Louis Laloy, nous avons constaté que les compositeurs emploient une écriture élaborée et recherchée dans le but de suggérer des images et des sonorités chinoises. Leurs procédés musicaux sont l'imitation d'instruments tels que les percussions ou le *qin*, ou le choix d'une gamme, d'un mode, d'une mélodie, d'accords, de rythmes ou d'intervalles qui correspondent aux éléments présentés dans les ouvrages concernant la musique chinoise. Nous observons que ces compositeurs du début du XX^e siècle se plongent plus profondément que leurs

⁸²⁴ Damien TOP, *Les tribulations d'un Chinois français : Un portrait de Louis Laloy*, programme du concert *Padmâvatî* d'Albert Roussel, Paris, Théâtre du Châtelet, mars 2008, p. 104.

prédécesseurs dans des études concernant le sujet de leurs créations, tout en n'oubliant pas de garder leur originalité, avec un traitement très personnel des matériaux. Il est à noter que parmi ces compositeurs, certains comme Gabriel Grovlez et Armande de Polignac sont directement liés d'amitié avec Louis Laloy et d'autres sont des connaissances indirectes, tels que Marguerite Béclard d'Harcourt et Alexandre Tansman. L'importance de Louis Laloy est ainsi à nouveau soulignée.

Si Louis Laloy n'a jamais été considéré comme une personne de premier plan, nous avons vu qu'il est une personnalité originale de l'histoire de la musique au début du XX^e siècle. Ses connaissances musicologiques et sinologiques, exprimées à travers ses publications textuelles, ses conférences ou par l'intermédiaire de ses relations personnelles, ont guidé les compositeurs de premier rang de son entourage vers une orientation future. Comme son condisciple Paul Mazon le pointe avec justesse, « il y avait aussi en lui le désir de se faire une doctrine esthétique qui inspirât ses jugements et par eux, s'il était possible, les artistes contemporains sur lesquels s'exerçait sa critique »⁸²⁵. Nous pouvons donc dire que Louis Laloy a marqué l'histoire de la musique et que son nom mérite d'être reconnu. « Toute une génération lui doit beaucoup »⁸²⁶, affirme Marcel Dupré.

Pour perfectionner ce travail sur la personnalité de Louis Laloy et son influence sur les compositeurs français, qu'il nous soit permis d'évoquer ici trois orientations qui pourraient le compléter utilement.

En premier lieu, il serait intéressant de « situer son discours debussyste par rapport à celui de Marnold, de Vuillermoz, de Canudo, ou de La Laurencie, pour ne citer qu'eux »⁸²⁷, comme cela fut suggéré par Cédric Segond-Genovesi. Cette problématique incitera nos successeurs à éclaircir la place de Louis Laloy dans le milieu de la critique musicale, où, au-delà d'une tendance culturelle de l'époque, il a tracé une perspective vers une musique future.

En second lieu, sur un autre plan, il serait avantageux de comparer la perception du monde chinois de Louis Laloy avec celle de Victor Segalen « qui a trouvé en Chine, et en

⁸²⁵ « Hommage à Louis Laloy », *loc. cit.*, p. 5.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁸²⁷ Cédric SEGOND-GENOVESI, *op. cit.*, p. 229.

Chine seulement, les dimensions de son vrai moi »⁸²⁸. Cela permettrait de mettre en exergue les idées communes de ces deux sinologues exprimées dans leurs écrits respectifs et en même temps de dégager la part de chacun dans la définition d'une vision chinoise contemporaine.

Enfin, il serait souhaitable d'élargir notre terrain de recherches à la période postérieure à Louis Laloy ainsi qu'aux compositeurs étrangers ayant été actifs en France. Cela permettrait d'observer l'évolution des œuvres d'inspiration chinoise et d'effectuer une comparaison entre ces musiques. Citons en exemple les opus que nous avons dû laisser de côté dans notre étude : *Chinoiserie* de Manuel de Falla (1909), *Le Chant du rossignol* d'Igor Stravinsky (1917), *La Flûte de jade* de Pierre Maurice (1925-1926) et *Prélude pour la flûte de jade* de Charles Chaynes (1965), ainsi que le répertoire musical mentionné en annexe de cette thèse, ou encore des œuvres que nous n'avons pas pu consulter, étant tombées dans l'oubli, telle que *Le Chagrin dans le palais de Han* de Gabriel Grovlez. Nous laisserons à nos successeurs le soin de mener à terme une telle analyse qui enrichira certainement notre connaissance du patrimoine musical.

Ce projet a été motivé par une curiosité et une attirance pour le thème qui sont restés très présents, de la première à la dernière ligne. Même si la thèse est parvenue à la fin, l'intérêt premier pour la personnalité de Louis Laloy ainsi que pour un phénomène d'échanges culturels et artistiques entre deux pays, persiste sans cesse en nous. C'est un sujet fascinant dont l'ampleur va bien au-delà des travaux effectués dans notre thèse. Derrière l'étude, au fond de notre recherche, nous voulons souligner qu'il s'agit d'un homme passionné de la vie, sensible à l'art et consacré à tisser les liens entre son pays natal et son pays de rêve. Ses actions ont marqué le début du XX^e siècle. Son nom demeure dès lors en nous. Nous espérons que les réflexions et tout notre effort inciteront de nouvelles intuitions qui deviendront à leur tour de nouveaux travaux académiques.

⁸²⁸ HSIN Yih-Ching, *Victor Segalen et la pensée chinoise*, Mémoire présenté pour l'obtention du Diplôme de Licence ès Lettres, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1990, p. 94.

ANNEXES

État civil de Louis Laloy et inscription de Léon Laloy
sur la liste électorale à Gray

[illegible]

Année 187

VILLE DE GRAY

Liste électorale. - Révision pour l'année 1872

Bulletin de Renseignements à fournir par M. Saloy Léon
pour son inscription sur la Liste électorale pour l'année 1872

N ^o Inscript ⁿ sur la liste générale	Nom	Prénoms	Professions ou Fonctions	Lieu et Date de naissance	Epoque de l'arrivée à Gray	Observations
	Saloy	Léon	Carrelleur	12 Mars 1847	11 ^h 9 ^{he} 1871	

ANNEXE 2

Mentions de Louis Laloy au Lycée Henri IV (1888-1891)

ACADÉMIE
de Paris

Nom de l'Élève : *L.*

CLASSE DE TROISIÈME

Nombre d'élèves dans la classe (ou la division) au 1^{er} janvier 1888 : 34

COMPOSITIONS	NOTES ET PLACES					PRIX, ACCESSITS ET MENTIONS
	[A côté de la note évaluée en chiffres de 0 à 20, indiquer entre () la place de l'élève]					
Version latine.	(2)	(4)	()	()	()	} 1 ^{er} prix
Thème latin.	(1)	(1)	()	()	()	
Version grecque.	(1)	(1)	(1)	()	()	1 ^{er} prix
Français.	(1)	(2)	(2)	()	()	2 ^e prix
Langue vivante: _____	(1)	(1)	()	()	()	1 ^{er} prix
Histoire et Géographie. . .	(4)	(3)	(3)	()	()	1 ^{er} accessit
Sciences mathématiques. .	(4)	(4)	(1)	()	()	1 ^{er} prix
<i>Sc. physiques</i>						1 ^{er} prix

MENTIONS PARTICULIÈRES

Nomination en excellence : *1^{er} prix*

Distinctions spéciales obtenues par l'élève :

Nominations au Concours général : *(La 3^e n'a pas été admise au Concours en 1888)*

Etc. _____ :

_____ :

CERTIFIÉ EXACT,

(1) Proviseur, principal.

A _____

Le _____ (1)

Archives familiales Laloy

ACADÉMIE
de Paris

Nom de l'élève : *La*

CLASSE DE SECONDE

Résultat de l'examen de passage : _____

Nombre d'élèves dans la classe (ou la division) au 1^{er} janvier 1889 : 31

COMPOSITIONS	NOTES ET PLACES					PRIX, ACCESSITS ET MENTIONS
	[A côté de la note évaluée en chiffres de 0 à 20, indiquer entre () la place de l'élève]					
Version latine.	(1)	(1)	()	()	()	1 ^{er} prix
Thème latin. <i>Exerc. latin</i>	(1)	(1)	(1)	()	()	
Version grecque	(1)	(1)	(1)	()	()	1 ^{er} prix
Français.	(2)	(2)	(3)	()	()	1 ^{er} accessit
Langue vivante : _____	(1)	(1)	(1)	()	()	1 ^{er} prix
Histoire et Géographie. . .	(10)	(10)	(6)	()	()	
Sciences mathématiques. .	(3)	(1)	(1)	()	()	1 ^{er} prix
<i>Sc. physiques</i>	2	1				1 ^{er} prix

MENTIONS PARTICULIÈRES

Nomination en excellence : *1^{er} prix*

Distinctions spéciales obtenues par l'élève :

Nominations au Concours général : *2^o prix de Sc. physiques*

Etc. _____

CERTIFIÉ EXACT, A _____

(1) Proviseur, principal.

Le _____ (1)

Profess

P.
de La

Profess

Professe

de l'Éta

le _____

ACADÉMIE
de Paris

Nom de l'Élève : _____

CLASSE DE RHÉTORIQUE

Résultat de l'examen de passage : _____

Nombre d'élèves dans la classe (ou la division) au 1^{er} janvier 1890 : 23 nouveaux

COMPOSITIONS	NOTES ET PLACES					PRIX, ACCESSITS ET MENTIONS
	[A. côté de la note évaluée en chiffres de 0 à 20, indiquer entre () la place de l'élève]					
Composition française . . .	(1)	(1)	()	()	()	2 ^e prix
Composition latine	(1)	(2)	(1)	()	()	1 ^{er} prix
Version latine	(1)	(1)	(1)	()	()	
Version grecque	(1)	(1)	(1)	()	()	1 ^{er} prix
Langue vivante : _____	(4)	(1)	(1)	()	()	1 ^{er} prix
Histoire et Géographie . . .	(8)	(6)	(7)	()	()	3 ^e accessit 1 ^{er} prix 1 ^{er} prix
Géographie	(6)	(5)	(5)	()	()	
Sciences mathématiques . .	(1)	(1)	(1)	()	()	
Chimie	(1)	(1)	()	()	()	1 ^{er} prix

MENTIONS PARTICULIÈRES

Nomination en excellence : 1^{er} prix

Distinctions spéciales obtenues par l'élève :

Nominations au Concours général : 3^e acc. de Comp. française
5^e - de Version grecque

Etc. _____

Professeur

Prof
de Lang

Professeur

Professeur

Ch
de l'Établ

CERTIFIÉ EXACT, A _____, le _____

(1) Proviséur, principal.

L.e

(1)

ACADÉMIE
de Paris

Nom de l'élève

CLASSE DE PHILOSOPHIE

Nombre d'élèves dans la classe (ou la division) au 1^{er} janvier 1891 : 40 nouveaux

COMPOSITIONS	NOTES ET PLACES					PRIX, ACCESSITS ET MENTIONS
	[A côté de la note évaluée en chiffres de 0 à 20, indiquer entre () la place de l'élève]					
Dissertation française . . .	12½ (1 ^{re})	14 (2 ^e)	16½ (1 ^{re})	11 (3 ^e)	11 (2 ^e)	
Histoire.	16½ (1 ^{re})	13½ (3 ^e)	()	()	()	
Langue vivante :	18 (4 ^e)	()	()	()	()	
Mathématiques	16½ (1 ^{re})	15½ (1 ^{re})	16½ (1 ^{re})	()	()	
Physique et Chimie.	19 (1 ^{re})	18 (1 ^{re})	18 (1 ^{re})	()	()	
Sciences naturelles	18 (2 ^e)	15½ (3 ^e)	15½ (5 ^e)	()	()	

MENTIONS PARTICULIÈRES

Nomination en excellence :

Distinctions spéciales obtenues par l'élève :

Nominations au Concours général :

Etc. :

. :

CERTIFIÉ EXACT,

A Paris

(1) Proviseur, principal.

Le Proviseur (1)

Laloy (Louis)

NOM DE L'ÉTABLISSEMENT :

Lycée Henri IV

CLASSE DE PHILOSOPHIE

APPRÉCIATIONS GÉNÉRALES ET OBSERVATIONS

Philos. Professeur de Lettres.	{	Elève distingué - a été 1 ^{er} dans deux des cinq compositions.
Professeur d'Histoire.		Excellent élève sous tous les rapports : Candidat sérieux à l'École normale, et qui se distinguait dans la section d'histoire.
Professeur de Langue vivante.	{	"
Professeur de Sciences.		Mathématiques - Excellent élève. Sc. physiques - Très-bien. Sc. naturelles - Très-bon élève.
Chef de l'Établissement.	{	Excellent élève & esprit distingué - a remporté 66 prix depuis son entrée au lycée.

Le 14 juillet 1891
Les Professeurs, *h. fumer*

ACADÉMIE DE PARIS

LYCÉE HENRI IV

CONCOURS GÉNÉRAL

Classe de Philosophie

N° 1 - Nouveau

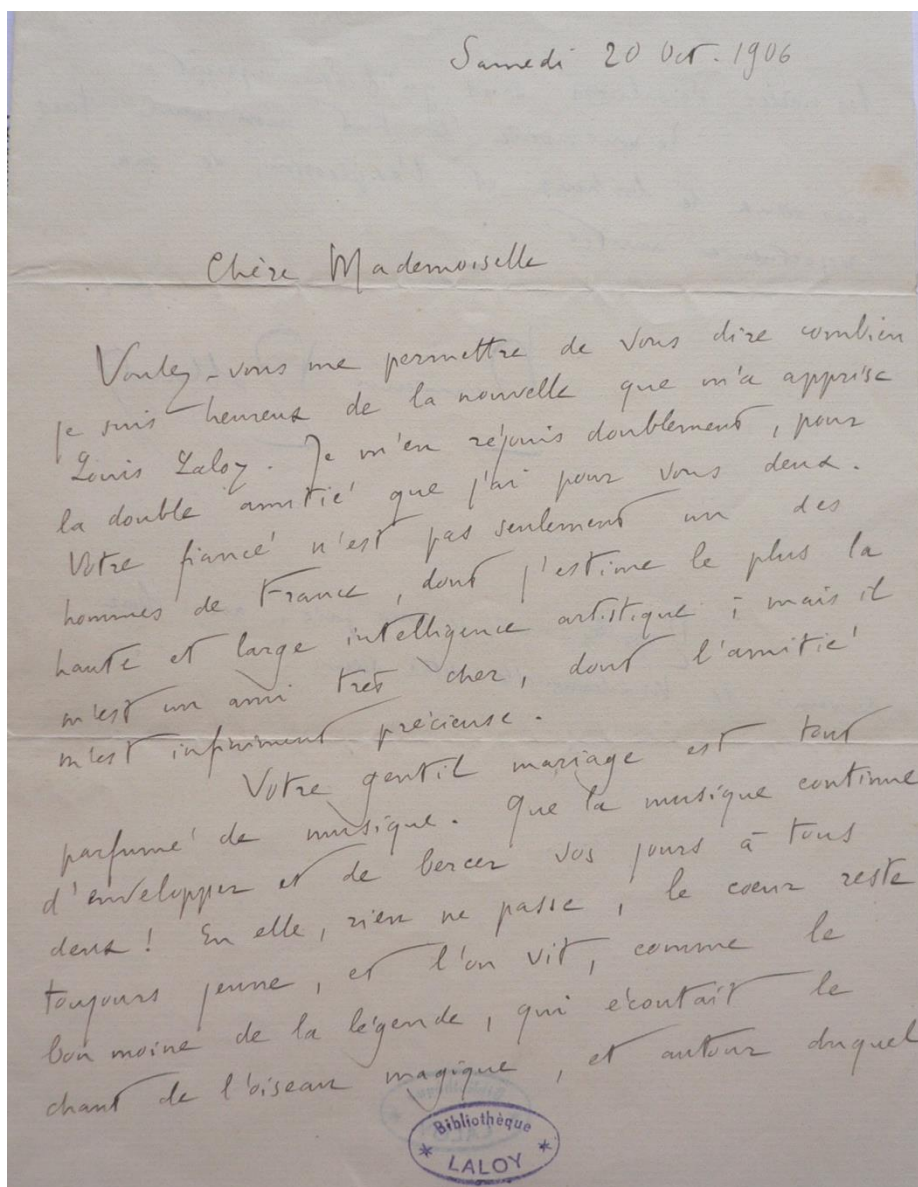
Année 1891

L'Elève Laloy est admis à prendre part à la Composition en Dissertation qui aura lieu le 11 juin

Le Professeur	Vu par le Proviseur	Vu par l'Inspecteur d'Académie
<i>H. Bergson</i>	<i>h. fumer</i>	

ANNEXE 3

Lettre de Romain Rolland datée du 20 octobre 1906 à Chouchik Laloy
pour la féliciter de son mariage avec Louis Laloy



Archives familiales Laloy

les siècles s'écoulaient sans qu'il s'en aperçût.
 Je vous envoie de tout mon cœur tous
 mes vœux de bonheur et l'expression de ma
 respectueuse amitié.

Romain Rolland

D'après-moi, je vous prie, au bon
 souvenir, de Mademoiselle votre sœur.

Archives familiales Laloy

Lettre de Romain Rolland à Louis Laloy datée du 3 mars 1937, concernant le mariage de
 Nicolette Laloy avec HSU Fu-Yun.

R.R. à Louis Laloy (copie de l'original daté par R. Rolland) en juin 1960

Monsieur Louis Laloy
 76 avenue Mozart Paris

Villeneuve (Vaud) Villa Olga
 3 mars 1937

Cher ami

Je suis heureux d'apprendre le mariage de votre fille - votre
 mariage avec la Chine - et je vous félicite affectueusement. Votre vie
 - la vie des vôtres - a réalisé ses lois mystérieuses. Le vieux
 Weltbürger que je suis les comprend, et s'en réjouit. Veuillez trans-
 mettre mes compliments respectueux à Madame Louis Laloy et à Madame
 Nicolette Hsu Fu-Yun, et croyez-moi votre vieux ami

Romain Rolland

Archives familiales Laloy

ANNEXE 4

Extrait des minutes des actes de Mariage

Et

Faire-part de mariage

718 Laloy - Babaïan 29.12.1906
2^e Lot T. - N° 1533 - Adj. 26-6-09 64218

PRÉFECTURE DE PARIS

EXTRAIT des minutes des actes de Mariage
du 17^{ème} Arrondissement de Paris

MS/ 2335

L'an mil neuf cent six, le vingt-deux décembre, a été célébré le mariage de Ernest Alfred Louis LALOY, né à Gray (Haute-Saône) le 18 février 1874, --- chargé de cours à la Faculté des lettres, domicilié avenue des Gobelins 33 fils de Léon Louis LALOY, contrôleur des contributions directes en retraite, et de Aline VEITH, son épouse, présents et consentants --- Et de ; Chouchanik BABAÏAN, née à Tiflis (Caucase) le 19 mai 1879, sans profession, domiciliée 14, rue Poisson, fille de Avetique Magdessi Mertitch BABAÏAN et de Sophie GEORGUEVINA, son épouse, présents et consentants --- SANS CONTRAT DE MARIAGE./.

La Préfecture - 50 000 - 11-73 - Cde 00204

POUR EXTRAIT CONFORME,
Paris, le 19 août 1974./.

L'Officier de l'État-Civil
Jannet
M. VANNINI Louis
Maire-Adjoint

Monsieur Léon Laloy, Contrôleur principal des Contributions directes, en retraite, et Madame Léon Laloy, ont l'honneur de vous faire part du Mariage de Monsieur Louis Laloy, Docteur ès-lettres, Chargé de cours à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, leur fils, avec Mademoiselle Chouchik Babaïan.

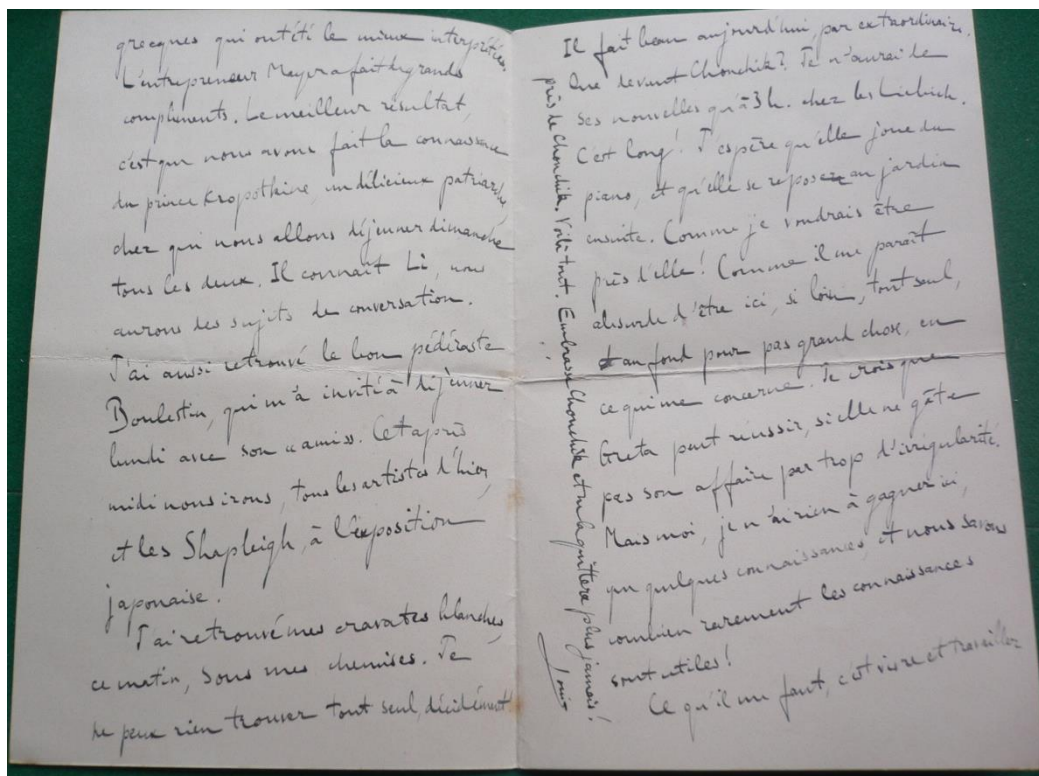
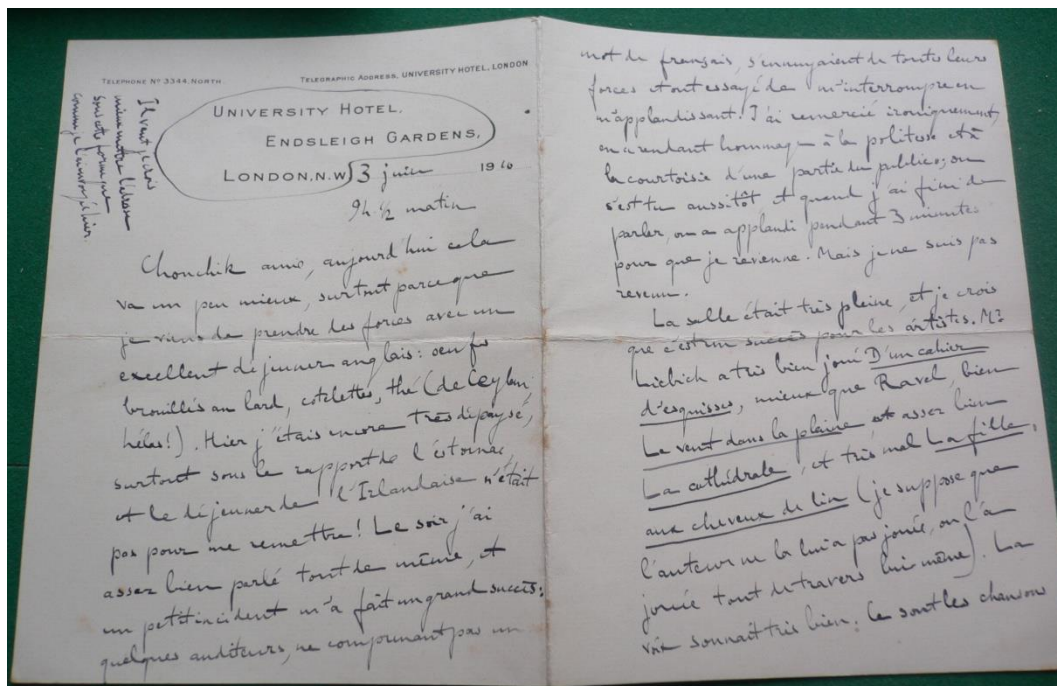
La bénédiction nuptiale a été donnée à Paris, en l'Église de Saint-Médard, le 29 Décembre 1906 dans la plus stricte intimité.

PARIS, 33, AVENUE DES GOBELINS (XIII^e)

Archives familiales Laloy

ANNEXE 5

Lettre de Louis Laloy datée du 3 juin 1910, adressée à sa femme concernant sa conférence sur l'œuvre de Claude Debussy à Londres



Archives familiales Laloy

ANNEXE 6

Lettre de Chouchik Laloy à Louis Laloy, datée du 3 juin 1910, où elle parle des lettres échangées entre Dolly et Claude Debussy

8
 guement et arait comme
 dip et siege "by Bureau".
 Au fin que l'auto et part
 d'indien s'est senti moralement
 fatigué, comme manquant
 d'air; alors elle a pris son
 grand paquet et on attirait
 l'attention et l'admiration
 de tous les passants, et
 pris le chemin vers les
 bis. Alors repart des
 grands poumons le soir
 pendant le dîner un grand
 orage a éclaté au coup de
 tonnerre effroyable et au éclair
 aveuglants, mais Ch. aimait cela.

5
Humbly
Humboldt
Humboldt
et attendit
sympathie.

II

et cherchait se reposait et pensait
à bien des choses à travers
son air - "parti en guerre"

L'après midi : la bonne
madame Debussy avec Chouchou
tance sa pauvre nature
inquiète, désireuse et
aveugle sa même trace, le

6
mains pleines de bonbon
et de jolis cadeaux
pour Nicolette. Bien
entendu, de nombreux accidents,
N. tombe dans un petit
ruisseau salé dans le
jardin (conséquence de l'usage
de l'après midi) sur
les pierres. Chacun
se salit la robe en
jetant des pâtes de la

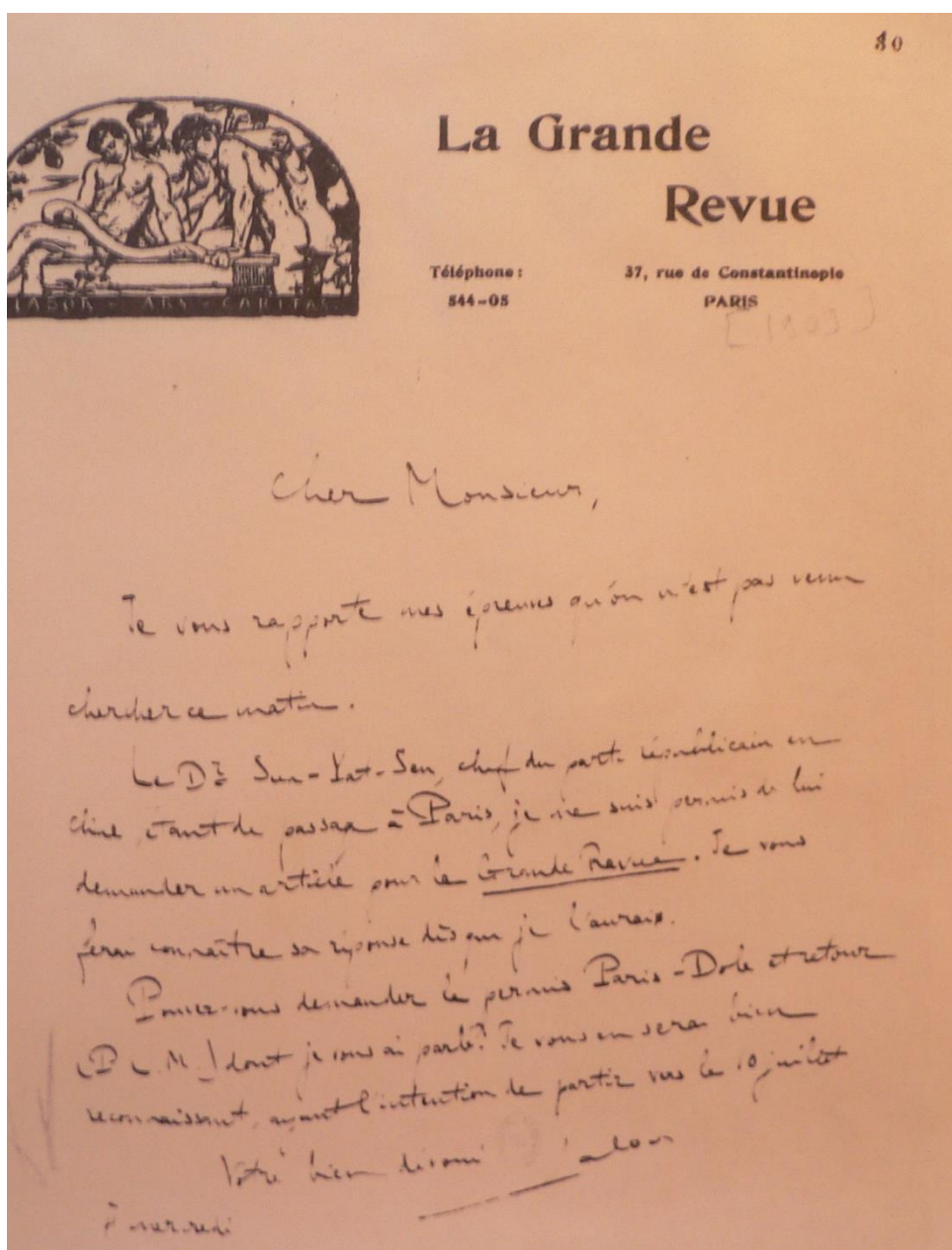
7
font... etc. etc. Cependant nous
nous régaloons des grades
et du vin blanc avec
la gentille Emma - pironne...
C'est à elle que j'ai donné
la lettre que tu a dû recevoir
aujourd'hui, sachant que
à Paris cela passera
plus directement...
Dolly lui a dit les autres
qu'elle a écrit à C. d'écrit -

ANNEXE 7

Lettre de Louis Laloy à Jacques Rouché, datée de 1909, concernant SUN Yatsen

Et

Lettre datée du 26 décembre 1911, concernant la Chine



Archives familiales Laloy

Bellevue, 17 bis rue des Capucins

26/12/11

Mon cher Directeur,

C'est la Bérénice de Magnard qui m'a empêché de venir à la Revue l'autre mercredi. J'en dirai quelques mots dans le prochain numéro.

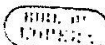
Mr. L. de la Laurencie voudrait faire un article sur cette question de l'adaptation des oeuvres anciennes qu'on a posée à propos des Dominos. Il est entièrement de notre avis, et je lui offre l'hospitalité de la Grande Revue (sauf à voir son article).

Vous n'avez plusieurs fois chargé de voir des traductions pour la revue. Ne pourriez-vous n'attribuer ce département d'une façon régulière (et aussi pour le théâtre) ? Ces fonctions ne me paraissent valoir, au moins pour l'instant, aucune rétribution, mais j'ai pris l'habitude d'aller chaque lundi rue de Constantinople et voudrais y justifier ma présence.

Enfin le parti républicain chinois voudrait savoir si les puissances, particulièrement la France et la Russie, ont l'intention d'intervenir en Chine. Les consuls à Shanghai ont exprimé des vœux à la conférence des délégués chinois. Mais avaient-ils reçu des instructions de leurs gouvernements respectifs, ou ont-ils agi de leur plein gré ? Ce renseignement serait pour nous autres Célestes, de la plus haute importance. Pourriez-vous l'obtenir ou m'indiquer une piste à suivre ?

Voilà bien des questions. Excusez-les, veuillez présenter mes respectueux hommages à Madame Rouché et croire, cher Monsieur, à mes sentiments tout dévoués ainsi qu'à mes vœux bien sincères.

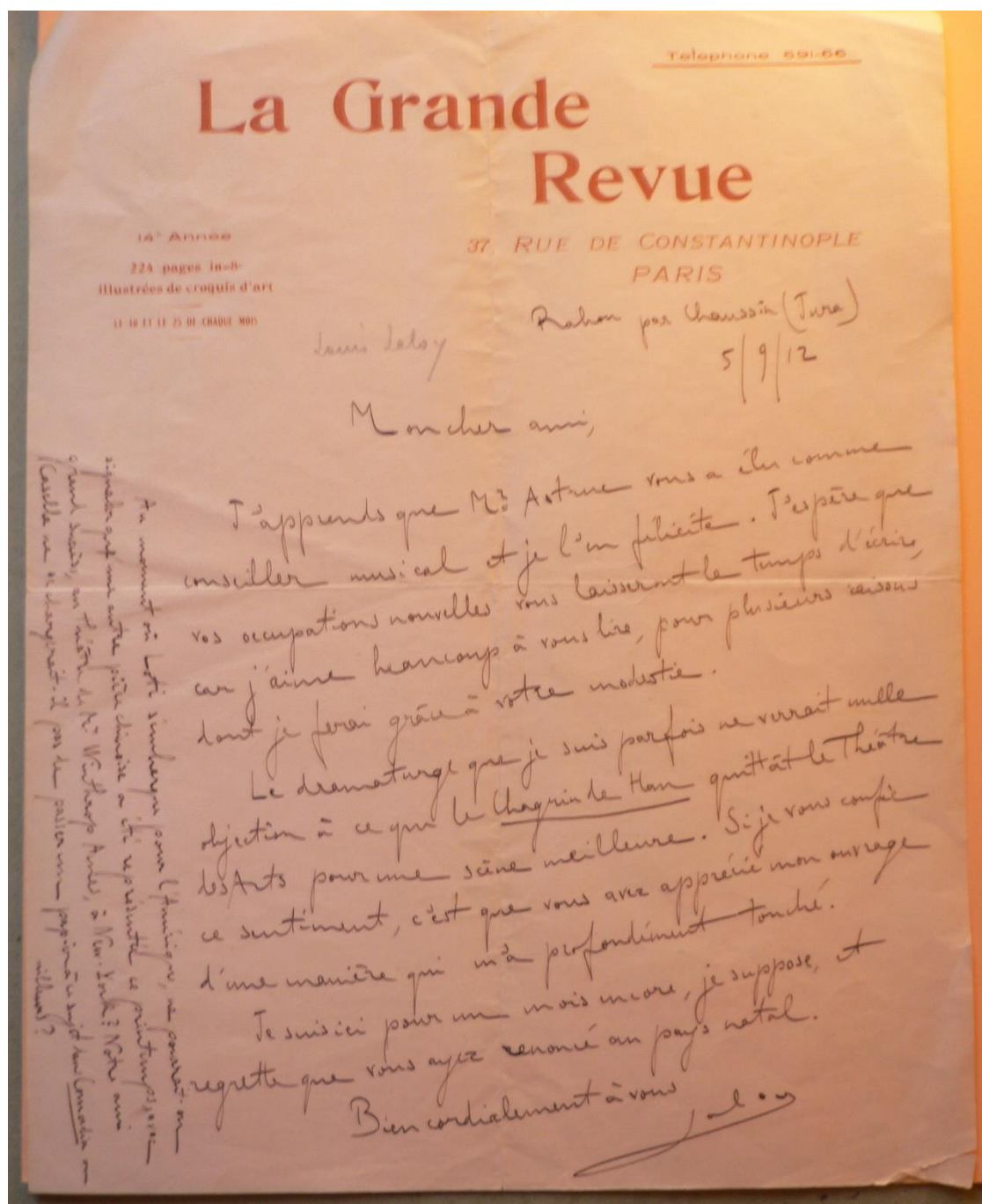
Laloy



Archives familiales Laloy

ANNEXE 8

Lettre de Louis Laloy datée du 5 septembre 1912
concernant *Le Chagrin dans le palais de Han*



Archives familiales Laloy

ANNEXE 9

Lettre de Louis Laloy à Romain Rolland datée du 31 août 1930, concernant la Chine

Louis Leloy à R.R. (copie sur original)

Monsieur Ramon Rolland
vill- Olge
à Villeneuve --
canton de Vaud --

(Prière de faire suivre en cas d'absence)
Suisse

Expa Leloy
à Rehon
Jura

Rehon (Jura)
31.VIII.30

Cher grand Ami,

Je dois d'abord faire appel une fois de plus à toute votre indulgence, ou plutôt à votre intelligence, et aussi à votre mémoire, car cette réponse vient si tard, que vous seriez en droit d'avoir oublié la question. Mais moi je ne l'oublie pas, cette lettre ~~généreuse~~ ~~généreuse~~ généreuse qui nomme tout ce qui me vient de vous me rend meilleur. Elle est là, sur ma table, dans le maison paternelle où je suis venu avec ma famille, après les vanités de la foire sur la place, de plus en plus bruyante et grossière (je crois qu'aujourd'hui vous l'appelleriez foire d'empeigne), reprendre conscience, sinon confiance.

Universitaire incorrigible, j'ai tenu, avant de vous répondre au sujet de Sun Yat-sen, à consulter les textes. J'ai donc fait venir de Chine ses oeuvres complètes. Destinées uniquement à la propagande la plus étendue, celle que nous appelons vulgarisation, elles sont écrites en un langage familier, très prolix, avec beaucoup de digressions et aussi de vérités élémentaires, selon notre manière de penser; c'est un long travail que d'en dégager ce qu'elles contiennent d'idées neuves, et bien que je lise assez facilement le chinois aujourd'hui, je ne m'en serais pas tiré, faute de patience, sans le secours d'une traduction. Il vient d'en paraître une, excellente, par un Jésuite de Chong-hai (signe des temps, nouvelle politique de l'Eglise catholique en Chine). Elle ne traduit qu'un des ouvrages Sun Yat-sen, mais c'est l'ouvrage fondamental, rédigé dans la dernière année de sa vie, où il expose sa doctrine des Trois principes émanant du peuple, ou comme le dit le traducteur hellénisant, du Triplicisme. Brochure de 225 pages, dans le texte chinois. En

Archives familiales Laloy

quarto de 600 pages, en traduction. J'en achève la lecture, dans la paix de ces jours sans horaires, et voilà justement pourquoi votre frère cadet (à la mode de Chine) fut muet si longtemps.

Mes relations avec les révolutionnaires chinois datent de 1908. J'ai été introduit dans leur milieu par un assez curieux personnage que vous avez connu aussi, je crois, un anarcho-musicien appelé Haustout. Ils m'ont eux-mêmes présenté à Sun Yat-sen quand il cherchait vainement à émouvoir l'Amérique et l'Europe, dans l'été de 1911, proscriit de son pays, repoussé par les autres, traité en utopiste, destiné cependant, quelques mois plus tard, à un triomphe qu'il n'osait lui-même espérer si prompt ni si complet. J'avais été dès lors conquis par son ascendant moral, sa sainteté, et j'avais cru en lui. Mes amis chinois ne l'ont jamais oublié. Ils ont depuis lors presque tous rejoint leur patrie malheureuse où la lutte est bien dure contre les ennemis de l'intérieur, soutenus ou soudoyés par ceux du dehors. Je voudrais défendre mieux leur cause. Mais en France, plus que jamais, on se méfie de ceux qui s'ent. Je ne dispose, pour renseigner le public, que du journal l'Ere nouvelle, aussi pauvre qu'honnête, et d'une diffusion trop faible pour servir d'antidote aux grands empoisonneurs de l'opinion publique. C'est pourquoi j'accueille avec joie votre idée d'écrire un article, peut-être même une étude en deux ou trois articles, sur Sun Yat-sen, sa vie, son oeuvre, sa doctrine. Sa doctrine surtout, dont j'essayerais de montrer la force et la grandeur; elle n'est pas originale, en ce sens que le programme de réalisation est emprunté aux socialistes et économistes européens ou américains du XIXe siècle, mais greffé sur les principes de la morale et de la philosophie chinoise: morale ~~confucéenne~~ confucéenne d'équilibre et de paix, qui condamne la lutte des classes comme toutes les guerres et toutes les formes de la violence; philosophie taoïste d'obéissance à la Voie, c'est à dire au cours de l'univers, qu'il s'agit seulement de discerner. On dit habituellement qu'il est facile de savoir et difficile d'agir. Sun Yat-sen adopte la ~~doctrine~~ devise opposée: "Il est ~~plus~~ facile d'agir et difficile de savoir".

Par tous ces points sa pensée est un accord profond avec les conclusions que j'ai tirées, de mon côté, de mes études chinoises. "Quand ne le disiez-vous plus tôt?" Peut-être m'adresserez-vous ce reproche, au moins en pensée. Je le mérite en partie, l'âge n'ayant nullement corrigé mes défauts naturels dont le plus grave est le paresse. Mais il est dur aussi, à mon âge, d'aller proposer à des sujets d'articles ou de livres

Louis Laloy à R.R. (copie sur original) suite, 2 du 31/VIII/30

à des directeurs ou des éditeurs qui n'en ont cure et ne cherchent qu'un moyen poli d'écouler le r-seur. Tel est le cas en France, je vous assure que je n'exagère pas. Si depuis longtemps je n'avois renoncé au poison de l'envie, j'en aurais pour vous, mon ami, d'avoir pris pour patrie, quand il en était temps encore, l'Europe et non la France, et maintenant d'être devenu auprès de l'Europe l'ambassadeur des Indes.

Vous me montrez une route et je sais mon devoir. L'affinité humaine des lois aussi ~~invariables~~ inv-ri-ables que celles de la chimie; tout est de s'en rendre compte. Il existe des êtres dont l'intervention dans ma vie, avec les meilleures intentions et malgré toutes les leçons de l'expérience, fut toujours néfaste. D'autres dont ~~l'apparition~~ l'apparition fut toujours lumineuse. Pourvu que j'aie encore le temps et la force de suivre votre conseil, et d'essayer pour la Chine nouvelle ce que vous avez accompli avec tant de puissance et de persuasion pour l'Inde ressuscitée! Certainement cette rencontre qui me remet à vos côtés, ou plutôt sur vos traces, après tant de détours, comme vous le dites une signification profonde, est la Voie, ou pour parler dans le langage figuré de l'Europe, c'est Dieu qui le veut. Vous serait-il possible de m'introduire à la revue de ce nom, ou tout au moins de me dire à qui exactement je dois m'adresser? Je la reçois, j'en sais le grand intérêt, et c'est là que j'ai lu vos études sur Gandhi.

Au fond de mon village franc-comtois, je viens d'apprendre qu'on imprime, à Genève, un autre volume de votre livre sur Beethoven: votre imprimeur ou le directeur de l'imprimerie, qui s'appelle Pillion, a ici des parents ~~sous~~ cultivateurs qui étant allés le voir m'ont rapporté cette nouvelle. Je me promets donc pour bientôt la suite de l'initiation à cette âme par l'œuvre qui en est l'image immortelle. Pour vos livres sur les penseurs de l'Inde, puis-je vous demander aussi de donner mon nom à votre éditeur? Je vous demande bien des choses aujourd'hui: j'espère trouver à l'avenir d'autres manières de vous témoigner mon amitié. Je suis ici avec ma mère, toujours jeune d'esprit, et sans infirmité notable, ma femme et mes trois enfants, deux filles et un fils qui a dix-huit ans et malgré mes exercices veut comme moi se préparer à la carrière universitaire en passant par l'Ecole normale. Après un trop long silence, me voilà devenu un bavard intarissable! C'est le vice ordinaire de ceux qui comme moi ont peu d'amis: quand ils en tiennent un, ils ne le lâchent plus. Je suis encore ici pour une quinzaine. Mon adresse ensuite, sera: 17 bis rue des Capucins à Bellevue (S. et O.).

Louis Laloy à R.R. (copie sur original) suite 3 du 31/VIII/30

L'Opéra viendra à Genève, mais je ne pense pas être du voyage. On donnera Castor et Pollux que je vous conseille, si vous ne l'avez vu encore. Mon vœu est maintenant de vous rencontrer. J'espère que la Voie lui sera favorable.

Excusez, mon cher ami, cette missive imprévue et interminable, ma mère et ma femme se joignent à moi pour vous dire leurs effectueux souvenirs, mes enfants, qui vous ont lu, leur désir de vous être présents, et je suis, vous le savez,

Votre fidèle

Laloy

ANNEXE 10

Lettre de Romain Rolland à Louis Laloy datée du 6 juin 1933
concernant l'ouvrage *Miroir de la Chine*

R.R. à Louis Laloy (copie sur original prêtée par M. Babelon) en 2 juin 1996

Monsieur Louis Laloy
17 bis rue des Capucines Bellevue
(Seine & Oise)
Villeneuve (Vaud) Villa Olga
6 juin 1933

Cher ami

Je vous remercie de votre charmant "miroir". Votre voyage, si informé des temps nouveaux, a un parfum des anciens temps. Vous êtes peut-être le dernier voyageur qui ait vu ce visage-là dans ce miroir. J'ai peur que le miroir bientôt ne soit brisé. Je vous envie votre périple des Mille et Une Nuits. Mais vous le méritiez. C'a été la fleur de toute votre vie.

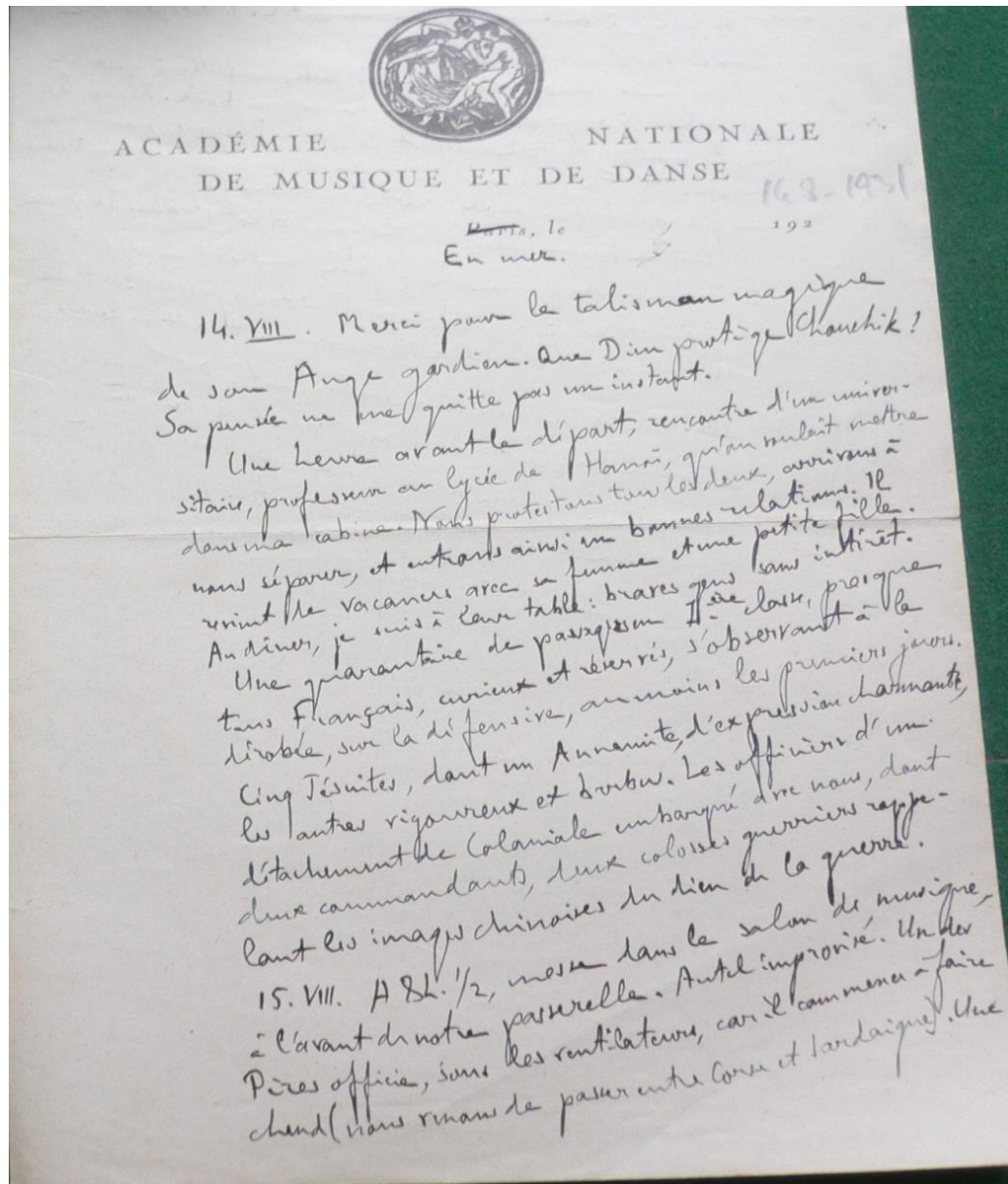
Je vous serre la main affectueusement,

Romain Rolland

Archives familiales Laloy

ANNEXE 11

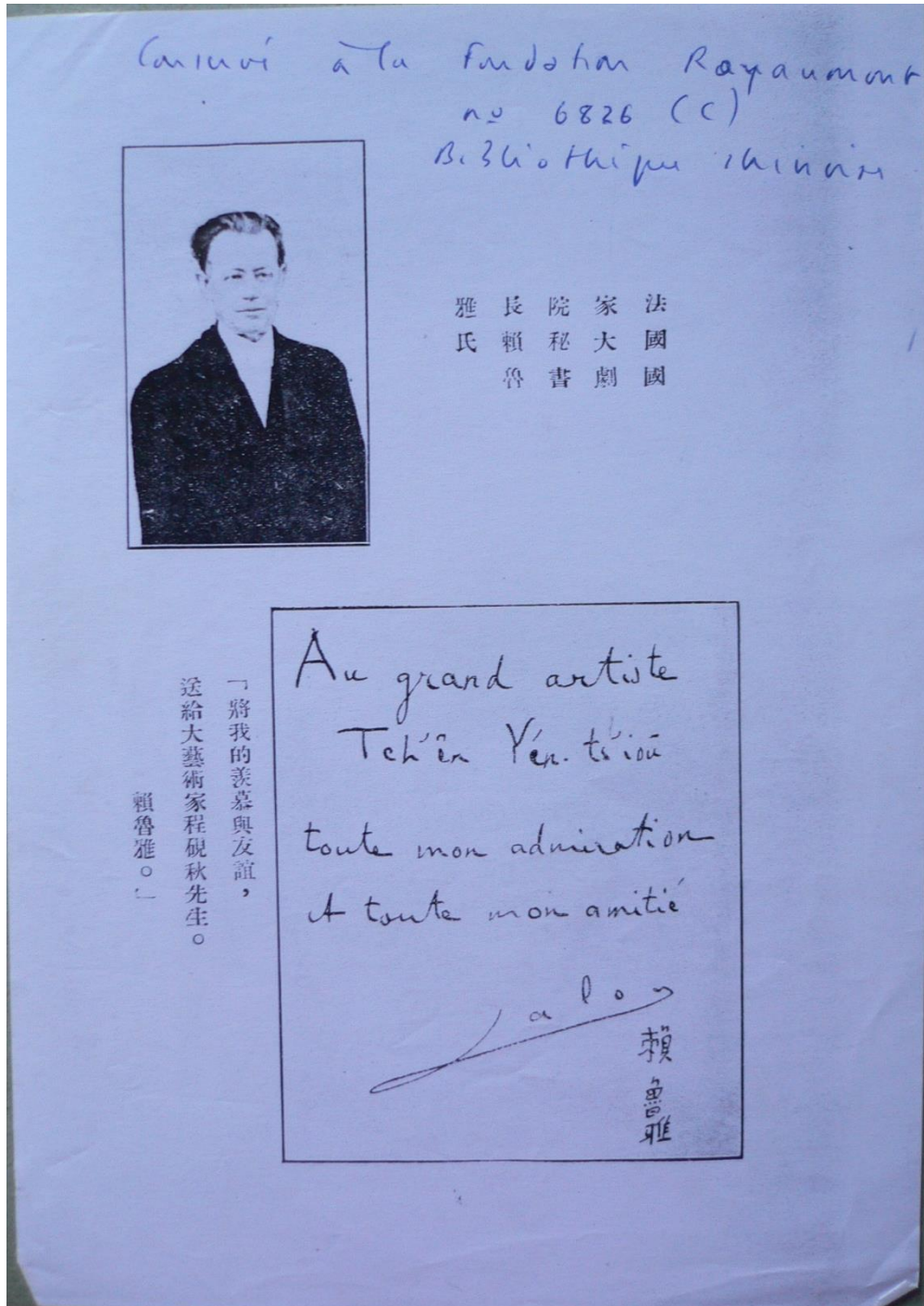
Lettre de Louis Laloy du 14 août 1931 adressée à sa femme
lors de son voyage en mer pour la Chine



Archives familiales Laloy

ANNEXE 12

Dédicace de Louis Laloy à l'artiste chinois CHENG Yanqiu



Archives familiales Laloy

ANNEXE 13

Esquisse d'un projet d'un voyage d'études en Chine

PROJET d'un voyage d'études en CHINE

Les événements politiques dont la CHINE vient d'être le théâtre annoncent une transformation que les Chinois de tous les partis veulent prudente et progressive, mais qui ne s'en trouvera que plus profonde et plus sûre. Le principe en sera l'adoption des sciences européennes. Il serait vain de s'opposer à cette transformation nécessaire. Il serait superflu de la déplorer: la Chine comme tous les pays du monde a toujours bénéficiée des influences étrangères et sa tradition trop forte pour y succomber, s'en nourrit. Le bouddhisme venu du Chinois a enrichi la poésie, l'art et la philosophie de sa nouvelle patrie. Nos sciences transplantées en Chine, y porteront des fruits. On peut prévoir au cours du XX^e siècle, une renaissance chinoise et ce sera l'un des événements les plus considérables que l'histoire de la civilisation ait eu à enregistrer depuis longtemps.

C'est cette renaissance dont on voudrait étudier les premiers symptômes dans le domaine particulier de l'instruction publique. L'auteur du présent projet appartient à l'Université de France: il a donc quelque expérience en la matière. C'est l'enseignement qui forme les générations futures. Enfin la Chine pendant quelques dizaines d'années encore demandera à l'étranger les maîtres des disciplines nouvelles; il est du plus haut intérêt pour la France de ne pas laisser accaparer le rôle d'éducation, aussi beau que profitable, par d'autres pays ses rivaux.

Depuis quelques années déjà les programmes des concours ont été réformés en Chine par l'introduction des sciences européennes, en même temps qu'on instituait les trois degrés d'enseignement: primaire, secondaire et supérieur. Mais la réforme des programmes n'est devenue effective que dans les provinces du centre et de l'est: Petchili, les deux Kiang, les deux HOU, FOU-Kien, Koua-toung. Dans les autres (Koung-Si, Yunnan, Koei-tcheou, Ssen-tchouenn, Kan-sou, Chen-si, Chan-si, Mandchourie) on poursuit l'explication des livres classiques. Les provinces du premier groupe comptent une université par préfecture, celles du second, une au chef lieu de chaque province.

De plus, il est à remarquer qu'en dépit de leurs dénominations les écoles secondaires de Chine répondent tout au plus à nos écoles primaires et les universités à nos collèges. L'enseignement supérieur n'existe pas. Les étudiants chinois sont contraints d'aller le chercher au Japon, en Amérique, en Europe. Tel sera l'office des instructeurs étrangers: créer l'enseignement supérieur.

La culture française n'est jusqu'à ce jour représentée en Chine que par des établissements religieux, dont quelques-uns sont prospères. Mais les Chinois des classes instruites leur reprochent leur caractère confessionnel, leur goût qui les encombre d'une population à jamais ignorante, leurs programmes surannés qui n'accordent pas une place assez importante aux sciences et sont bons pour former les courtiers, interprètes ou compradores, non des ingénieurs ni des médecins, encore moins des professeurs.

L'enseignement sera en Chine laïque, payant, et les sciences y prédomineront quel part la France pourra-t-elle prendre à son organisation?

La création d'une université française en quelque grand centre (Pekin, Han-keou, Chanh-hai) ne serait peut-être pas irréalisable. Cette université recevrait des étudiants chinois et en même temps donnerait asile aux savants français que leurs études mènent en Chine, notamment aux élèves de l'école d'extrême-Orient. L'enseignement n'étant pas gratuit, il suffirait d'une subvention du gouvernement français qui pourrait être diminuée d'année en année.

A défaut de cette organisation, on pourrait tout au moins négocier avec les autorités chinoises pour obtenir qu'un certain nombre de places fussent réservées, dans les universités chinoises, à des professeurs français, que

ces professeurs pussent choisir sur une liste dressée par notre ministère de l'instruction publique, peut être enfin un représentant permanent de ce ministère fut accrédité auprès du gouvernement chinois afin d'assurer la continuité des relations?

Les enseignements qui paraissent le plus nécessaires à la Chine actuelle sont ceux des sciences mathématiques, physiques, naturelles, biologiques de la médecine, du droit, de l'histoire et des langues occidentales. Inutile d'insister sur le grand avantage qui sera acquis pour toutes les communications, même commerciales au pays assez heureux pour former les professeurs qui instruiront les nouvelles générations chinoises. Par malheur la France est déjà distancée, la langue Anglaise ayant cours aujourd'hui, dans le plus grand nombre des écoles chinoises, comme une langue auxiliaire. Cependant l'établissement de la république provoque une grande sympathie pour la France dont on pourrait chercher à profiter. Certaines sciences au moins, comme la médecine, le droit ou l'histoire, pourrait être enseignée en français. Enfin nous aurions intérêt à envoyer des professeurs français en Chine même s'ils étaient astreints à employer la langue anglaise, sinon le chinois.

L'auteur du présent projet, par sa connaissance de la langue et de la littérature chinoise ainsi que par ses relations personnelles avec plusieurs personnalités

politiques de la Chine moderne, espère d'obtenir toutes les facilités pour mener à bien son enquête. Il visitera les écoles, collèges et universités afin d'observer les méthodes, d'étudier l'esprit et de constater les besoins?

A son retour il rédigera un RAPPORT sur l'INSTRUCTION PUBLIQUE en Chine qui comportera à la fois des conclusions théoriques, intéressant la pédagogie générale, et des conclusions pratiques.

De plus, il se propose d'utiliser son séjour pour commencer des recherches relatives à l'histoire de la philosophie taoïste; en particulier, il se procurera sur place des ouvrages qu'il étudiera ensuite à loisir.

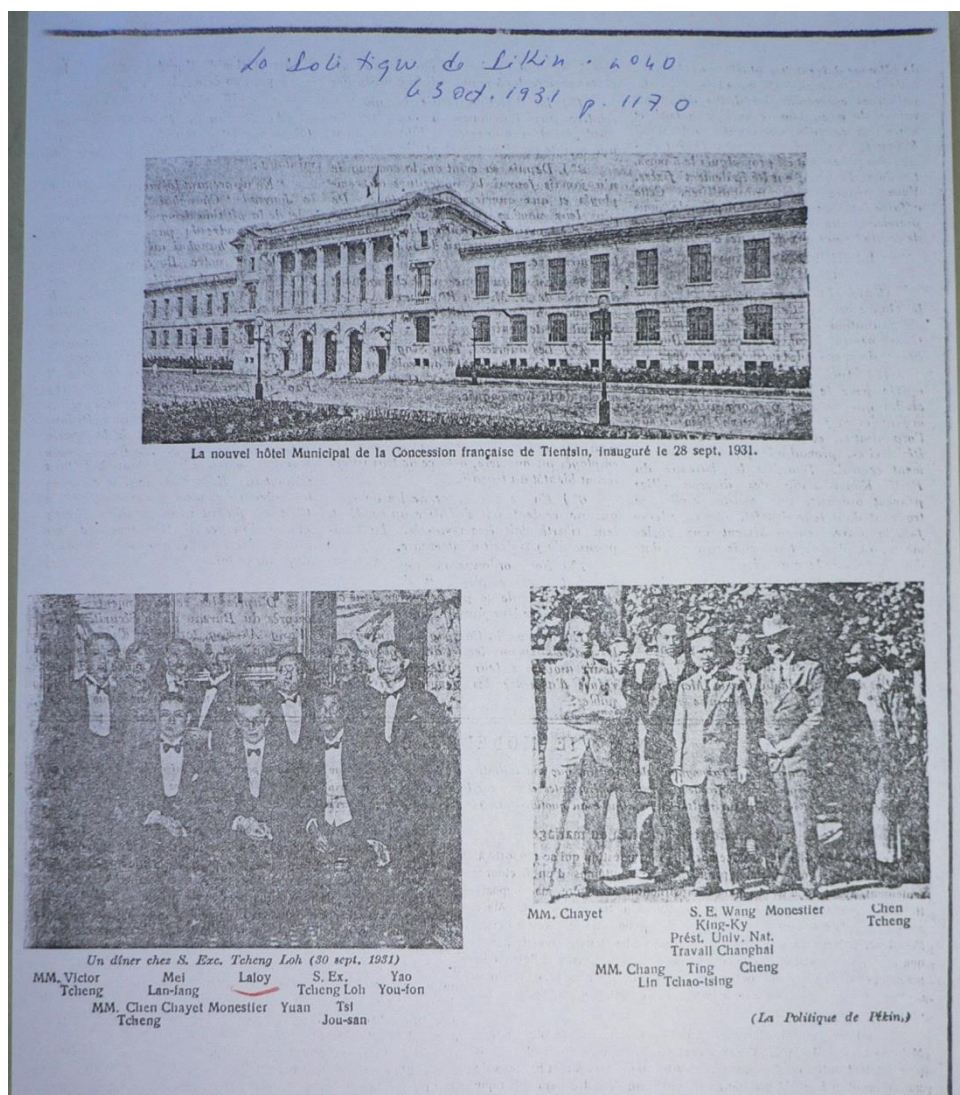
Il compte séjourner surtout dans les grands centres: Peking, Han-kéou, Chang-Hai.

La durée du séjour serait de cinq mois, de Février-Juillet 1913. Les frais seraient de 1000,-Fr par mois, soit 750,-Fr pour l'entretien, 250,-Fr pour les déplacements et représentations.

Le secours de mandat est donc de 5000,-Fr, plus les frais du voyage aller et retour.

ANNEXE 14

Photos concernant le voyage de Louis Laloy en Chine
dans la revue *La Politique de Pékin* en octobre 1931



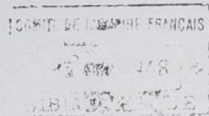
Archives familiales Laloy

報 聞 政 京 北

LA

POLITIQUE DE PÉKIN

REVUE HEBDOMADAIRE ILLUSTRÉE



Dîner offert à la Bibliothèque nationale de Peking par MM. Wen Yuan-ying, T. L. Yuan, Chen Tcheng et Hsu Che-mo, en l'honneur de MM. Louis Laloy et Elie Faure (8 oct. 1931).

Archives familiales Laloy

La politique de Lohu. 6042. 12 oct. 1931

p. 1215



Le Dr Sherwood Eddy, le conférencier bien connu, à son arrivée à Tientsin.



Le Dr Sherwood Eddy et Mme Eddy.



Déjeuner de la "Politique de Pékin" en l'honneur de M. Louis Laloy (13 oct. 1931)
MM. Mien Laloy Tcheng Monestier Yuan Ting Zunglieli
Cheng Loh L. C. Tchao-lsin King
Mei T. L. Tourte Li Lion Liao Rhein Tsi
Lan-lan Yuan Ling-yu Sy-tchang Hsu Jou-sen
Che-mo



Réception à Tientsin des recteurs des Universités et du bureau de l'Instruction publique, M. Li, en l'honneur des Nations: MM. H. C. Becker, ex-Ministre prussien de l'Instruction publique, Langevin, physicien éminent, professeur du Collège de France, R. H. Tarvey, sociologue, de l'Ecole des Sciences de Londres, Dr Falskay, professeur à l'Université de Vienne.

(E. N. Newsreel—Tien)

La polytechnique de Pékin. N° 62. 17 oct 1931

p. 1215

Réception donnée par Mei Lan-fang en l'honneur de M. Louis Laloy



MM. Victor Kao Tcheng Mei Mme Laloy Tcheng Kiang d'Hormon Wang Rhein Mme Hou Mme Mme Mme Mlle Louise
Tcheng You-sin Lan-fang Tchoa Loh Mon-ling Ki-tsen Chen Wei-te Tcheng Loh Wang Tchang Tcheng

Dîner offert à la Bibliothèque nationale de Péping par MM. Wen Yuan-ying, T.L. Yuan, Chen Tcheng et Hsu Che-mo, en l'honneur de MM. Louis Laloy et Elie Faure (8 oct. 1931)



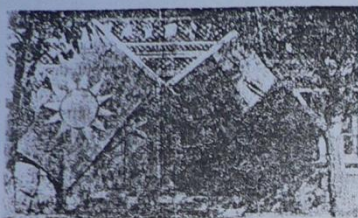
MM. Leclercq Iso ng Mme Mlle L. Laloy E. Faure Mmes, Yuan, Yé, Tchang, Fong, T. C.
Ko-cie Liang Lillian Chow Wen Liang
Tcheng Tcheng Mei Monestier Yuan Sun Hsu Cheng
Yun-Isin Loh Lan-fang Fong Ta-yu Che-mo Sou-yi
Wen Yé Chen
Yuan-ying Tcheng

Archives familiales Laloy



Archives familiales Laloy

*La Douane de Peking. n° 43. 24 Oct. 1931
p. 1277*



Installation d'articles chinois au parc public de Hopai (Tientsin).



Cérémonie d'installation des articles chinois au parc du Hopai
Au centre, le directeur du bureau de l'Industrie et du Commerce.

(E. N. Neuwercel—Tientsin)



Un groupe amical.



MM. Laloy et Mei Lan-fang.

(Politique de Peking)

Archives familiales Laloy

ANNEXE 15

Articles sur le voyage de Louis Laloy en Chine



M. Louis Laloy, l'éminent sinologue français, qui vient de passer quelques jours à Shanghai.

**Au grand dîner chez
Mlle Soumé Tcheng
en l'honneur de M Laloy**

Un grand dîner a été donné, hier soir, en l'honneur de M. Laloy, par M. Chien Yung-ming, le ministre de Chine en France qui doit rejoindre son poste dans quelques jours, le Dr. Tsu Ming-ye, et Mlle Soumé Tcheng, dans la résidence de cette dernière, 652, Avenue Haig.

Parmi la brillante assistance on remarquait, M. Koechlin, consul-général de France, le général Chang Chun, maire du Plus Grand Shanghai, Mme et M. Li Shou-houn, ministre de

l'Instruction Publique, MM. Saus-sine, Speelman, M. et Mme Mazot, M. et Mme Moresthe, M. et Mme Civet, le Dr. et Mme Lambert, Mme Martin, M. Ying Tse, président du tribunal de district de la Concession française, Mme et Mlle Ying Tse, Mme Wang Chung-huei, MM. Dou Yue-Yang, président du 1er tribunal de district, le général Tang Tsai-li, etc...

Après le dîner qui permit aux invités d'apprécier un nombre respectable de mets chinois les plus fins et les plus recherchés, cette magnifique soirée se termina dans le jardin, par une série de numéros de chant et de musique chinoise qui furent très applaudis.

Sept 1931

Le Journal de Shanghai

Voir: L.L. / Minors de la Chine /

Revue Nationale Chinoise
12-1932

**MANIFESTATIONS AMICALES
FRANCO-CHINOISES**

Culm
10

Une agréable soirée d'amitié franco-chinoise
chez Melle Soumé Tcheng

NOTRE très aimable compatriote Soumé Tcheng recevait ce soir-là de vieux amis français, invités par elle en même temps que par le Dr. Tsu Min-yi et M. Chuen Yung-ming, le nouveau ministre de Chine en France, à un dîner chinois donné en l'honneur de M. Laloy, secrétaire-général de l'Opéra de Paris, qui effectue un voyage d'études dans notre pays. Soumé habite une délicieuse résidence, entourée de verdure; elle a su l'embellir de façon à en faire une habitation captivante. A un ancien corps de bâtiment, elle a ajouté une aile constituant une grande salle de réception donnant sur le jardin. Au fond de celui-ci, on trouve, devinez quoi?... Un "Wee Golf", oui, un golf miniature! Les ampoules électriques multicolores, perdues dans le feuillage, jetaient une douce clarté sur le tapis de la pelouse étalant sa tendre verdure entre le Golf et l'habitation. Ce soir-là, il faisait une douce température; c'était avec un rare plaisir que les invités, après le dîner, se promenaient dans ce jardin, en attendant la petite représentation théâtrale annoncée au milieu du repas. Le dîner fut un véritable régal: soupe de nids d'hirondelles, ailerons de requins au consommé de volaille, canard laqué, poisson à la sauce cantonaise, poularde du sud, etc., figuraient au menu. Cuisine toute cantonaise, c'est à dire de premier ordre. Le vin jaune du nord était excellent: aussi les "kanpei" n'en finissaient plus. Mais ce qui faisait le charme tout particulier de cette réception, c'est que la grande majorité des convives, assis autour de

Archives familiales Laloy

Extrait de "La Politique de Pékin", journal français de Pékin.



Eglise Saint-Michel

Dimanche 4 octobre—Fête de Saint-Michel
Dimanche 4 octobre, fête patronale de l'église Saint-Michel.

La fête sera présidée par Son Excellence le Cardinal, Délégué Apostolique, qui a bien voulu, en l'absence de Mgr Montaigne, retenu un autre ministre, faire à l'église Saint-Michel, l'honneur et le plaisir de sa présence.

La première Messe, à 7 h. 30, sera dite par le Délégué Apostolique.

La seconde Messe, à 10 heures, sera dite par M. Hubrecht. Mgr le Délégué y assistera.

Le Panégyrique de Saint Michel sera prononcé par M. Paul Corset, Supérieur du Grand Séminaire de Ghola.

Les chants seront exécutés par la Schola de l'Eglise Saint Michel. Kyrie, Gloria, Credo, Inchoa. Agnus: Messe de Pie, à 2 voix, Inchoa et Oremus pro Pontifice. Cantate à Saint Michel, à 2 voix.

Quelle aux deux messes au profit des inondés du Yang-Tze-Kiang.

La Confirmation sera donnée par Mgr le Délégué Apostolique, après la Bénédiction du saint-Sacrement qui aura lieu à 3 heures.

Nouvelles personnelles

—Nous sommes heureux d'adresser nos félicitations à M. Fabre, Chef de la Garde municipale à Tientsin, qui a reçu sa nomination grade de Commandant.

—Mme de Martel, venant de Tokyo, est arrivée lundi à Pékin où elle passera la saison d'automne. Elle est descendue à la Légation de France.

—M. Elie Faure, l'écrivain connu, est attendu samedi ou dimanche. Il lui a été réservé un appartement auprès de celui de M. Louis Laloy, Académie Nationale de Pékin.

—M. Martin, Ingénieur en chef du Tchong-tchéou, a fait une apparition cette semaine à Pékin.

—Nous sommes heureux de saluer au passage André Malraux, l'auteur, entre autres, des "Miroirs", de la Voie royale, qui vient de Pékin, reparti samedi pour le Japon.

—Nous saluons également Melle Titayna, actrice et journaliste, le professeur Desmarest, ses deux descendants chez M. Wilden, et Melle Ivero, notre confrère du "Journal de Shanghaï", qui, arrivée ici samedi dernier, compte passer parmi nous une quinzaine.

Mme Titayna est partie jeudi pour un voyage Mandchourie dont elle compte revenir dans dix semaines, tandis que le professeur Desmarest, parti en même temps qu'elle, rentre en France.

—Le Dr Bussière et sa famille viennent de terminer de leur villégiature aux Collines de l'Est.

Visites et réceptions

Le Ministre de France a donné le 30 un dîner couvert.

Étaient présents: sir Miles Lampson, M. de M. Mackay, M. et Mme et Melle Fowler, commandant Harigan, Mme Titayna, le procureur Desmarest, M. Barton, Mme Petersen, M. Jereux, M. Carton de Wiart, Melle du dier, M. Rhein, Miss Kirk, Miss Fearon, Mme Kevlevich, Melle Bussière, M. Thunier, M. del, M. Claudon, M. Dubois.

M. Louis Laloy à Pékin

Nous sommes heureux de saluer l'arrivée en notre ville, dimanche, de M. Louis Laloy, l'éminent sinologue et critique d'art, secrétaire général de l'Opéra de Paris.

Débarqué à Changhaï le 18, notre distingué compatriote a passé une semaine en cette ville et est arrivé ici dimanche. Il lui a été réservé un appartement au pavillon de l'Académie Nationale de Pékin sise en Palais d'Hiver.

Il compte passer un mois à Pékin avant de regagner la France via Sibérie.

Il a un programme chargé de visites et de réceptions.

Dès le jour de son arrivée, il voyait entre autres S. Exc. M. Tchong-Loh, son ami, et l'acteur Mei Lan-fang. Le lendemain et surlendemain les visites continuaient.

Mercredi matin, visite de l'Université franco-chinoise.

Dans l'après-midi, à 5 h. avait lieu, à l'Académie Nationale de Pékin, sous les auspices de cette Société et de l'Université Franco-chinoise, une brillante réception qui réunissait une soixantaine d'invités.

M. Laloy put ainsi se mettre en contact avec l'élément intellectuel de l'ancienne capitale.

Plusieurs de nos compatriotes étaient également présents, parmi lesquels: Le Ministre de France, MM. Leprieux, Chayot, Rhein, Dubois, Chambon, Bar, d'Hormon, Monestier, Reclus.

Mei Lan-fang était parmi l'assistance.

—Le soir du même jour, dîner chez S. Exc. M. Tchong-Loh, ex-Ministre à Paris, ami personnel de M. Laloy.

Étaient en outre présents:

MM. Chayot et Monestier, du côté étranger, et du côté chinois:

MM. Yuan, directeur de la Bibliothèque Métropolitaine, Mei Lan-fang, Tsi Jou-san, Chen Tchong, Yao Yu lou, Victor Tchong.

Jeudi matin visite des divers Instituts de l'Université franco-chinoise et l'après-midi visite à la Bibliothèque métropolitaine.

Vendredi matin visite du Palais d'Hiver.

Dans l'après-midi, nouvelle réception chez Mei Lan-fang, où se pressait le Tout Pékin.

Ajoutons ici qu'il est question pour le célèbre acteur d'aller faire une tournée en France et que des pourparlers ont été entamés à ce sujet avec M. Laloy, chez M. Tchong-Loh.

Visite projetée du Col. Lindberg

Pékin 28 sept.

On apprend que le Colonel et Mme Lindberg pensent arriver à Pékin vers le 5 octobre prochain dans le but de visiter la ville. On examine la possibilité d'un atterrissage sur le lac du Palais d'Hiver.

Umkou 28 sept.

Le Colonel Charles Lindberg n'arriva pas, venant de Nankin, aujourd'hui, à cause de l'ouragan et de la pluie. Dans le cas où le temps le permettrait il sera ici demain.

La succursale du Houpeh du Comité national de secours aux inondés a nommé MM. Hsu Wei-pung et Wu Jen-tze pour recevoir M. et Mme Lindberg.

Les Lindberg sont venus dans le but de faire des vols de reconnaissance de régions inondées pour le Comité National de secours aux inondés.—Kuo-Wen

Banque franco-chinoise

M. Bar, directeur de l'agence à Pékin, va partir à la fin du mois pour Changhaï où il a été transféré en remplacement de M. Bernis qui rentre en congé.

Mme Bar, attendue ici vers le 25, de retour de France, accompagnera son mari.

M. Bardac, qui reprendra l'agence de Pékin, est attendu vers le commencement de Novembre.

Appel de l'Association consultative de secours pour les inondés

Nous avons l'honneur d'attirer votre attention, sur le fait que dans la grande calamité des inondations qui ont envahi cette année plus de dix provinces de la Chine, deux régions ont été plus particulièrement affectées: la région de Ou-han et la partie nord de la province du Kiangsou, le Kiangpei.

Le gouvernement et les corps charitables ont déjà préparé des fonds de secours pour les répartir, suivant les besoins, aux endroits plus ou moins éprouvés. C'est là une idée juste. Il convient de remarquer, toutefois, que si la région de Ou-han et le Kiangpei sont les endroits les plus malheureux, il y a entre eux une certaine différence.

Notre association ayant pour but de se renseigner exactement, elle a cru de son devoir de faire connaître au public les résultats de son enquête à ce sujet et à quoi tient cette différence.

En premier lieu, l'inondation dans la région de Ou-han est venue graduellement et le peuple a ainsi pu faire des préparatifs en vue de se sauver tandis que dans le Kiangpei, la crue est venue tout à coup, balayant le remblai, et emportant les habitants qui n'ont pas eu le temps de s'enliser.

En second lieu, la région de Ou-han est une région très renommée avec un port important et toute la population, tant chinoise qu'étrangère, s'est fortement agitée. De grands personnages des Etats étrangers ont déjà souscrit de grandes sommes pour la région de Ou-han, ignorant l'importance des dégâts dans le Kiangpei: c'est pourquoi cette dernière région n'a pas eu le bénéfice de l'appel général.

En troisième lieu, la région de Ou-han est un endroit commercial: il est facile de la restaurer.

Il n'en est pas de même du Kiangpei qui est un pays pauvre où il est difficile de réparer les dégâts: il faudra même employer des moyens particuliers pour y arriver.

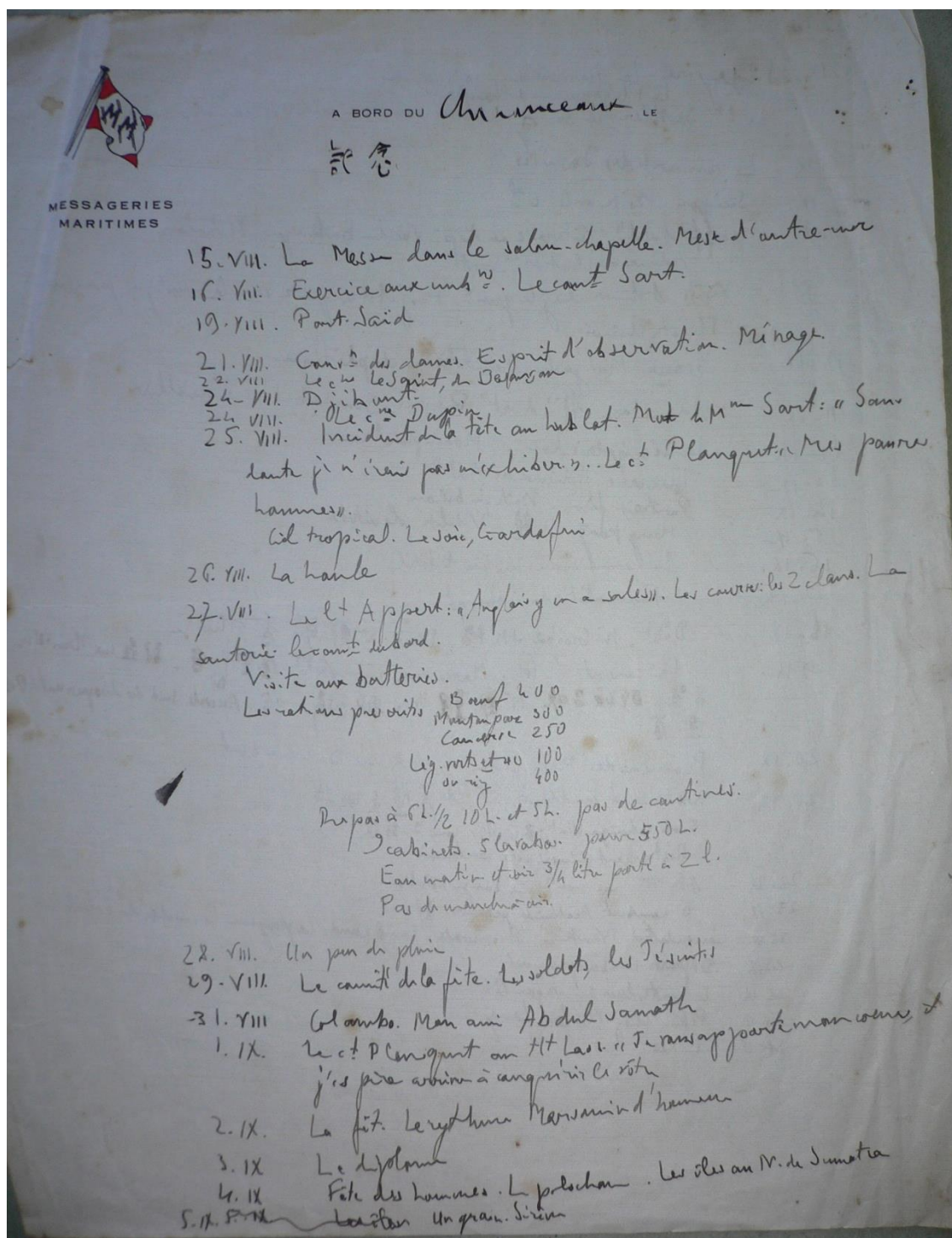
Naturellement les étrangers ne connaissent pas ces 3 points, même notre gouvernement et les corps charitables ne sont pas exactement renseignés là-dessus.

Le but de notre Association est de faire face au désastre général. Nous sommes impartiaux et comme nous avons été les témoins de l'étendue du malheur qui a frappé le Kiangpei nous sommes obligés d'exposer les raisons précédentes. Nous savons que vous avez tous l'intention de remédier au mal quel qu'il soit et nous espérons que vous prendrez notre appel en considération et que vous attribuerez au Kiangpei la part de secours qui lui revient, selon votre jugement. Et les millions d'habitants de la population du Kiangsou vous seront reconnaissants.

Plus vous les aiderez, plus vous sauverez de vies! Nous avons foi dans votre esprit de justice et de charité!

ANNEXE 16

Journal de Louis Laloy concernant son voyage en Chine



Archives familiales Laloy



ACADÉMIE NATIONALE
DE MUSIQUE ET DE DANSE

Paris, le

192

26. IX. Après la visite au tombeau de 塚中, on rencontre un paysan chargé de paniers: on lui achète des pinces.

Tombeau de 明太祖. Le sentier va montant vers B. colline. M. raps noirs, montagnes arides. Fines, créches, Huguels. Le vi des jeunes femmes: 太陽-鏡下至山西

25. IX. Les cellules d'examen à la mairie de

Nord. L'usage en la requiem.

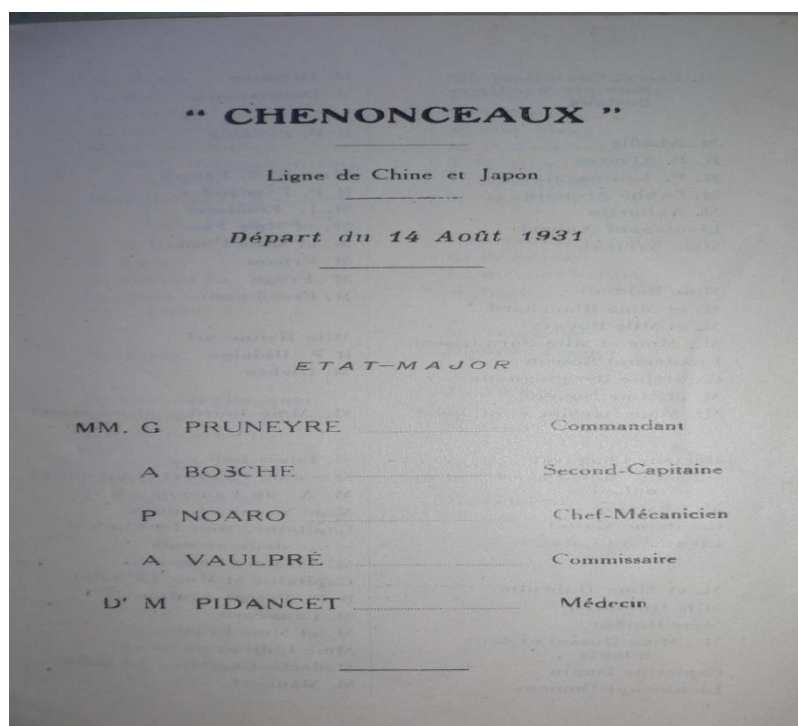
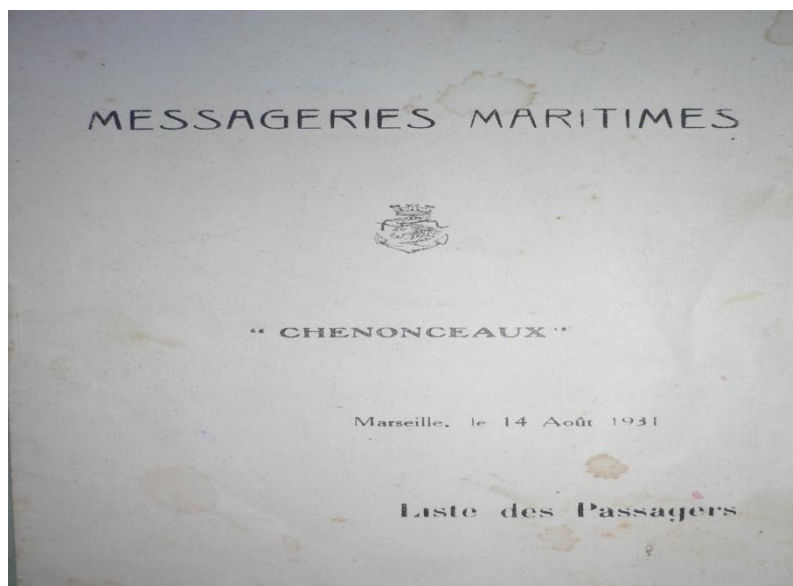
26. IX. Campagne cultivée. montagnes si lues
Boquetiens aux hautes des vivants et des monts.

- Pei-ping
27. A. Arrivée. Mon domicile. Vitis = MM 陳 鏡 士 楊. Tals (auv.)
28. Livres.
29. Le thé au lac du Sud. Bagnets parfumés, savons au lait
30. Les Instituts. Bâtiments chinois. Sinologie. Les chinois à l'est A. Laine (pays des palais imp.)
D'au (ch) n. Tcheng. Loh.
Le 達 藏 et la note du livre
1. X. Académie. Physique. Géologie.
2. X. 三 魁 le thé choy. M. Lanfang. L'orchestre: 萬 歡. 五 祿 降 天. Le 琴 醉 連 映 昌
+ 二 胡: 胡 琴 吟.
3. X. Le musée historique. Le théâtre d'enfant. Les combises. 17 ans: il s'agit de la marine.
4. X. Le palais à l'européenne de 黎 福. 五 塔. 三 昌 寺. Le stamp. Le porc aux arêtes. Combats de
mâles. Agriculture. 大 舞 台 戲 園. 竹 露 松 窗. 丹 香 亭
5. X. Fespa dans la collige. 6. W. Palanquins. Temple taoïste. Statuette parétique: 竹 露 松 窗. 丹 香 亭
666. Les ginkgo centennaires.
6. X. Le palais présidentiel. La chambre martinaire de 黎 福. M. du pont de 黎 福
7. X. 12. L'asson de plusieurs parties. Surtout avec M. J. 黎 福. M. du pont de 黎 福
8. X. 黎 福. M. du pont de 黎 福
9. X. Conservatoire. Exercice d'élèves. Le salon. L'après-midi.
10. X. Promenade au jardin public avec M. J. Chy 楊
11. X. Temple du Liel. Palais d'été.
12. X. Rép. d'un myotère bouddhiste-taoïste. Les singe
13. X. L'avis avec M. J. Lanfang
14. X. Agence Cook. Le dancing chinois.
15. X. D'après Lanfang. Au palais 黎 福. L'empereur.
16. X. D'après Lanfang. Au palais 黎 福. L'empereur.
17. X. Magasin. D'après Lanfang. M. du pont de 黎 福
18. X. Les préparations du 黎 福. D'après Lanfang
19. X. Acquisitions. M. 黎 福. D'après Lanfang
20. X. Coiffe. Le soir 黎 福. D'après Lanfang
21. X. 黎 福. M. du pont de 黎 福
22. X. 黎 福. M. du pont de 黎 福
23. X. Billet pris. Le soir 黎 福

- B 5
21. X. Grande muraille
 22. X. Caisse. 14^e 26^e muraille 老へ
 23. X. Billet can de 西 方也
 24. X. J. 本 蘭 Missique de noce
 25. X. Dîner 14^e Théâtre la nuit
 26. X. Dîner chez 14^e
 27. X. Dîner chez M^{re} Lagarde. Caisse chez 李 芳林
 28. X. Tournoi J
 29. X. Billet.
 30. X. Théâtre aux M^{re} A. G.
 31. X. Départ. Pim-tou. Grand hôtel
 1. XI. Théâtre-Marm.
 2. XI. Daim. Part. Arthur
 3. XI. Harbina. Tchong. Tchamen. Legamin. Harbina
 4. XI. Harbina. Départ.
 5. XI. Manchouli. Bridge.
 6. XI. Maigres forêts de Sibirie. Берёзе. Углич
 7. XI. Neige
 8. XI. Japsin. Trainee. Tannbra
 9. XI. Ciel de neige. Омск
 10. XI. Снегробек. Хемель
 11. XI. L'animal russe
 12. XI. Москва
 13. XI. ~~14~~ Varsovie
 14. XI. L'Allemagne
 15. XI. Retour

ANNEXE 17

Listes des passagers



Archives familiales Laloy

M. Perry, Contrôleur des Services Maritimes Postaux	M. Dixonne	M. Meffre	M. Rive
M. Abadie	M. Douris	M. K.R. Menon	Docteur Rivet
R. P. Alvarez	R. P. Echâniz	M. Mercier	Mme Robert
R. P. Aguinalde	Mme K. N. Fatuck	M. Paul Meunier	M. Rosenberg
M. l'Abbé Armelin	R. P. Fernandez	M. et Mme Muller	M. et Mme Rozis
M. Auburtin	M. L. Fondacci	M, Mme Manquat et trois enfants	S E Rung nadham
Lieutenant Appart	M. et Mme Fox	Mme Malzach <i>la Grandière</i>	M. Roufflange
Mme Aretzki	M. et Mme Flosi	Mr et Mrs K. Navar	M et Mlle Rive
Mme Baldiali	M. Fricou	M. Ngoc	Commandant et Mme Sart
M. et Mme Blanchard	M. Froge	M. Nguyen Le	R. P. Savago
M. et Mlle Boyaval	M. Freedman	M., Mme Nouailhetas et un enfant	Lieutenant Sattler
M., Mme et Mlle Barquisseau	Mlle Hannecart	M. Quang	M. Sorba
Lieutenant Besson	R. P. Hidalgo	Commandant Panquet	M. Terrazoni
Capitaine Bergougnoux	M. Hirbec	M. Pänder	Docteur Taupin
M. et Mme Bonnot	M., Mme Jourdan et un enfant	R. P. P. Pedro-Huy	M. Voirin
M., Mme Barbier et un bébé	M. Louis Lallo	Capitaine Quilici	M. Henry Waser
Docteur Chagavat	M., Mme Lambert et un enfant	R. P. Quinquenel	M. Yeu
Docteur, Mme Charrier et un enfant	M. A. de Launois		M. Zemtzer
M. Chataing	Mme Yvonne Ledoux		
Capitaine Gastel	Capitaine, Mme Le Floch et deux enfants		
Lieutenant Carel	M. et Mme Lemoult		
M. et Mme Dubrulle	Capitaine et Mme Le Saint		
Mlle Dufourey	R. P. Petrus Liulton		
Mme Dufour	M. Langeard		
M, Mme Dussol et deux enfants	M. et Mme Lindley		
Capitaine Dupin	Mme Lidji et un enfant		
Lieutenant Domens	Médecin-Capitaine Le Saint		
	M. Maubert		

THOS. COOK & SON, LTD.,
(INCORPORATED IN ENGLAND.)

GENERAL PASSENGER, FORWARDING & INSURANCE AGENTS.

TEL. ADDRESS: "COUPON," Grand Hotel de Pekin,
TELEPHONE EAST 2262.

PEKING, October 30, 1931 19

ITINERARY FOR M. r. Louis Laloy, Peining.

This itinerary is compiled from the latest time-tables in the possession of Thos. Cook & Sen, Ltd., but is not guaranteed and no responsibility is accepted for its accuracy, and it should be confirmed en route.

Dep. Dairen	9.30 p.m.	November 2nd
Arr. Mukden	6.40 a.m.	" 3rd
Dep. " "	6.55 a.m.	" 3rd
Arr. Changchun	1.00 p.m.	" 3rd
Dep. " "	2.55 p.m.	" 3rd
Arr. Harbin	10.10 p.m.	" 3rd

DIRECTORS:

Sir Edmund Wyldere-Smith.
Stanley Adams.
Lt.-Col. M. R. C. Backhouse, D.S.O.
Giuseppe Zucchi.
Baron Robert Noor.
Lew Joseph Gorcey.
George Ambrose Lloyd.
Bernard Dudley Frank Docker.

FAR EASTERN OFFICES:—

Hong Kong, 12, Pedlar Street.
Kobe, Oriental Hotel.
Peiping, Grand Hotel de Pekin.
Shanghai, Central Arcade Nanking Rd.
Singapore, 29, Robinson Road.
Tientsin 63, Victoria Road.
Yokohama, Grand Hotel, Yamashita-cho.

OFFICES OF THOS. COOK & SON, LTD

Head Office: Berkeley Street,
Piccadilly, London W. 1.
and 24 London Branches.

Alexandria.	Jerusalem.
Aswan.	Khartoum.
Bahdad.	Killarney.
Barrow-in-Furness.	Kobe.
Belfast.	Leeds.
Birmingham.	Leicester.
Blackburn.	Liverpool.
Bolton.	Luxor.
Bombay.	Madras.
Bournemouth.	Manchester.
Bradford.	Newcastle-on-Tyne.
Brighton.	Norwich.
Bristol.	Nottingham.
Burley.	Oldham.
Calcutta.	Peiping.
Cardiff.	Plymouth.
Cheltenham.	Port Said.
Colombo.	Rangoon.
Deli.	Rochdale.
Dublin.	Shanghai.
Eastbourne.	Sheffield.
Edinburgh.	Simla.
Gibraltar.	Singapore.
Glasgow.	Southampton.
Gloucester.	Southsea.
Haifa.	Sunderland.
Hanley.	Tientsin.
Hong Kong.	Wolverhampton.
Hull.	Yokohama.
	York.

OFFICES OF THOS. COOK & SON.

Head Office: Berkeley Street
London, W. 1

Adelaide.	Melbourne.
Algiers.	Menton.
Amsterdam.	Milan.
Antwerp.	Montreal.
Athens.	Montreux.
Auckland.	Munich (Corre-
Baltimore.	spondent).
Barcelona.	Naples.
Beirut.	New York.
Bergen.	Nice.
Berlin (Corre-	Olo (Christiana)
spondent).	Ostend.
Biarritz.	Palemo.
Boston, U. S. A.	Paris.
Brisbane.	Perth W. Australia
Bruce's.	Philadelphia.
Cannes.	Rome.
Cape Town.	St Louis Mo. U. S. A.
Chicago.	San Francisco.
Christchurch.	San Remo.
Cologne.	Seville.
Darlan.	Stockholm.
Ellisabethville.	Stresa.
Florence.	Sydney.
Geneva.	The Hague
Genoa.	(s Gravenhage)
The Hague.	Toronto.
Hamburg (Corre-	Toulon.
spondent).	Tondijem.
Innsbruck.	Tunis.
Interlaken.	Vancouver.
Johannesburg.	Venice.
Lausanne.	Vienne.
Lisbon.	Washington,
Los Angeles.	D.C., U. S. A.
Lucerne.	Wellington.
Lugano.	Wiesbaden.
Madrid.	Zurich.
Marseilles.	

TELEPHONE NOS. EAST 944 & 2262.

TELEGRAPHIC ADDRESS: "COUPON, PEIPING."

THOS. COOK & SON, LTD.

WORLD-WIDE TRAVEL SERVICE

ESTABLISHED 1841

GENERAL FOREIGN PASSENGER AGENTS PENNSYLVANIA RAILROAD

(Incorporated in England.)

CHINESE NAME

通 TUNG
濟 CHI
隆 LUNG

Please quote
this reference

T/0870-31

and address your
reply to the Coy.

GRAND HOTEL DE PEKIN
PEIPING (PEKING)

Failure to quote reference causes delay.

October 31st, 1931.

Louis Laloy, Esq.,
c/o M. Wilden,
French Legation,
Peiping.

Dear Sir,

We have pleasure in enclosing herewith
your ticket from Tientsin to Dairen per S.S. "TENCHO
MARU" scheduled to sail from Tientsin at 8.00 a.m.
on November 1st.

We have reserved a single room in your
favour at the Astor House Hotel to-night, and would
request that you confirm from the Hotel on arrival
that the sailing time of this steamer has not been
altered.

Yours faithfully,

THOS. COOK & SON LTD.

per:

L. M. Doherty

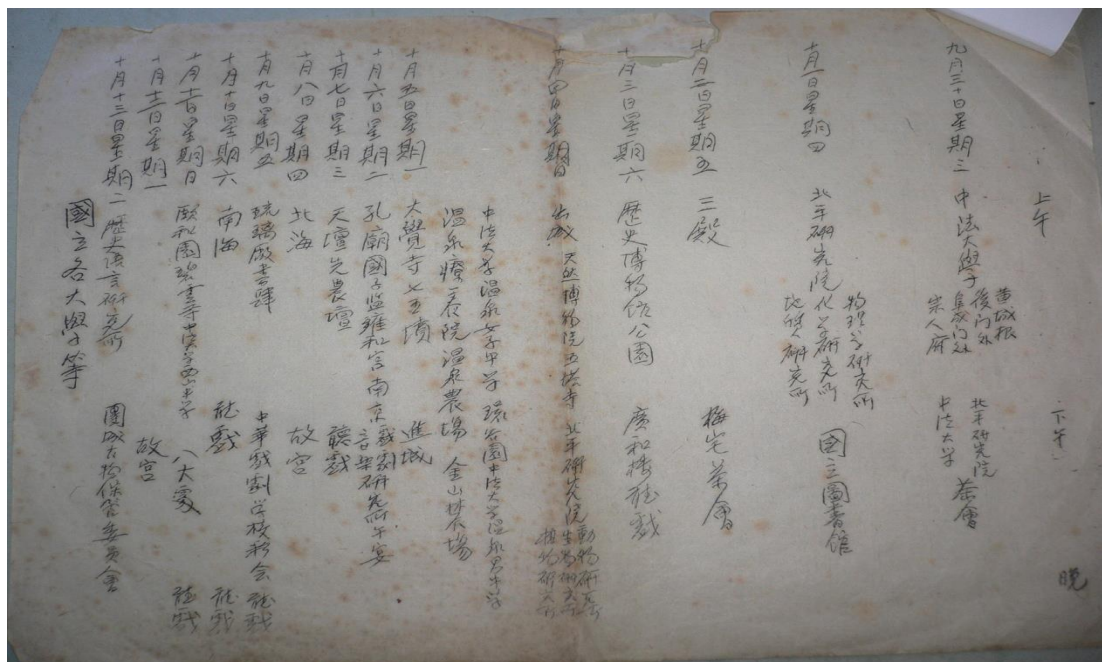
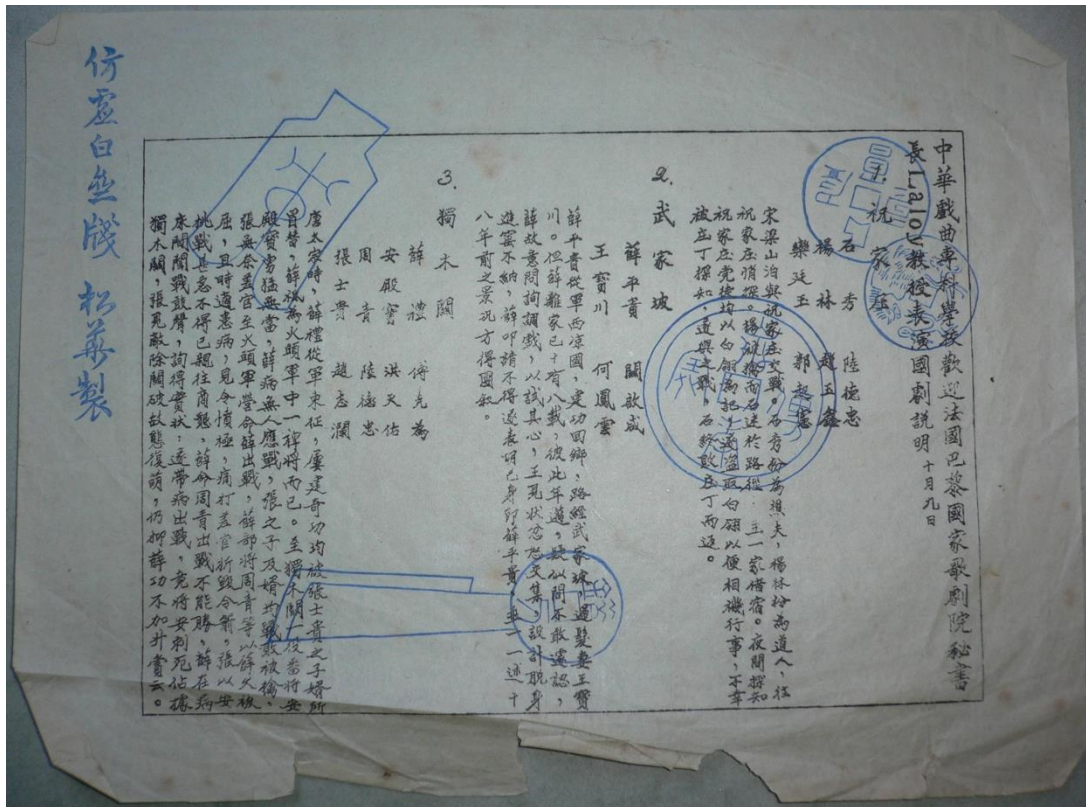
Acting Manager.

THOS

All sailings, fares and other particulars quoted herein are subject to alteration without notice.
Any subsequent change, or adjustment, to be made at the time tickets are supplied.

ANNEXE18

Programme du spectacle du Conservatoire de musique de Pékin
pour accueillir Louis Laloy et Programme du séjour à Pékin
(en mandarin)



Archives familiales Laloy

ANNEXE 19

Photos de MEI Lanfang procurées par Louis Laloy



Archives familiales Laloy



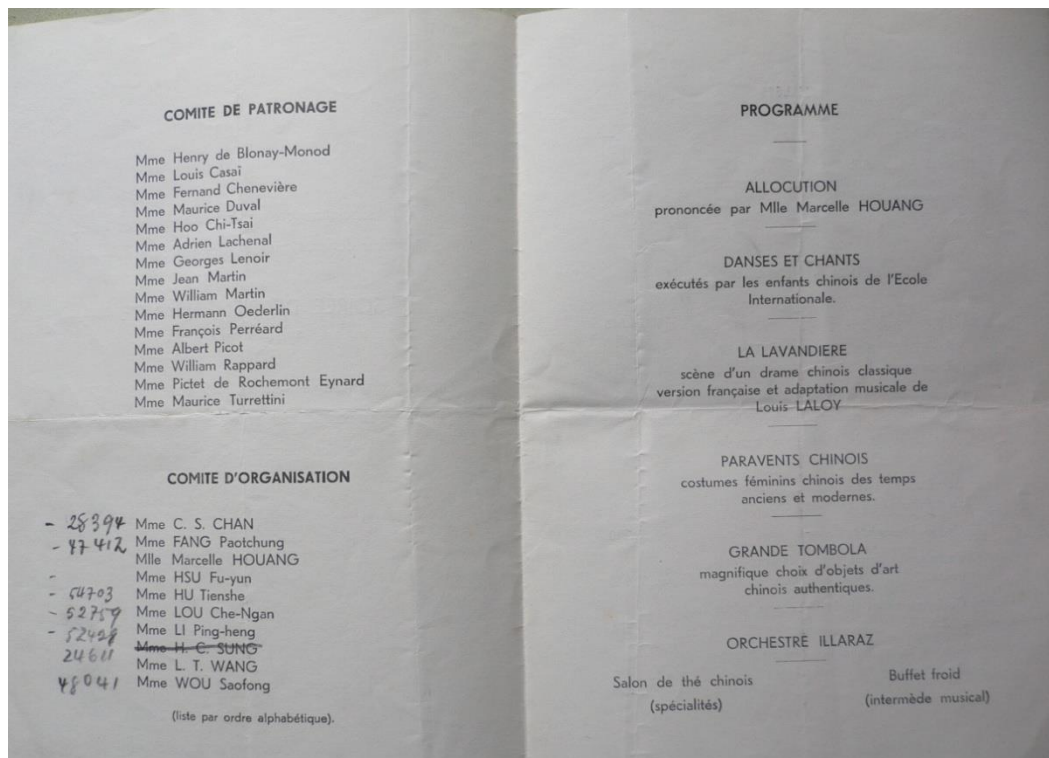
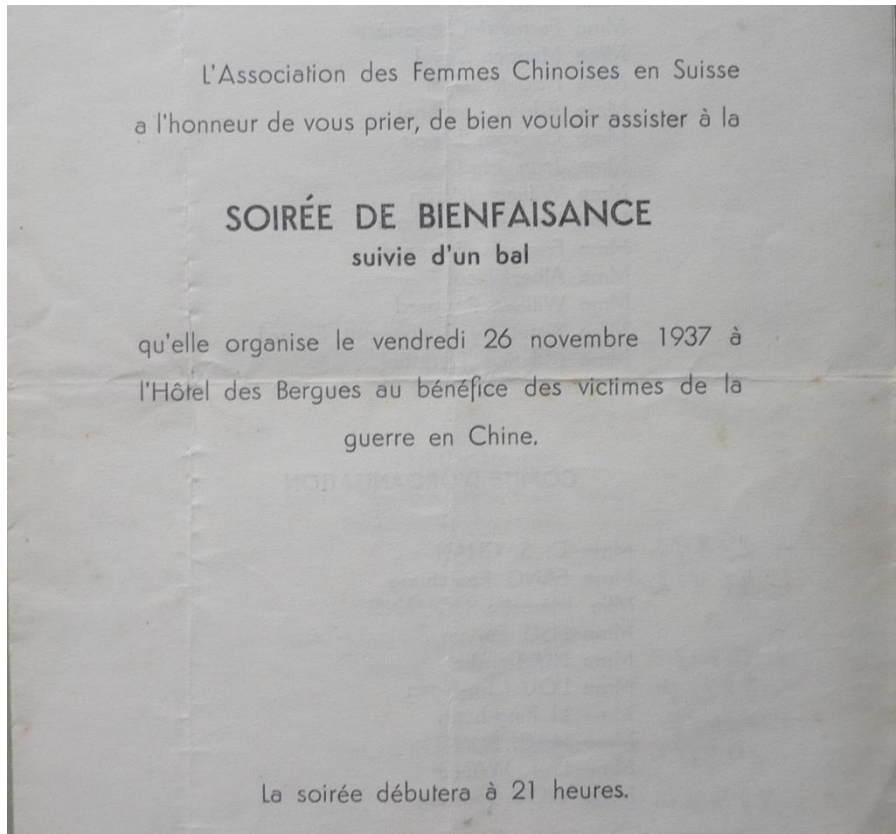
Archives familiales Laloy



Archives familiales Laloy

ANNEXE 20

Programme de la soirée de bienfaisance en Suisse daté de 1937



ANNEXE 21

Mémoire de Louis Laloy daté de 1940

MEMORANDUM

Le 8 Juin, à midi, j'ai été informé que le Conservatoire fermait jusqu'à nouvel ordre. L'après-midi, à l'Opéra, on travaille comme de coutume.

9 - D'après André qui conseille de partir. Mais on ? Le syndicat de Paris

Le 10, à 14 H., je vais à mon bureau. On se presse à la caisse où M. Cambarrot fait des avances sur le mois de juin. J'apprends par la suite qu'il a versé à la Banque le reliquat d'environ 46.000 Frs.

11 - Conservatoire 12 - Buffet-Chauffeur 13 - Bellone

Les jours suivants, je reste dans l'expectative. Personne ne sait ce qui se passe.

14 - Danseuse de l'Opéra. Volonté négocier pour dans d'assaut

Le 14, à 18 H., mon collègue Toudouze me téléphone qu'une réunion des professeurs restés à Paris est prévue pour le 16, à 11 H. au Conservatoire : il s'agit de maintenir l'établissement ouvert pour éviter la réquisition. Il m'apprend aussi les fonctions dévolues à M.M. Darras et Roussy.

16 - Les professeurs, mais depuis 12 H. de l'après-midi

Le 16, au cours de notre séance au Conservatoire, je suis appelé au téléphone par M. Cazier-Charpentier, Inspecteur du service de M. Darras, qui passera chez moi à midi 1/2. Il me dit que les autorités allemandes veulent rouvrir l'Opéra par leurs propres moyens et que je dois, étant seul demeuré à Paris de toute l'administration, accepter la direction et l'administration temporaire du théâtre, afin de le remettre au travail et d'échapper ainsi à ce danger. Cette mission m'est confirmée au travail et d'échapper ainsi à ce danger. Cette mission m'est confirmée ~~aux travaux et d'échapper~~ le lendemain par M. Roussy et je l'accepte.

17 - D'après B.A. l'ordre donné par les allemands. La plume de Roussy

Le 17, m'étant rendu à l'Opéra, je trouve électriciens et pompiers civils à leurs postes qu'ils n'ont pas quittés.

Le 24, nous ouvrons l'école de danse. Les professeurs sont Lifar, Mlle Zambelli et Mante qui se partagent les classes. Les machinistes s'occupent à l'enlèvement des toiles, puis à d'autres travaux : vérifications des porteuses et des fils, fabrication de perches (ce qui nous évite d'acheter du bois), nettoyage des dessous; les électriciens à la révision des bobinages et des contacts.

Le 22 à 21 H., un officier allemand me téléphone d'avoir à ouvrir les grilles d'entrée et de préparer l'éclairage de la salle. Je donne les ordres nécessaires. La visite prévue a

lieu à 6 heures du matin.

lieu à 6 heures du matin.
23 Tonalone, Autriche - 24 Rait d. l'Alsace - 25 Val de la Seine avec chef de machine - 27 Amareuilles
30, 31, 32 T. l'Alsace. Le 1er juillet, à 9 H. 1/2, mêmes dispositions. Je suis
là, avec le Lieutenant chargé du service des théâtres, pour
recevoir le Dr Goebbels qui admire le monument et me parle
d'y organiser des représentations wagnériennes. Je lui réponds
que ce sera très bien à condition qu'ils amènent leurs artistes
leurs musiciens, leur chef d'orchestre, et il m'affirme que
telle est bien son intention.

3. VII Abt. an Guss

Le 4 juillet, j'apprends comment il faut s'y prendre pour régler les traitements de juin. C'est la Ville qui s'en charge

mais en l'absence des états réguliers, il faut que chacun déclare sur la foi du serment la somme qu'il touche chaque mois, Il y a encore de nombreuses allées et venues à ce sujet. Finalement, M. Barbotteau et M^{lle} Godefroy aidant, les appointements sont payés à l'Opéra, le 20 juillet.

Il va sans dire que je n'engage aucune dépense nouvelle sur ce chapitre ni sur aucun autre et ne me crois pas en droit de rappeler du personnel aussi longtemps que je n'ai pas d'instructions pour la réouverture du théâtre. J'accepte ceux qui reviennent et c'est tout.

6. VII. Visk ou Richer. Paris. 8. Changement de marins. 9. Cour de Paris et de la municipalité.
Le 10 juillet, à 11 H., M. le Conseiller d'Etat Schieler, préposé aux théâtres, vient visiter notre scène. Il n'est question cette fois que d'une représentation de gala, dans les conditions prévues précédemment. On utilisera nos décors, et comme le chef machiniste observe qu'il faudra les remettre en état, j'obtiens que nous serons prévenus une quinzaine à l'avance.

12. Soldats dans le couloir de Rome.
Le 13 juillet, à 14 H. 1/2, M. Darras, sur ma demande, vient voir l'Opéra. Je lui présente les chefs de services et il approuve les dispositions prises.

15. Paiement du personnel pour l'été et le mois.
Le 16 Juillet à 15 H. 1/2, visite de M. Janton, ¹⁵ contrôleur financier (je ne le savais pas à Paris). Nous examinons la question des traitements et nous mettons d'accord sur les points suivants : ceux de juin dus intégralement, le mois ayant été commencé en plein travail; pour ceux de juillet, on payerait comme travaillant le personnel présent à Paris dès

le début du mois, les autres pouvant être considérés comme en congé annuel. Il est convenu aussi que je lui adresse une lettre pour demander une avance de 10.000 Frs car je n'ai toujours rien en caisse pour les dépenses courantes (électricité, téléphone, frais de bureau).

^{18. Courty. Courty}
Le 19, à 18 H. un groupe d'une vingtaine d'officiers visite l'Opéra. L'un d'eux leur fait une conférence sur notre théâtre " le plus beau du monde ".

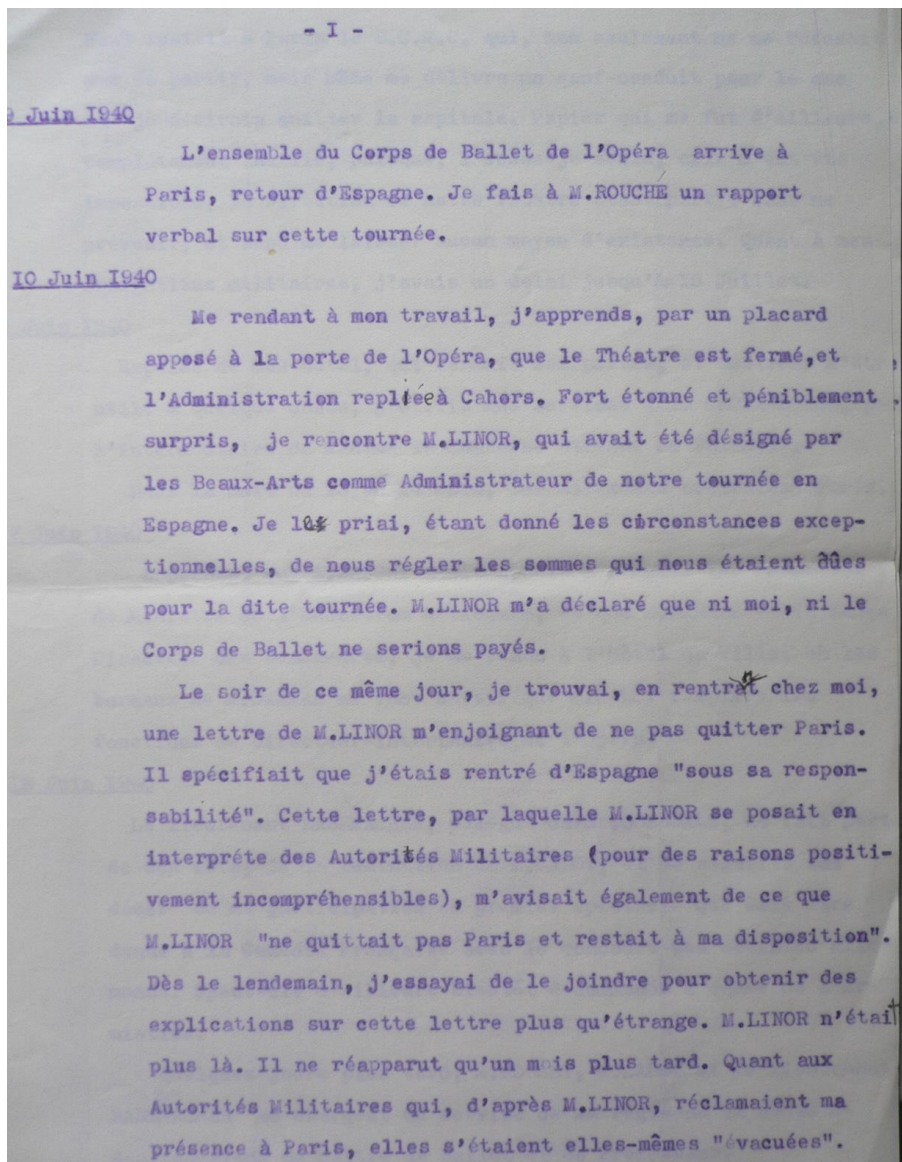
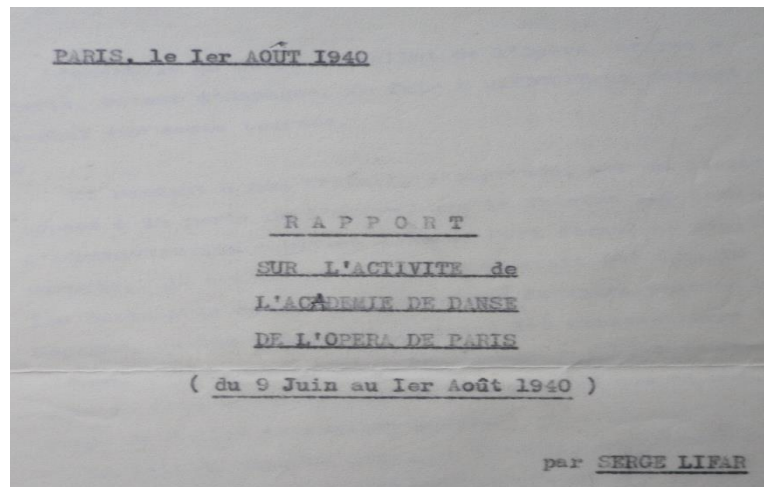
^{20. Payer. Opéra}
Le 22, à 13 H., audience de M. Noël à qui j'explique l'intérêt qu'il y aurait à rouvrir l'Opéra, et autant que possible avant la représentation allemande. M. l'Ambassadeur déclare entièrement de cet avis, et comme je lui parle de certaines difficultés créées par le nouveau régime de nos théâtres me prie de lui envoyer sur ce sujet un bref mémoire. Ce qui est fait le lendemain. Copie ci-jointe.

Le même jour, une note des services de M. Roussy m'informe qu'il faut envoyer à ces services les états de paiement pour juillet, comme précédemment, le 24 au soir. Ce qui sera fait.

- 22 Retour de M^r Rahard
- 24 Visite de P^r Schmitt
- 25 Concert
- 26 Retour. Mort de Gaudier sur une qui est finie
- 29 Musique militaire
- 2. VIII. Retour de la comptabilité - l'Opéra
- 4. VIII. Opéra à St Julien
- 5. Visite à Die
- 13 Visite l'Ambassade

ANNEXE 22

Rapport de Serge Lifar daté de 1940



- 2 -

Seul restait à Paris le B.C.M.C. qui, non seulement ne me refusait pas de partir, mais même me délivra un sauf-conduit pour le cas où je désirais quitter la capitale. Papier qui me fut d'ailleurs, complètement inutile, puisque, l'eusse-je-voulu, cela m'eût été impossible, la Direction de notre Théâtre étant partie sans me prévenir, et sans me laisser aucun moyen d'existence. Quant à mes obligations militaires, j'avais un délai jusqu'au 15 Juillet.

12 Juin 1940

Expulsé de mon hôtel, qui fermait ses portes, et désireux d'être utile à quelque chose, j'offris mes services à la CROIX-ROUGE, par l'intermédiaire de Madame la Comtesse Etienne de BEAUMONT.

Dans la nuit du 13 au 14 Juin, les Allemands occupaient Paris.

17 Juin 1940

Apprenant que M.ROUSSY était appelé à remplir les fonctions de Ministre de l'Education Nationale, et que M.DARRAS était nommé Directeur des Beaux-Arts, je me rends à l'Hôtel de Ville, où les bureaux de M.DARRAS me font savoir que M.LALOY remplira les fonctions de Directeur-intérimaire de l'Opéra.

18 Juin 1940

Le lieutenant ^{R/}RADEMACHER, délégué du Dr.GOEBBELS, me fait part, de son côté, de la nomination de M.LALOY, et me signifie son désir de ma participation au premier spectacle qui doit être donné à la Comédie Française avec le concours des artistes allemands. Spectacle d'ailleurs bientôt décommandé à cause de l'Armistice.

Quelques jours plus tard, M.ROUSSY, M.LALOY et le lieutenant ^{R/}RADEMACHER me chargent du service de la régie de la danse et des fonctions de Maître de Ballet et de Professeur.

19 Juin 1940

M.LALOY et moi ouvrons les bureaux de l'Administration. Nous nous occupons immédiatement de réunir les quelques artistes et employés qui se présentent dans les bureaux.

23 Juin 1940

M.Adolf HITLER, à six heures du matin, vient visiter l'Opéra. Il n'a pas prévenu de sa visite, et fait éclairer les locaux par les employés de la permanence de service.

Les autorités compétentes, aussi bien Allemandes que Françaises, ayant manifesté le désir que le travail reprenne au plus tôt, je décide, d'accord avec M.LALOY et M.ROUSSY, de rouvrir les classes de Danse.

24 Juin 1940

Les classes de Danse reprennent le travail. Elles sont dirigées par moi-même, Mlle ZAMBELLI et Mme WANTE (aucune d'elles deux n'a quitté Paris). 28 artistes du Corps de Ballet sont présentes au cours, plus quelques élèves.

1 Juillet 1940

Je continue mon travail à l'Opéra, après la nomination de M.ROUSSY et M.LALOY, malgré que mon ancien contrat ait expiré le 30 Juin.

La Préfecture de Police nous avise de la visite du Dr.GOEBBELS. Celui-ci vient à dix heures du matin et s'entretient avec M.LALOY et moi. Il nous fait part de son désir de voir le Théâtre rouvrir au plus tôt. Son représentant me promet d'envisager la possibilité de libérer ceux de nos danseurs qui se trouveraient actuellement prisonniers, selon la demande que je lui avais adressée à ce sujet. Le Dr.

GOEBBELS demande où est M. ROUCHE, et exprime sa satisfaction au sujet de la reprise des classes de Danse. Après m'avoir questionné au sujet de mes récents voyages en Australie et en Espagne, il me demande pourquoi, au cours de mes dix dernières années d'activité, je n'ai point fait de séjour à Berlin. Je réponds à M. GOEBBELS que j'ai entièrement consacré ces dix années au Ballet de l'Opéra de Paris et que j'ai le plus vif désir de poursuivre cette oeuvre. Je souligne que Berlin ne peut y voir aucun inconvénient de concurrence, ne possédant pas, à proprement parler, d'école académique de Danse.

M. LALOY explique au Dr. GOEBBELS qu'il remplace actuellement M. ROUCHE qui a quitté Paris sur ordre du Gouvernement Français. Le lieutenant RADERMACHER qui accompagne le Dr. GOEBBELS, reste après le départ de ce dernier et me prie de lui faire visiter la Maison en détail, ainsi que la Bibliothèque, qui l'intéresse vivement. Les autorités Allemandes, qui ont beaucoup apprécié l'Opéra, nous ont laissé entendre leur souhait d'y faire donner prochainement des représentations Allemandes de l'oeuvre de Wagner.

3 Juillet 1940

Le premier décorateur de l'Opéra de Berlin vient nous rendre visite.

8 Juillet 1940

M. LALOY et moi, nous décidons l'ouverture des classes d'élèves. L'enseignement est assuré par Mlle ZAMBELLI, Mme MANTE et moi. Dix-huit élèves viennent aux classes.

13 Juillet 1940

Nous reprénon les répétitions de Ballets. Nous commençons par "Prométhée". M.DARRAS assiste à cette première répétition, dirigée par moi. Les répétitions se succèdent sans interruption, jusqu'au 27 Juillet (après "Prométhée", nous avons repris "Suite de Danses", "Le Spectre de la Rose" et "Giselle"). Trente-neuf artistes ont pris part à ces répétitions, plus huit élèves de la classe des filles. A la dernière répétition - qui eut lieu sur scène - assistèrent le Lieutenant RADERMACHER et quelques journalistes et photographes envoyés par "Paris-Soir" et "Le Matin".

Au cours de la semaine dernière, la troupe allemande du Théâtre aux Armées envoya son orchestre et quelques chanteurs répéter dans la fosse d'orchestre de l'Opéra.

20 Juillet 1940

M.LALOY parvient à faire payer leur salaire du mois de Juin à tous les artistes et employés présents. (250.000^{francs})

22 Juillet 1940

M.AMELINE rentre à l'Opéra.

25 Juillet 1940

L'Hôtel de Ville nous avise du retour de M.ROUCHE.

26 Juillet 1940

MM.ROUCHE et GAUBERT arrivent à l'Opéra.

27 Juillet 1940

Je suis convoqué par M.ROUCHE, qui me demande de lui faire ce rapport. M.GAUBERT m'avise qu'il reprend ses fonctions de Directeur de l'Opéra.

19 juillet 1940. M. Marcel Samuël-Roussiau envoyé par le Secrétaire du
Ministère de l'Intérieur pour l'ouverture de l'Opéra.
entraîne à l'invitation de M. Laloy pour l'ouverture de l'Opéra.

- 6 -

Par le concierge de l'Opéra, j'apprends que je suis prié de quitter immédiatement le bureau où j'assurai, d'après les ordres de MM. ROUSSY et LALOY, la Régie de la Danse.

30 Juillet 1940

J'apprends de la nomination d'un nouveau Régisseur de la Danse.

Je reçois une lettre officielle de M. ROUSSY, m'avisant que je suis libéré de ma mission, et me remerciant pour son accomplissement.

31 Juillet 1940

Je répète sur scène le ballet "Icare". M.M. ROUCHE et GAUBERT assistent.

Ci-joint une pièce annexe, relative
à l'entretien que j'eus, le 21 Juillet,
avec M. le Président LAVAL.

ANNEXE AU RAPPORT SUR L'ACTIVITE
DE L'ACADEMIE DE LA DANSE.

ENTRETIEN AVEC M. PIERRE LAVAL.

Le 21 Juillet, M. le Président LAVAL me recevait en audience privée, à la suite d'une lettre que j'avais adressée à M. le Maréchal PETAIN.

Quelques jours auparavant, une personnalité touchant de près les cercles gouvernementaux, et qui arrivait de Vichy, m'avait fait savoir que M. le Maréchal PETAIN, soucieux du sort de la Ville de Paris, s'inquiétait du destin de l'Opéra, et désirait savoir si ce Théâtre ne pouvait pas jouer un grand rôle dans la reprise de la vie de la capitale. D'autre part, cette même personnalité m'apprenait qu'en France non-occupée l'on s'étonnait de ce que je fusse resté à Paris. Différentes interprétations circulaient là-bas sur les raisons qui m'avaient décidé à ne pas quitter la capitale. Et l'on était également surpris de ce que je continue à assurer le travail de la Danse à l'Opéra, alors que je n'étais pas lié par un nouveau contrat avec MM. ROUCHE et GAUBERT.

Etant coupé de toutes communications avec l'Administration de l'Opéra, j'écrivis à M. le Maréchal PETAIN une note sur la situation du Ballet Français qui, depuis plusieurs années déjà, est le principal titre de gloire de notre Académie Nationale de Musique et de Danse. Par cette note, j'indiquai au Chef du

Gouvernement que nous pouvions, à brève échéance, remonter l'Académie de Danse, et que celle-ci serait, pour Paris, une merveilleuse attraction, en même temps qu'un excellent instrument de propagande pour la culture française.

A la suite de cette lettre, M. le Président LAVAL, de passage à Paris, m'accorda une longue audience, au cours de laquelle nous pûmes traiter à fond de la question de la réorganisation de l'Opéra.

M.LAVAL me laissa entendre qu'il était partisan d'un remaniement complet et d'un grand rajeunissement des cadres. Il manifesta le désir de voir le Théâtre fonctionner d'après des principes nouveaux, éliminant l'excessif ^{encombrant} encombrement, et les frais incessants occasionnés par les retraites, les "ayant droits", etc....

Je compris que, dans l'esprit du Président, tout, à l'Opéra, devait être /revu. Le mieux, pour parvenir à ce résultat, était (la Maison étant fermée depuis le 10 Juin), de rompre tous les contrats, et de ne rengager, parmi l'ancien personnel que les éléments indispensables. Non seulement le Président envisageait la rupture de tous les anciens contrats, mais il m'exprima même son intention de ne pas rappeler M.ROUCHE à ses fonctions d'Administrateur Général de la réunion des Théâtres Nationaux Lyriques.

J'indiquai au Président combien M.ROUCHE avait été apprécié par le monde artistique, et lui rappela tout ce qu'il a fait pour les Arts français.

M.LAVAL me dit qu'il verrait avec faveur une séparation au sein de l'Opéra, de l'Académie de Danse d'avec celle de

de Musique et de Chant. Il parla d'une subvention de vingt-cinq millions pour ces deux Académies conjuguées, et souligna son désir qu'aucun israélite ne fut désormais appelé à une fonction quelconque à l'Opéra (aussi bien dans l'Administration que parmi les artistes).

A l'issue de notre entretien, M.LAVAL me mit en rapport avec M.NOEL.

Je rédigeai, le jour-même, une note pour M. le Président LAVAL, par laquelle je lui soumettais les décisions qu'il conviendrait de prendre d'après les indications qu'il m'avait données au cours de notre conversation. Dès le lendemain, je remis à M.NOEL copie de cette note.

A la note que j'ai fait remettre à M.LAVAL, j'ai joint une lettre par laquelle je le priai de vouloir bien m'indiquer si les différents paragraphes de mon rapport précisaient bien sa pensée et si j'étais resté fidèle aux indications générales qu'il m'avait données en me demandant d'en étudier l'application pratique et immédiate.

SERGE LIFAR

ANNEXE 23

Note sur sa carrière et sa situation, faite par Louis Laloy

Note sur la carrière et la situation de M. Louis Laloy

Louis LALOY, né à Gray (Hte-Saône), le 18/2/1874, reçu à l'Ecole normale supérieure en 1893, agrégé des lettres en 1896, docteur ès-lettres en 1904 (thèse sur Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité). Resté à Paris pour la préparation de sa thèse et ses études musicales (Schola cantorum).

Professeur de seconde au collège Stanislas (1901-2) en suppléance de M. Bedin, et chargé du cours d'histoire de la musique à la Sorbonne (1906-8) en suppléance de M. Romain Rolland.

Nommé Secrétaire général de l'Opéra en 1914, n'a pris ses fonctions qu'en 1918.

Mobilisé en octobre 1914 (service auxiliaire), nommé sous-lieutenant interprète en octobre 1915 (langue russe), attaché au Bureau d'informations militaires, en liaison avec le G.Q.G. et chargé de missions au front.

Marié et père de trois enfants vivants.

En novembre 1936, nommé professeur d'histoire de la musique au Conservatoire, pour prendre ses fonctions en janvier 1937, succédant à M. Maurice Emmanuel, mis à la retraite à l'âge de 73 ans.

En juin 1940, est resté à Paris, seul de toute l'administration de l'Opéra, estimant n'avoir pas à quitter son poste sans un ordre de départ. Le 18 juin, a été chargé de la direction intérimaire par M. Le recteur Reussy, faisant fonction de Ministre de l'Education nationale, pour assurer la conservation du monument et maintenir le théâtre (sans qu'il pût être question de le rouvrir encore) dans un état d'activité suffisant pour s'opposer à l'occupation et à la réquisition. S'est acquitté de ces missions et a en outre assuré le payement du personnel demeuré à Paris (200 personnes environ), la Ville de Paris, ayant, sur sa demande, consenti à avancer les sommes nécessaires.

Déchargé de cette direction intérimaire le 30 juillet par le retour de M. Rouché, a reçu à cette occasion les remerciements de M. Reussy.

Le Conservatoire, pour les mêmes motifs a été rouvert le 24 juin, sous la gestion provisoire d'un Comité de professeurs dont M. Laloy était le président. A son retour, le 22 juillet, M. Rabaud a chaleureusement remercié ce comité et son président.

La classe d'histoire de la musique comptait 8 élèves quand M. Laloy en fut chargé. Elle en a 32 aujourd'hui (12 en 2ème année, 20 en 1ère). Ainsi le temps approche où cet enseignement pourra de nouveau être rendu obligatoire pour les élèves des classes supérieures.

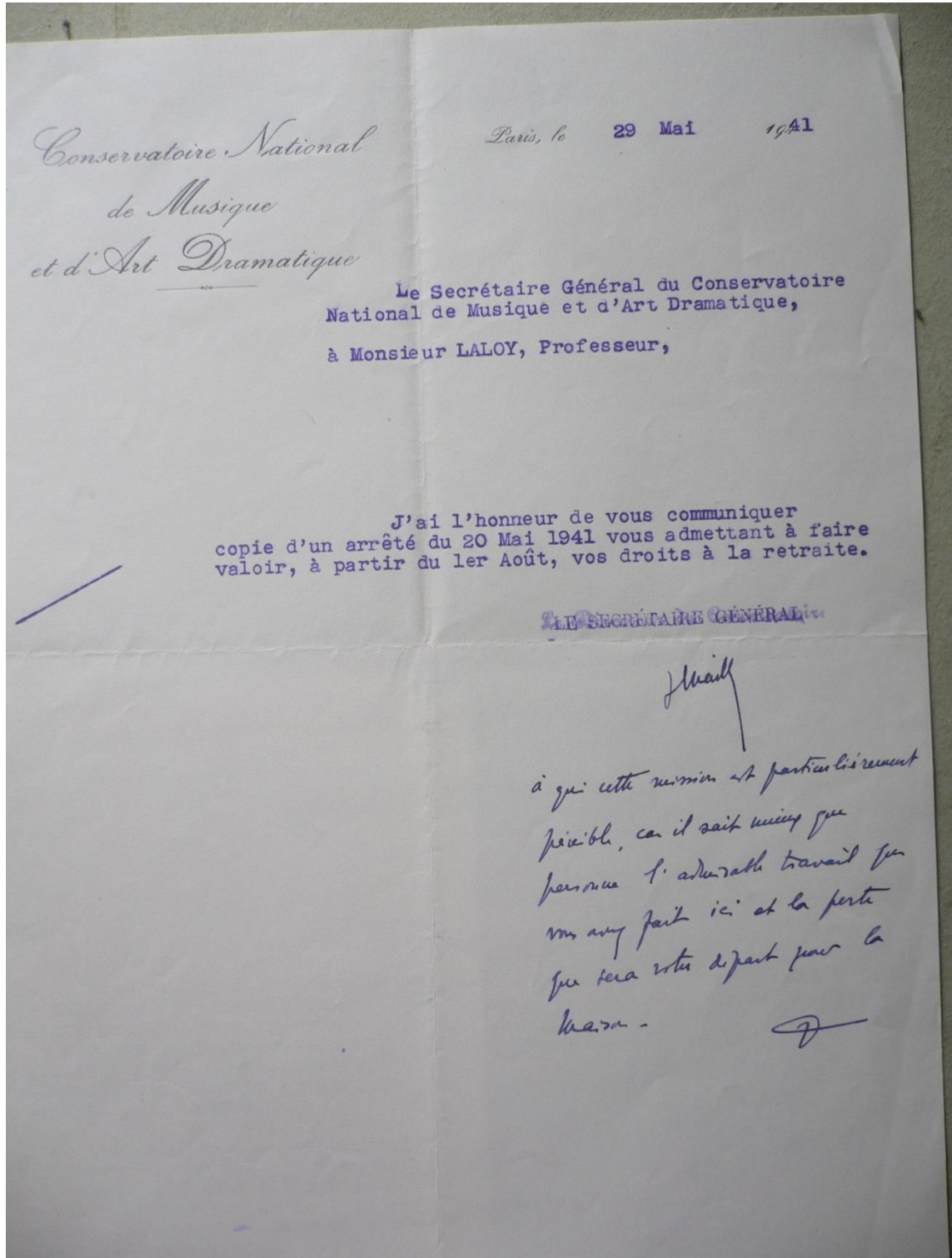
Atteint par la limite d'âge de 67 ans, M. Laloy vient d'être mis à la retraite à dater du 1er août prochain. Quel que soit le mérite de son éventuel successeur, il est à craindre que ce changement n'interrompe le mouvement commencé. M. Laloy ne peut-il être prorogé en ses fonctions à titre intérimaire, au moins jusqu'à la fin des hostilités?

D'autre part, M. Laloy étant entré trop tard dans cet enseignement n'a droit à aucune retraite. Ne pourrait-on prendre pour lui les mêmes mesures que pour les professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts, qui se trouvaient dans ce cas et ont été prolongés jusqu'à 70 ans? Sinon, il n'aura pour vivre que son traitement à l'Opéra. Ce traitement, qui était de 500 frs par mois au début, a été porté à 800 frs trois ans plus tard et M. Rouché n'a jamais consenti aucune augmentation depuis lors, au nom d'une vieille amitié qui s'oppose (d'une façon peut-être un peu unilatérale) aux débats d'intérêt.

Si rien n'est possible au Conservatoire, ne pourrait-on mettre le traitement de M. Laloy à l'Opéra mieux en rapport avec ses fonctions, son ancienneté dans la maison, et les services rendus?

ANNEXE 24

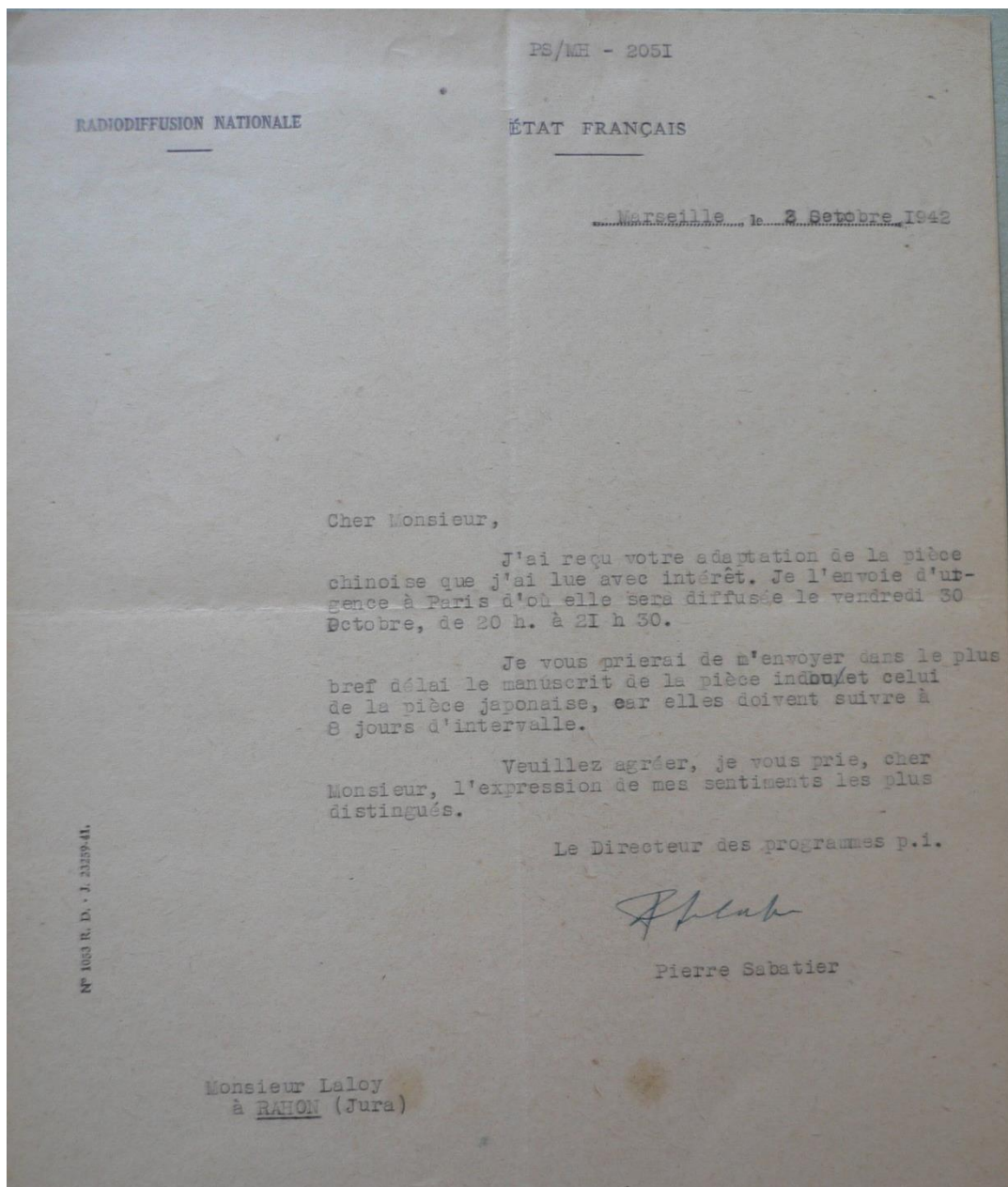
Lettre concernant la retraite de Louis Laloy
au Conservatoire de musique de Paris datée de 1941



Archives familiales Laloy

ANNEXE 25

Lettres du directeur de la radiodiffusion nationale à Louis Laloy
concernant *Le Chagrin dans le palais de Han* mis en onde, datées de 1942.



Archives familiales Laloy

RADIODIFFUSION NATIONALE

ÉTAT FRANÇAIS

PS/PG N° 2.311

Marseille le 22 Octobre 1942

Monsieur,

En l'absence de M. SABATIER, je vous
excuse réception de votre manuscrit "LE CHAGRIN AU PALAIS
DE HAN" qui sera diffusé de Paris le 13 Novembre de 13h.45
à 15h.15, ainsi que votre présentation.

J'ai transmis ces pièces à Paris, ainsi
que les indications que vous nous donnez concernant la
partition musicale de M. Grovlez.

Veillez agréer, Monsieur, l'expression
de mes sentiments distingués.

La Secrétaire :

M. Hohl
M. HOHL

N° 1033 E. D. J. 2129-41.

Monsieur LALOY
à RAMON
(Jura)

Archives familiales Laloy

Administration
de la
Radiodiffusion Nationale
107, rue de Grenelle, 107

Etat Français

Paris le 23 OCT. 1942

Tél. Invalides 42-60
N° 3417 -B/MM

Monsieur Louis LALOY
à
RAHAN
(Jura)

Monsieur,

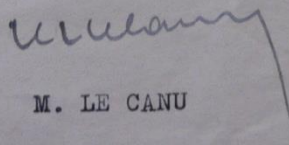
M. René ROCHER nous prie de vous accuser réception de votre carte du 10/10 et de vous faire savoir qu'il se chargera volontiers de la mise en ondes des "CHAGRINS DANS LE PALAIS DE HAN" sans toutefois reprendre le rôle qu'il a créé autrefois.

Cette pièce nécessitant de la musique de scène, il serait important que vous nous fassiez parvenir d'urgence le manuscrit en deux exemplaires.

A ce sujet M. René ROCHER serait désireux que vous nous adressiez toutes les indications nécessaires concernant la musique. Pourrait-on retrouver la partition originale.

Nous vous prions d'agréer, Monsieur, l'assurance de nos sentiments distingués.

Le Chef du Service
des Programmes:


M. LE CANU

Archives familiales Laloy

RADIODIFFUSION NATIONALE

ÉTAT FRANÇAIS

PS/PG N° 2.432

Marseille le 4 Novembre 1941

Monsieur,

Je vous adresse ci-inclus une lettre de nos Services de Paris qui vient de nous parvenir en même temps que le courrier administratif.

Dès que nous avons reçu les indications relatives à la partie musicale de "UN CHAGRIN AU PALAIS DE HAN", nous les avons transmises à Paris par message.

Vous pouvez donc être rassuré quant à la réalisation de votre émission qui, nous l'espérons, vous donnera *agréablement* satisfaction.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Pr. Le Directeur des programmes p.i.

M. Mohl

N° 1053 R. D. - J. 21129-41.

Monsieur Louis LALOY
à RAHON
(Jura)

Archives familiales Laloy

ANNEXE 26

Lettre de condoléances de LO Ta-Kang pour la mort de Louis Laloy
Lettre pour demander son admission de doctorant à la Sorbonne
Projet de sa thèse.

Lo Ta-kang
Chalet Mimosa
Meggen par Lucerne

Le 30 mars 1944.

T

Monsieur,

Une circonstance particulièrement douloureuse pour vous comme pour moi m'oblige de prendre la liberté de m'adresser à vous. Depuis 15 jours je suis mis au courant de la mort de mon maître, votre très honorable père. Cette nouvelle inattendue et affligeante m'a été annoncée d'abord par Dr Tiensha Hsu, directeur de la Bibliothèque chinoise, puis par votre ami M. Bernard ~~Anthony~~ qui m'a demandé avec grande délicatesse d'écrire mes hommages au grand défunt. Ce que j'ai accepté avec plaisir.

J'ai reçu dix ans en France. Parmi mes amis français il n'y a eu qu'un seul qui m'ait donné vraiment quelque chose tant sur le plan intellectuel que sur le plan moral, c'était M. Louis Laloy. C'était un poète avant tout, mais un de

Cet homme dont l'esprit et le talent s'harmonisent parfaitement avec la bonté du cœur.

C'est ainsi aujourd'hui que l'idée m'est venue d'apporter le témoignage de ma profonde admiration et de mes respects affectueux pour mon maître, longtemps déjà j'ai l'intention de lui consacrer un essai, en chinois, bien sûr. Car ma place d'écrivain n'est pas ici et tout ce que je fais en français ne peut compter. J'aurais tant aimé du moins lui montrer ce que je publierai en ma langue maternelle et surtout mes essais sur lui-même... Je n'en ai jamais cru que je devais le faire comme une modeste offrande à son tombeau!

Naturellement je ne suis pas qualifiée de parler de l'homme qui, par son âme, était grand, et que je n'ai connu sans doute que partiellement, ni de son œuvre dont le présent est consacré à la musique. C'est un poète qu'il aborde la Chine et parmi ses livres, sur mon pays, j'ai pu de n'avoir ~~pas~~ en que quelques uns. Pourtant ce peu que j'ai pu saisir de cette grande personnalité, me semble être quelque chose de profond et d'inestimable. C'est cela uniquement que je voudrais communiquer aux autres. Et si j'ose le faire en français, c'est que, comme l'a dit si bien M^r

B. Anthony, je suis précisément de ce pays que M. Laloy aimait avec tant de poésie. Je vous prie donc d'avoir la bonté de me communiquer quelques indications biographiques et bibliographiques sur mon maître; Dates et lieux de naissance et de sa mort, principaux événements de sa carrière littéraire (voyage, etc.) liste de ses œuvres complètes, avec des brefs commentaires et, si possible, d'autres anecdotes de sa vie pouvant mettre en relief sa personnalité.

Dans l'espoir de vous lire, je vous prie de croire, Monsieur, que je partage avec profonde sympathie votre douleur causée par la perte de votre père. Ma femme se joint à moi pour vous prier de transmettre à Madame votre mère nos sincères condoléances. Nous gardons d'elle un souvenir respectueux et inaltérable. Et à vous, monsieur, mon hommage attentif et dévoué.

Le Lakan

Paris, le 8 janvier, 1935.

Monsieur le secrétaire de l'Institut
des Hautes Etudes Chinoises.

Monsieur,

Désirant de préparer une thèse sur la littérature chinoise,
en vue du doctorat de l'Université de Paris, j'ai l'honneur de
vous prier de vouloir bien me renseigner, si le sujet que j'ai choisi:
"Po Kiu-yi", n'est pas un travail déjà fait.

C'est d'après le conseil de monsieur le professeur Louis Deloy,
que je me suis décidé sur ce sujet, dont je joins ci-dessous le plan.

Je suis allé déjà vous rendre une visite à la Sorbonne, le
samedi dernier, mais je n'est pas eu le plaisir de vous saluer, à
cause de votre absence. Je vous prie donc, si c'est possible, de
m'accorder votre réponse par la poste, ou par un rendez-vous.

Avec mes remerciements anticipés, je vous prie, monsieur,
de vouloir bien agréer du continant de ma considération la plus respectueuse.

Lo Ta-kang

chez M^{rs} Chen Shih-wen
48, Rue Daquerre, Paris. XI^e

Po Kiu-yi (772-845)

Une étude littéraire analytique sur le poète chinois
Po Kiu-yi 白居易, de la Dynastie des T'ang.

Je traiterai dans cette thèse l'analyse de la vie,
la pensée et l'œuvre du poète, avec une appendice
de la traduction des poèmes choisis.

La thèse sera divisée en chapitres suivants :

Introduction à Po Kiu-yi et la poésie chinoise

- Chapitre I . Le poète et son temps.
- " II . L'analyse de l'œuvre.
- " III . La Pensée.
- " IV . Les Sources de Po Kiu-yi.
- " V . L'Influence.

Conclusion

1^o Travail sous
direction constante
du professeur. Ouvrages
par lui donnés
pour la bibliothèque et bibliothèque.
2^o faire la bibliothèque - notamment ce qui a été fait
de nos jours et en particulier les traductions (franç.-angl.)
Allan, Rums, etc. (voir Po Kiu-yi)
3^o - conseil de donner des traductions
de nos jours et en particulier les traductions
franç.-chinoises de Pé-ping.
Licencié en Lettres de l'Université
franco-chinoise de Pé-ping.

ANNEXE 27

Lettre de condoléances de Mme de Tinan (Dolly) à Mme Laloy

Le 7 Mars [1944] M^{me} de Tinan

Bien chère Amie, X.

Depuis les longs mois pendant lesquels la vie nous a séparées pouvais-je m'empêcher que je renouvrais le fil de mes souvenirs pour vous parler de l'après Chopin si nous devions atteindre ?...

J'avais bien souvent prononcé le nom de votre mari ces derniers temps, ayant été sollicitée de renseignements et documents par le directeur d'une revue qui le recommandait de lui,

et je comptais lui demander
des renseignements sur le projet
de cet inconnu.

Je ne puis encore croire à votre
incroyable solitude, à tout ce
qu'elle représente de douleur pour
vous et vos filles, déjà si éprouvées
par la cruauté de la vie actuelle.

Je songe aux trésors d'érudition
artistique inégalables que cet être
éminent emporte avec lui, et
aussi à tant de souvenirs de
jeunesse du temps de l'arrivée
du Bors., et de tout ceci je reste
profondément bouleversé.

Je vous plains de toute mon âme
et voudrais pouvoir vous enlever
pour que vous sachiez combien
je suis près de vous dans cette déchirante
épreuve.
Dol

ANNEXE 28

Carrières et titres de Louis Laloy

LOUIS L A L O Y	
CARRIERE et TITRES	
Né à Gray (Hte-Saône) le 18 février 1874 Mort à Dole après une courte maladie le 3 mars 1944	
1893 -	Admis à l'Ecole Normale Supérieure, section des lettres. Rang : septième
1894 -	Licencié ès-lettres
1896 -	Agrégé des lettres. Rang : cinquième
1896-7 -	En disponibilité sur sa demande pour suivre les cours de philologie grecque à l'Ecole des Hautes-Etudes
1897-8	Professeur de Seconde au lycée de Brest
1898-1904	En congé pour préparation de thèse Etudes à la Schola Cantorum (Composition Musicale)
1901-1902	Professeur de Seconde (en suppléance) au collège Stanislas
1904	Docteur ès-lettres. Thèse sur la musique grecque. Mention Très Honorable
1907-8	Chargé du cours d'Histoire de la Musique à la Faculté des Lettres, en suppléance de M. Romain Rolland
1919-1941	Secrétaire Général de l'Opéra
1931	Envoyé en Mission en Chine par le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts
1925-1941	Professeur d'Esthétique chinoise à l'Institut des Hautes Etudes chinoises
1937-1941	Professeur d'Histoire de la Musique au Conservatoire
1941-1944	A vécu retiré dans sa propriété à la campagne, se consacrant à la méditation et l'achèvement de plusieurs ouvrages, notamment un livre sur Debussy, qui doit paraître incessamment aux "Armées de France", "Trois drames de l'Asie" qui venaient de paraître aux Cahiers du Rhône, un recueil de Poésies chinoises actuellement sous presse. Il achevait son livre "Fastes de la Musique française", (Gallimard) lorsque la mort l'a surpris, l'empêchant de mettre au point un livre sur Ravel, et un autre sur "l'Âme chinoise". Il avait également en projet un recueil de "Souvenirs" sur ces dernières années.

Archives familiales Laloy

OUVRAGES DE LOUIS LALOY

Histoire et critique

Aristoxène de Tarente et la Musique de l'Antiquité Paris, Lecène et Oudin 1904
 Jean-Philippe Rameau Paris, Alcan, 1908
 Claude Debussy Paris, Derben, 1909
 La musique chinoise Paris, Laurens, 1912
 La danse à l'Opéra Paris, Théa Brugières, 1927
 La musique retrouvée Paris, Plon, 1928
 Comment écouter la musique, Paris, P.U.F. 1942

Philosophie

Le livre de la Fumée, Paris, Derben, 1911

Contes

Légendes des Immortels, Paris, Messein, 1922
 Contes Magiques Paris, Piazza, 1926

Poésie

Ode à la France Musique de Claude Debussy Paris, Cheudens, 1928

Voyages

Miroir de la Chine, Paris, Desclée, 1932

Traductions

Wagner, par Guido Adler, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1910
 Ecrits Juifs de Henri Heine, Paris, Rieder 1926
 Mimes d' Hérondas. Paris, Collection Budé, 1928
 Le Rêve du Millet jaune, drame taoïste, Paris, Desclée, de Brauer, 1936
 Moussergsky, par O. Von Riesenman, Paris, Gallimard 1940

Théâtre

Le chagrin au Palais de Han, drame. Théâtre des Arts, 1911, Paris, Société littéraire de France
 Les dominos, balletw Musique de F. Couperin. Théâtre des Arts, 1912
 Dolly, ballet. Musique de Gabriel Fauré. Théâtre des Arts, 1912
 Padmavati, Opéra-ballet. Musique d'Albert Roussel. Opéra, 1923 Paris Durand, 1923
 Sous le Masque, opéra-comique. Musique de Georges Auric, Paris, Heugel 1928
 Les Enchantements d'Alcine, ballet. Musique de Georges Auric, Paris Heugel, 1928
 Trois drames de l'Asie. Cahiers du Rhone 1944

En préparation

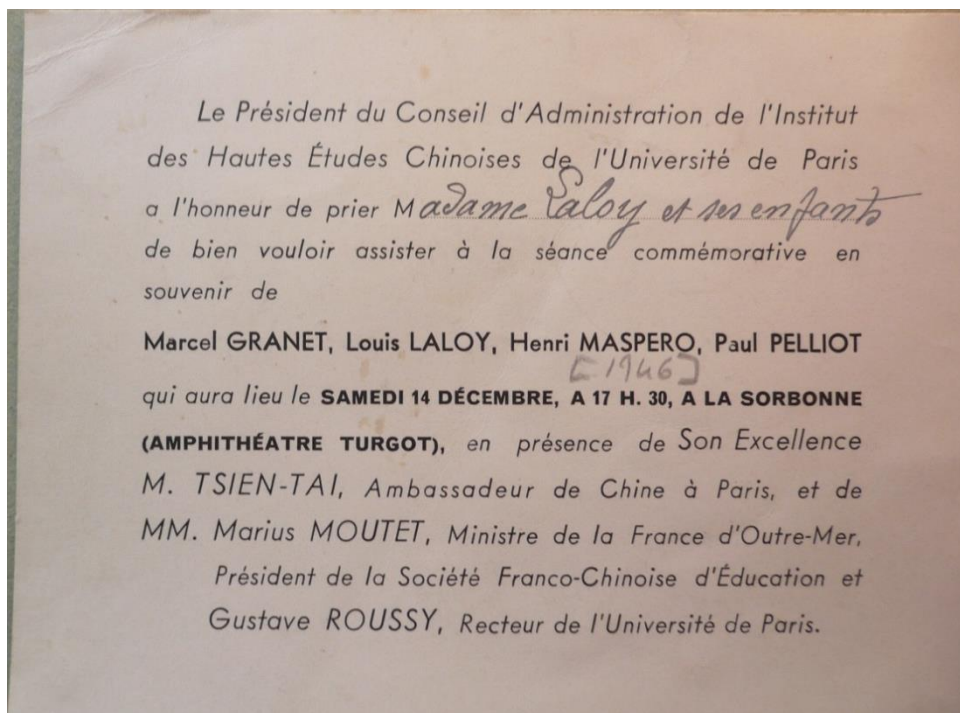
Debussy "Armes de France"
~~Fastes de la Musique française Gallimard~~
~~Poésies chinoises~~

Collaborations régulières

Comœdia 1913-14 et 1919-24
 Excelsior 1919-23
 Ere nouvelle 1925-1940
 Revue des deux mondes 1931-1940

ANNEXE 29

Faire-part de la séance commémorative en souvenir de Louis Laloy



Archives familiales Laloy

ANNEXE 30

Exposition Louis Laloy à Dole datée de 1975



Archives familiales Laloy

Articles sur cette exposition

DOLE
7 mars 1975
Le Journal de Dole

L'hommage de Dole à Louis LALOY

écrivain, musicologue et ancien maire de Rahon

Organisée par la section d'études locales de l'Association des Amis de la Bibliothèque, des Archives et du Musée, l'exposition consacrée à Louis Laloy, s'est ouverte le 1^{er} mars, en présence de MM. Jean Laloy, ministre plénipotentiaire, directeur générale des relations culturelles au quel d'Orsay, et Claude Laloy, étudiant en droit, fils et petit-fils du célèbre écrivain et musicologue franco-comtois.

Accueillies par Mme Ducout, conservateur de la Bibliothèque, de nombreuses personnalités se pressaient, salle Pallu, où avaient été rassemblées les documents témoignant de l'œuvre d'un homme dont la vie fut, en tous points, d'une richesse exceptionnelle. Musicien, mathématicien, philosophe, critique, journaliste, hébraïsant, helléniste, écrivain, sinologue, Louis Laloy, que nous avons présenté à nos lecteurs dans notre précédent numéro, était tout cela et plus encore, celui dont on recherchait l'amitié : celle qui l'unit à Claude Debussy, auquel il consacra une

étude, est concrétisée par de nombreuses lettres autographes et une série de manuscrits musicaux. Parmi les souvenirs de famille rassemblés dans les vitrines, figurent également des lettres de Vincent d'Indy qui fut son maître de composition à la Schola Cantorum, de Camille Saint-Saëns, des compositions de Béla Bartók, d'Albert Roussel, de Georges Auric (qui n'a pu assister à cette inauguration).

Parmi les écrivains, retenons « l'affectueux hommage » d'André Gide, le profond attachement de Jean Cocteau qui se félicite de l'avoir rencontré à l'heure où le cœur ne se gaspille plus, la sympathie admirative de Romain Rolland qui décela en lui une nature d'exception, de Sacha Guitry, des surréalistes André Breton et Paul Eluard, de Maurice Rostand et de Gabriele d'Annunzio qui le définit en ces termes : « Un grand artiste qui sait donner une apparence légère à la sévérité... ».

LOUIS LALOY, CHANTRE DE LA TERRE COMTOISE

Très attaché à ce petit village de Rahon dont il devait devenir le premier magistrat, Louis Laloy en évoquait le charme (Debussy y composa « Cloches parmi les feuilles ») et venait s'y reposer des manifestations les plus brillantes et les plus absorbantes de la vie parisienne. Il aimait à évoquer sa jeunesse où, en compagnie de son cousin, Georges Ponsot, avocat et député, ils « voguaient sans bruit, sur une barque plate, d'un bras du Doubs à l'autre, entre les grèves caillouteuses et leurs osseuses sauvages... ».

Chargé de mission en Chine (il en avait étudié la langue) ce Franco-Comtois avait été profondément influencé par la pensée

et la philosophie orientales qui lui suggérèrent des œuvres telles que : « Le Livre de la Fumée », « Les Contes Magiques », « Miroir de la Chine », « Le Rêve du Millet jaune ». Son passage à l'Opéra, où il assumait les fonctions de secrétaire général, donna lieu à un recueil de souvenirs : « La Musique retrouvée ».

L'HOMMAGE DE DOLE

Il revint à M. Bienmiller, historien dole, de présenter cet illustre Franco-Comtois aux personnalités présentes à l'inauguration avant que le Dr Truchot, au nom de M. Jacques Duhamel, empêché, n'exprimât son plaisir d'ouvrir cette exposition en présence des descendants de Louis Laloy dont le nom pourrait être donné à une rue de la cité ce qui répondrait à un vœu exprimé et associerait la municipalité à l'hommage rendu.

Notons que l'exposition sera ouverte jusqu'au 1^{er} avril à la Bibliothèque municipale, rue du Collège. Elle a été conçue de telle sorte que la qualité des documents prime la quantité, permettant ainsi aux visiteurs de mieux en apprécier la valeur. Un catalogue fort bien conçu apporte le complément nécessaire à l'approfondissement d'une vie exceptionnellement riche.

A cette manifestation d'une haute valeur culturelle, nous avons noté la présence de M. Karlin, sous-préfet, représentant M. le Préfet du Jura ; Touzet, inspecteur départemental de l'Éducation Nationale ; M^{re} Monnier, président de l'Association des Amis de la Bibliothèque, des Archives et du Musée ; de Mme Ducout, conservateur de la Bibliothèque ; Millet, archiviste ; Warnoës ; de MM. André Beason, docteur ; Beraza, organiste de la Collégiale ; Lambert ; Chazelle ; Réal.



22/2/75
● **expositions**

Le 1^{er} mars, inauguration de l'exposition Louis Laloy

L'exposition consacrée à Louis Laloy, écrivain et musicologue originaire de Dole, sera inaugurée officiellement le samedi 1^{er} mars à 16 heures, à la Bibliothèque municipale, 23 ter, rue du Collège, en présence de nombreuses personnalités, dont MM. Jacques Duhamel, Georges Auric, membre de l'Institut, président de la Société des amis de Louis Laloy, le docteur Truchot, premier adjoint, délégué aux affaires culturelles, M^{re} Monnier, président de l'Association de la bibliothèque, des archives et du musée, Mme Ducout, conservateur de la Bibliothèque municipale, etc.

Le Journal de Dole 28/2/75

Une exposition des œuvres de Louis Laloy à la bibliothèque municipale du 1^{er} mars au 1^{er} avril

La bibliothèque municipale de Dole servira de cadre à partir du 1^{er} mars à une exposition de pièces de musique, écrits, partitions, manuscrits de Louis Laloy, écrivain et musicologue originaire de Dole.

Ces documents, réunis et prêtés par M. Vincent Laloy, petit-fils de Louis Laloy, seront visibles pour le public, jusqu'au 1^{er} avril.

Cette exposition sera inaugurée le 1^{er} mars par M. Jacques Duhamel, député-maire de Dole, en présence de M. Georges Auric, membre de l'Institut, président de la société des amis de Louis Laloy, M. le docteur Truchot, premier adjoint, délégué aux Affaires culturelles, M^{re} Monnier, président de l'association des amis de la bibliothèque, des archives et du musée et Mme Ducout, conservateur de la bibliothèque municipale.

Archives familiales Laloy

ANNEXE 31

Lettres d'Armande de Polignac à Louis Laloy datées de 1907

1. Lettre concernant son affection pour la culture chinoise

24 Jan [1907]
 Ma chère Armande
 Je suis de joie
 de ne pas vous voir
 -j'ai dit que vous
 Alfred me dit que vous
 aviez mis un mot dans
 l'encre sur le duo dans
 le Mercure. Merci de
 tout cœur. Non, je n'ai
 -vous pas reçu la lettre.
 peut-être s'est-elle per-
 due; elle arrive généralement

-ratement avec la con-
 -viction totalement de-
 -chirée. Je n'ai pas dit que
 elle irait au concert
 d'aujourd'hui. Non, nous
 n'avons pas encore
 décidé. Je n'ai pas dit
 encore répété.
 Alfred va vous voir
 au bureau et reprendra
 les choses. Je n'ai pas
 amicalement à vous dire.

P.S.
 Faites mon nom en chinois
 avec toutes les signifi-
 -cations (les meilleures
 que vous pourriez trouver).
 merci d'avance.

2. Lettres concernant l'intimité entre Armande de Polignac et la famille Laloy

11, Rue Dosnes, 11

(Avenue Bugeaud)

(16^e)

684-07

Paris, le Vendredi 190

[An 1107]

Cher ami
J'ai complètement oublié hier
de vous parler de vos partitions que
j'ai toutes mises de côté. Cependant
je n'ai jamais eu "Chéhérazade" mais
bien "Antar". Je le fais porter ainsi
que "Ferraal, chez M. ? Marnold, et ci
-joint la musique que vous m'avez prêtée
si gentiment.
Brevé. Tous deux bientôt, sans cela
je croirai que vous avez été découragés
par ce flot de musique, et nous cau-
-serons un peu sans nous approcher du
piano sinon pour accompagner M^{lle} votre
belle-sœur si elle me fait le plaisir
de venir aussi.
Merci de votre bonne visite d'hier et
bien à vous deux

A

3. Lettre concernant l'échec de *Petite sirène* d'Armande de Polignac

Lundi

Podwein
Radmannsdorf
Oberkrain
Autriche

Mon gpyrè !

Enfin voilà cet horrible mal-entendu dissipé ! Quel bonheur, quel bonheur !

voici ce qui s'est passé : Le lendemain de la "première" de la P^{te} Sirène je vous écrivis une longue lettre d^s laquelle je vous racontais toute la soirée. J'étais triste et abattu après l'insuccès et je vous demandais, à vous et à votre chère femme, quelques mots jetés sur une carte postale, pour me dire votre amitié. J'en avais si besoin à ce moment-là ! Je ne reçus rien. Jugez, si je fus peinée dans ma conclusion ! Je me disais bien q. q. fois qu'une lettre avait pu se perdre mais je pensais après que les lettres dont la non-venue pourraient expliquer l'inutilité d'un chagrin arrivent toujours.

Peut-être n'avez-vous pas reçu ma lettre (du 6 ou 7 mars je crois) mais je n'ai rien

reçu de vous depuis vos bonnes paroles
 à propos de la mort de ma chère Lina.
 maintenant tout va bien et je suis
 si contente et nous nous verrons vrai-
 -ment cet automne et j'aurai peut-
 -être des nouvelles d'ici-là.
 Dites-moi surtout si vous avez reçu ce-
 -ci ! Si je n'ai pas de réponse d'ici 10 jours
 je vous écrirai de nouveau.
 Il y a aussi un nouvel opéra à vous
 jouer : les roses du Calife arabissime
 et aussi scénique que du Massenet
 et que de choses à vous raconter
 meilleures amitiés à vous deux
 à na. Beerger

Cher bon ami, (je ne dis pas de gros mots
 à cause de votre femme) étant donné qu'Armande
 était irrémédiablement persuadée que sans la
 lachry à cause de la petite sirène, je n'aurais
 qu'à rester dans le « statu quo ». Mais je compte
 sur votre amitié et votre tact pour dissiper
 tout malentendu (dit qui guérira je l'espère)
 avec bien tendrement le 15 février de jacobine
 Je vous donne un livre cet automne

ANNEXE 32

Affiches du concert d'Armande de Polignac
avec le concours de Mme Laloy et de Marguerite Babaïan
(les remarques en bas sont notées par Vincent Laloy)

THÉÂTRE FÉMINA, 90, Avenue des Champs-Élysées
Le Samedi 9 Mai 1908, à 3 heures 12 précises

CONCERT

Armande de Polignac
avec le concours de

M^{lle} Marguerite BABAÏAN M^{lle} MATI
M^{lle} D.E. INGHELBRECHT, R. VIÑES, F. GAUTIER
du QUATUOR GELOSO
(M^{lle} A. GELOSO, A. BLOTTE, P. MONTEUX, J. TERGIS)
des Élèves du Cours de Chœurs de M^{lle} Jeanne LYON
et du DOUBLE QUINTETTE DES ARTS
L'AUTEUR et M^{lle} Emile MENDEL, KRETTY, POUHET, DARRIEUX,
BOYER, MONFÉUILLARD, CHALLET,
H. LOPÈS, VASSAL, sous la Direction de M^{lle} D. E. INGHELBRECHT.

PROGRAMME

1. Deuxième Quatuor
Allegro Scherzo Barcarolle Finale
Le QUATUOR GELOSO
2. a) Soir au Jardin (H. GAUTHIER-VILLARS)
b) Soir Persan (J. P. P. P. P.)
c) Chanson Espagnole (L. L. L. L.)
M^{lle} M. BABAÏAN et l'AUTEUR
3. a) Mirottement
b) Bazar d'Orient
M^{lle} Ricardo VIÑES
4. La Petite Sirène (Duo du 2^e Acte)
M^{lle} M. BABAÏAN, M^{lle} Franz GAUTHIER,
les CHŒURS du Cours de M^{lle} Jeanne LYON
Le DOUBLE QUINTETTE et l'AUTEUR
sous la Direction de M^{lle} INGHELBRECHT
5. a) Dans le Steppe
b) Soleil dans la Forêt
M^{lle} Ricardo VIÑES
6. a) Jardin du Roi (H. L. L. L.)
b) L'Image (Conte de M. de NOAILLES)
Duo et Chœur par M^{lle} MATI

PIANO ÉRARD

PRIX DES PLACES :
Loges (la place), 10 fr. Fauteuils d'Orchestre, 5 fr.

Billets à l'avance : Au THÉÂTRE FÉMINA, 90, avenue des Champs-Élysées ; chez
M^{lle} DURAND & FILS, Éditeurs, 4, place de la Madeleine (de 9 h. à 11 h. et de 1 h. à 6 h.) ; chez
L. GRUS & C^{ie}, Éditeurs, place St-Augustin.

Au Théâtre des Arts

Le comte de Germigny et plusieurs autres comtes, la princesse Edmond de Polignac et plusieurs autres princesses, Mlle Juliette Dantin et plusieurs autres violonistes, M. René Fauchois et plusieurs autres poètes, Mme Collette et plusieurs autres comédiennes, composaient le public diurne du théâtre des Arts, où nul musicien ne s'apercevait (sauf Edouard Herrmann), car on y faisait de la musique.

Mme la comtesse de Chabannes, discrètement, avait convié quelques personnes à entendre ses œuvres, très distantes des sensations mondaines de tel ou tel compositeur sémolnier... Ne chinons personne ! Les connaisseurs ont goûté les deux premiers temps d'un quatuor à cordes, joué avec une sobre élégance par l'excellent Mendels, des Concerts Marigny, et ses acolytes du « Quatuor des Arts ». Puis, Mme Camille Fourrier a interprété, avec sa maîtrise habitude, des mélodies aux grâces rayonnantes, d'une inspiration hautement douce, *Régérie* et *Soir au Jardin*, romues par notre collaborateur Henry Gauthier-Villars, et une *Chanson espagnole*, que le programme attribue, sans nul droit, à ce barde élégiaque mais centripotent.

Il y eut encore Mlle Mati, qui chanta, en dansant, un sonnet purement admirable de M. Robert d'Humières, *Jardin du Roi*, sans qu'il me fut possible de comprendre ce que l'union de la poésie et de la musique gagnait à cette impropre addition chorégraphique.

Et, pour finir, l'acrobate aux gestes précis guida les élèves du cours de Mlle Jeanne Lyon dans leur interprétation, très artistique, d'une scène de la *Petite Sirène*, pendant laquelle Paul M. Martinetti, ténor si haut qu'il est toujours au-dessus du ton.

WILLY.

LA FRANÇAISE, COMTE & FILS

A Louis LONGEPÉRIE
(et au Longépérié) =
Mendigisme de
Louis Laloy

Remin par la Ch^{lle} Desvermay
au Club de Chenevix (Lair)
le 24 mai 2005

Decembre 1925

□ A 8 h. $\frac{1}{2}$, Pleje., 22, rue Rochechouart
M^{lle} MARGUERITE BABAÏAN
M^{me} LALOY-BABAÏAN

1. Air de l'Oratorio de Noël (2^e partie).
J.-S. BACH

M^{lle} MARGUERITE BABAÏAN
2. Prélude, Menuet, Gigue du 1^{er} livre
de clavecin (1706)..... RAMEAU
M^{me} C.-L. LALOY-BABAÏAN

3. Récitatif et Air de Silandre des « Cas-
ti amori d'Orontea »..... M. CESTI
M^{lle} MARGUERITE BABAÏAN

4. Airs de luth transcrits pour le piano :
a) Prélude et pavana (Pinel); b) Pan-
taisie (Gaultier le jeune); c) Danse
polonaise (Waisseus); Haydoutz-
ky, Volle polonaise, Wyrwany (Ano-
nyme).

5. Laudate nomen Dei..... RAMEAU
M^{lle} MARGUERITE BABAÏAN

6. a) La Ducalina.... AGOSTINO SODERINI
b) Pastorale; c) Corrente.. D. ZIPOLI
M^{lle} NADIA BOULANGER

7. Chansons de Bilitis..... DEBUSSY
La flûte de Pan. La Chevelure. Le
tombeau des Naiades.

M^{lle} MARGUERITE BABAÏAN
8. Estampes..... DEBUSSY
Pagodes. La soirée dans Grenade.

Jardins sous la pluie.
M^{me} C.-L. LALOY-BABAÏAN

9. a) Asie; b) Kaddisch, chant hébraï-
que; c) Chanson grecque de l'île
de Chio (Tripatos: danse chantée)
(1^{re} audition)..... RAVEL

d) Lahore, chant indou.... M. DELAGE.

e) Chanson espagnole. A. DE POLIGNAC.

f) Mélodies populaires arméniennes.

R. BARDAC

Plainte d'amour. Danse chantée.

M^{lle} MARGUERITE BABAÏAN

10. a) Entrée des chevaliers à Kiev.

MOUSSORGSKI

b) Hopak de la Foire de Sorotchintz.

MOUSSORGSKI

M^{me} C.-L. LALOY-BABAÏAN

11. a) Chant hébraïque; b) La chambre

d'enfants; c) Aux champignons.

MOUSSORGSKI

A l'orgue: M^{lle} N. BOULANGER

Au piano: M. YOVANOVITCH

Places: 20 à 3 fr. — Piano Pleje.

Office Musical Français (Téléph.: 14-04)

Archives familiales Laloy

MAISON DE PIANOS BLONDEL
28, Rue de Valenciennes, 28 - PARIS

COURS DE CHANT
de
M^{lle} MARGUERITE BABAÏAN

COMITÉ DE PATRONAGE :

MM. Claude DEBUSSY, Goriel FAURÉ, Vincent d'INDY
Président d'honneur

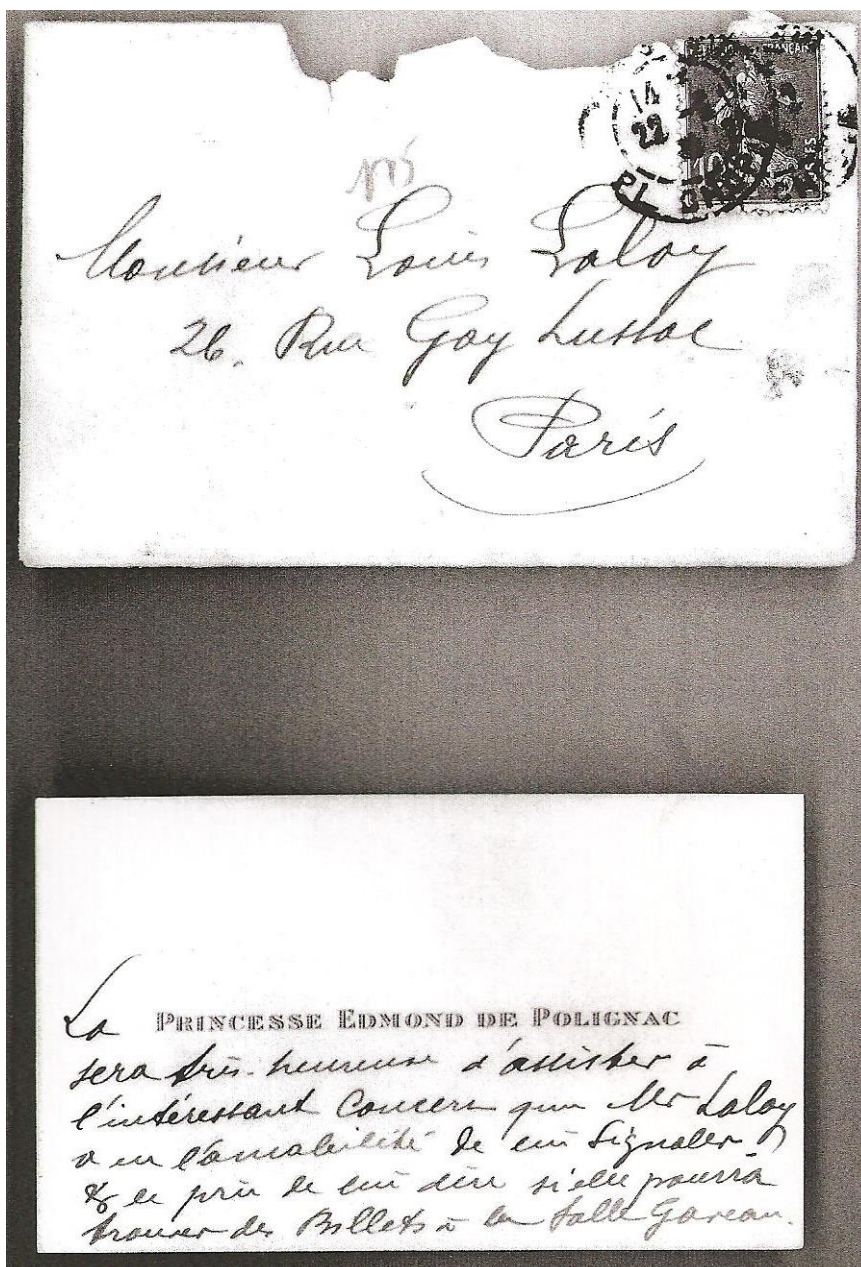
M. Jean PÉRIS (de l'Opéra-Comique)
Président

Mme A. de POLIGNAC, MM. A. DELACROIX, Maurice EMMANUEL, Henri EXPERT,
Louis LALOY, Jean MARNOLD, Edouard COULLÉ, Maurice RAVEL, Romain ROLLAND,
Julien TIERSON, Ricardo VINÈS.
Membre du Comité

S'adresser pour tous Renseignements
à la Maison BLONDEL,
ou chez M^{lle} BABAÏAN, 17, rue Denfert-Rochereau, PARIS.

ANNEXE 33

Lettres de la princesse Edmond de Polignac à Louis Laloy



Archives familiales Laloy

Paris le 16 janvier
1852

Monsieur

Je suis très honoré
et heureux de faire
connaître de vos membres
adhérents et de vos
Abonnés à la Revue
Américaine dont vous
me faites parvenir

l'intéressant exposé.

Je vous prie Monsieur
d'agréer l'assurance
de ma très distinguée
sincérité

P. E. de Puignat

1 rue Courtaubert

ANNEXE 34

Extrait d'une lettre CHEN Cheng (ancien ministre de Chine) concernant Louis Laloy

Avignon, le 15 Février 1968.
 Extrait d'une lettre de prof.
 Cheng Tchang.
 - Je suis content d'avoir des
 nouvelles de mon ami Louis
 Laloy. A Monte Carlo, Carlos
 Lamon et moi, nous avons encore
 parlé de lui, de son livre sur le
 théâtre Chinois. - Lui et moi, nous
 fumes collègues à l'Institut des Hautes
 Etudes Chinoises dont Paul Poincaré
 était le directeur, à la Sorbonne en 1928.
 - Lors de l'apparition de "Ma Mère" - il
 en a écrit un long article, une très pré-
 cieuse critique. Il compara mon ouvrage
 au "foe" Chinois. Puis je le reçu à Pékin
 avant vous et Zhi Faure. Je l'accompa-
 gnai dans tous les restaurants de
 Quart. peinte (abstrait) Italien; ami encore
 de Pékin 1932 (ou 1930) qui habite à Monte Car

de quartiers de l'ancienne capi-
 tale.
 Je serai heureux de connaître son
 fils. —

Archives familiales Laloy

ANNEXE 35

Lettre de la fille de TCHENG Loh (ancien ambassadeur de Chine en France)
à Jean Laloy, datée du 15 avril 1980

15 avril 80

Cher Monsieur,

La relecture du "Miroir de la Chine" m'a ramené bien des années en arrière, vers mon enfance à Pékin... Et je vous remercie très vivement d'avoir bien voulu me confier ce précieux exemplaire.

A mon tour, je me fais un plaisir de vous passer le petit recueil de contes traduits par mon père, alors qu'il était en poste à Paris.

Espérant qu'il vous fera passer quelques moments agréables je vous prie, cher Monsieur, de recevoir l'expression de mes sentiments les plus amicaux.

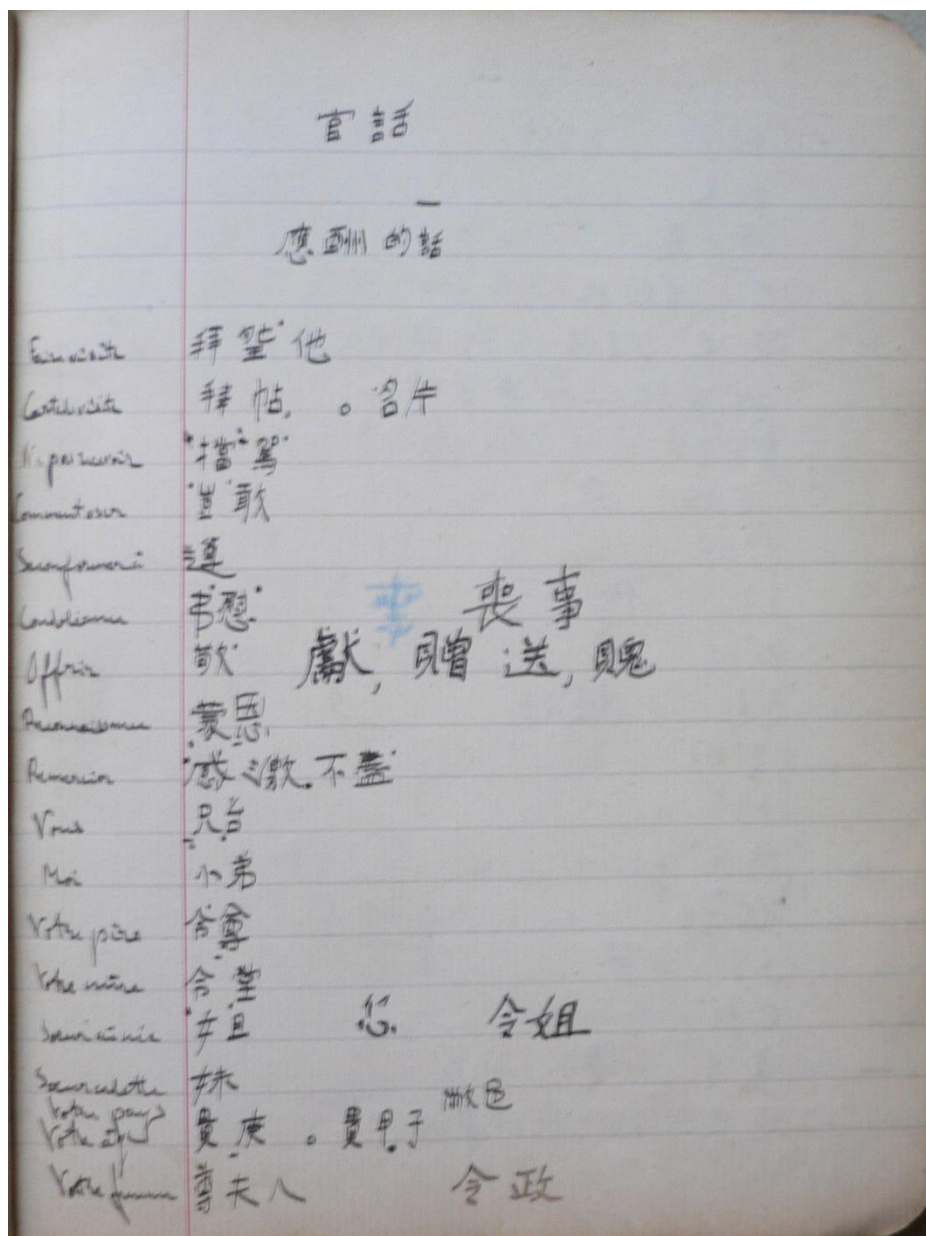
Fille de Tcheng Loh, ancien Ministre de Chine
2. Paris (une 1980) 1.862

P. Tcheng Loh

Archives familiales Laloy

ANNEXE 36

Cahiers de chinois de Louis Laloy



Archives familiales Laloy

第一 問候起居用語

請 日 安 (早 安 晚 安)
Tǐng jīu ngān (tsāo ngān wǎn ngān)
Bonjour

先生 請 早 安 呀
Siēn cheng tǐng tsāo ngān iā
Bonjour, monsieur

On m'écrit :

先生 今 晨 好 麼 (今 午
Siēn cheng kīn tchōng hǎo nǎo (kīn ōu

晚 上 今 日 今 天
wǎn cháng jīn jīu kīn tiān

Comment vous portez-vous, monsieur?

夫 人 太 太
Madame

小 姐 姑 嬢
Siāo tsiē kōn niāng
Mademoiselle

好 呀
Hǎo iā

Bien.

先生 你 好 麼
Siēn cheng nǐ hǎo nǎo

Vous allez bien, monsieur?

謝 謝 你 我 很 好
Xiè xiè nǐ wǒ hěn hǎo
Merci, très bien

(謝 謝 plus amable que 多 謝)

謝 謝 你 我 還 強 健
Xiè xiè nǐ wǒ hái qiáng jiàn

Sié sié nǐ, wǒ hái kīng kiàn
Merci, je suis encore solide

(c'est plutôt un vieillard qui se défend)

謝 你 我 仍 舊 照 常
Xiè nǐ wǒ jīng kīn téng cháng
Merci, comme d'habitude

屈原漁父

屈原既放遊於江潭行吟澤畔顏色
憔悴形容枯槁。

漁父見而問之曰子非三閭大夫與。何
故至於斯

屈原曰世人皆濁我獨清衆人皆醉我
獨醒是以見放

漁父曰聖人不凝滯於物而能與世
推移舉世皆濁何不泥其泥而揚其波。
衆人皆醉何不餽其糟而飲其醪。何故深
思高舉自令放爲

屈原曰吾聞之新沐者必彈冠新浴者必
振衣。寧能以身之察察受物之汙汙乎
寧赴湘流葬於江魚腹中。寧能以皓皓

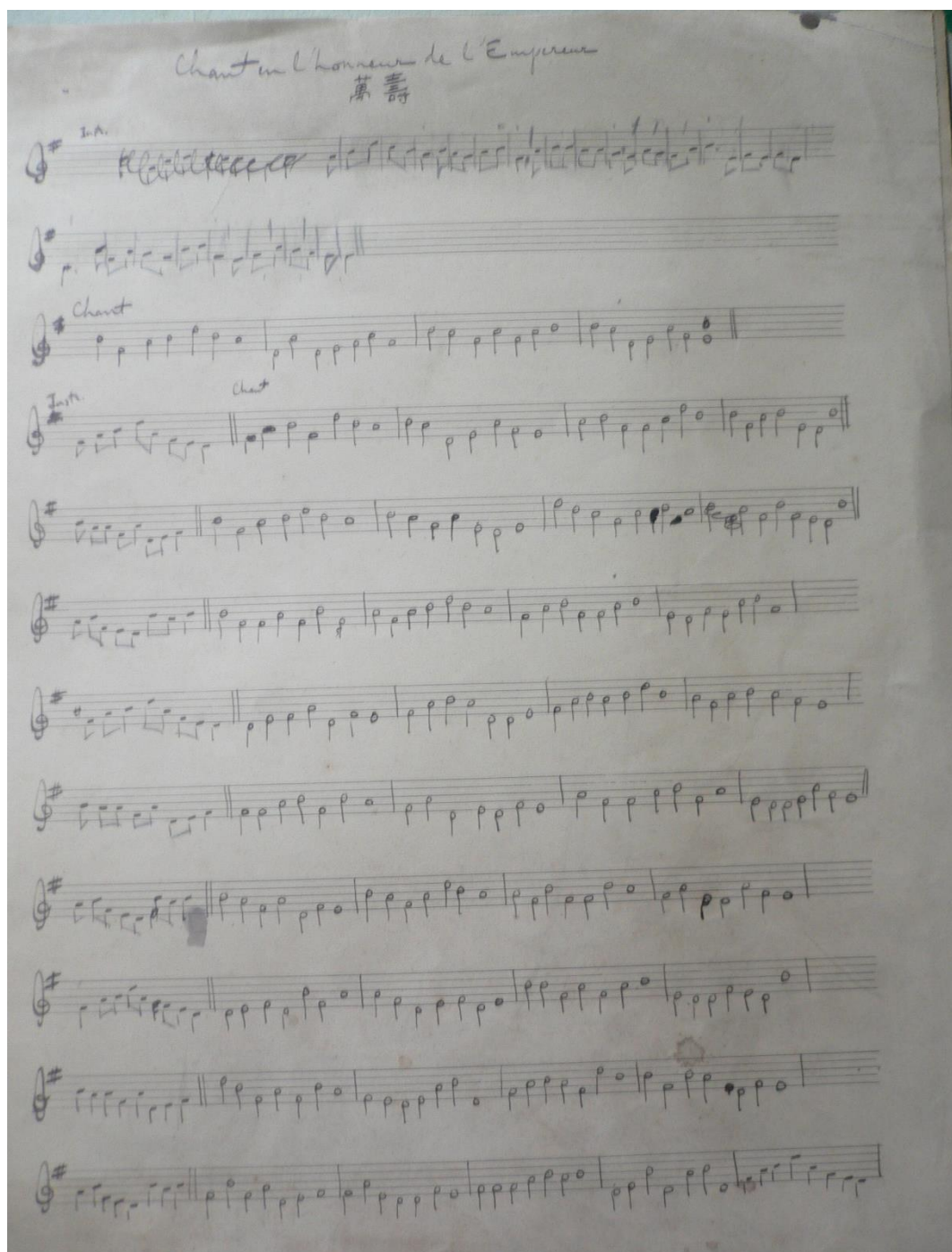
之白蒙世俗之塵埃乎

漁父莞爾而笑鼓枻而去乃歌曰滄浪
之水清兮可以濯我纓。滄浪之水濁
兮可以濯我足

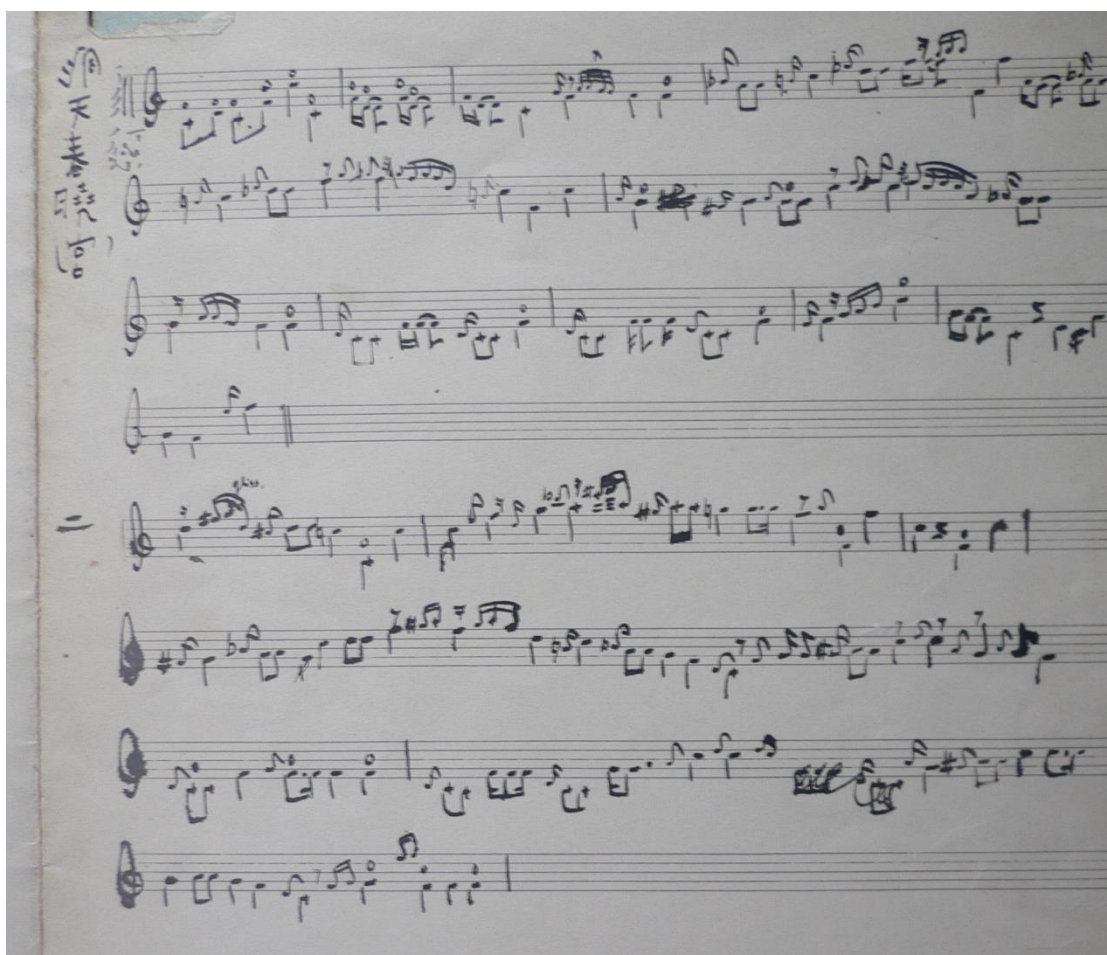
遂去不復與言

ANNEXE 37

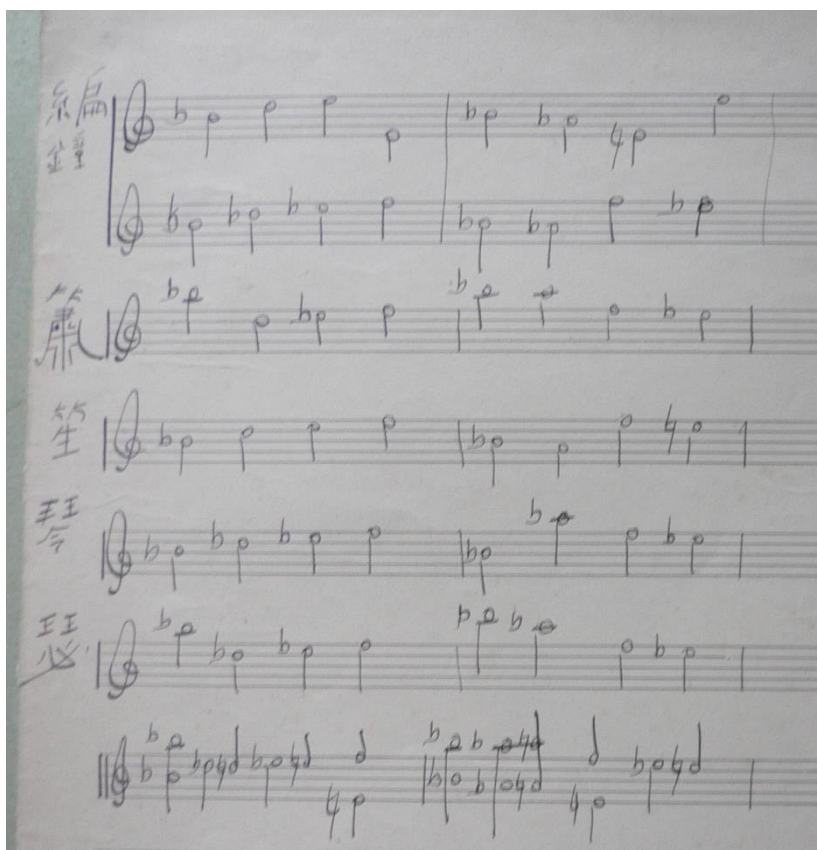
Retranscriptions des airs chinois, faites par Louis Laloy



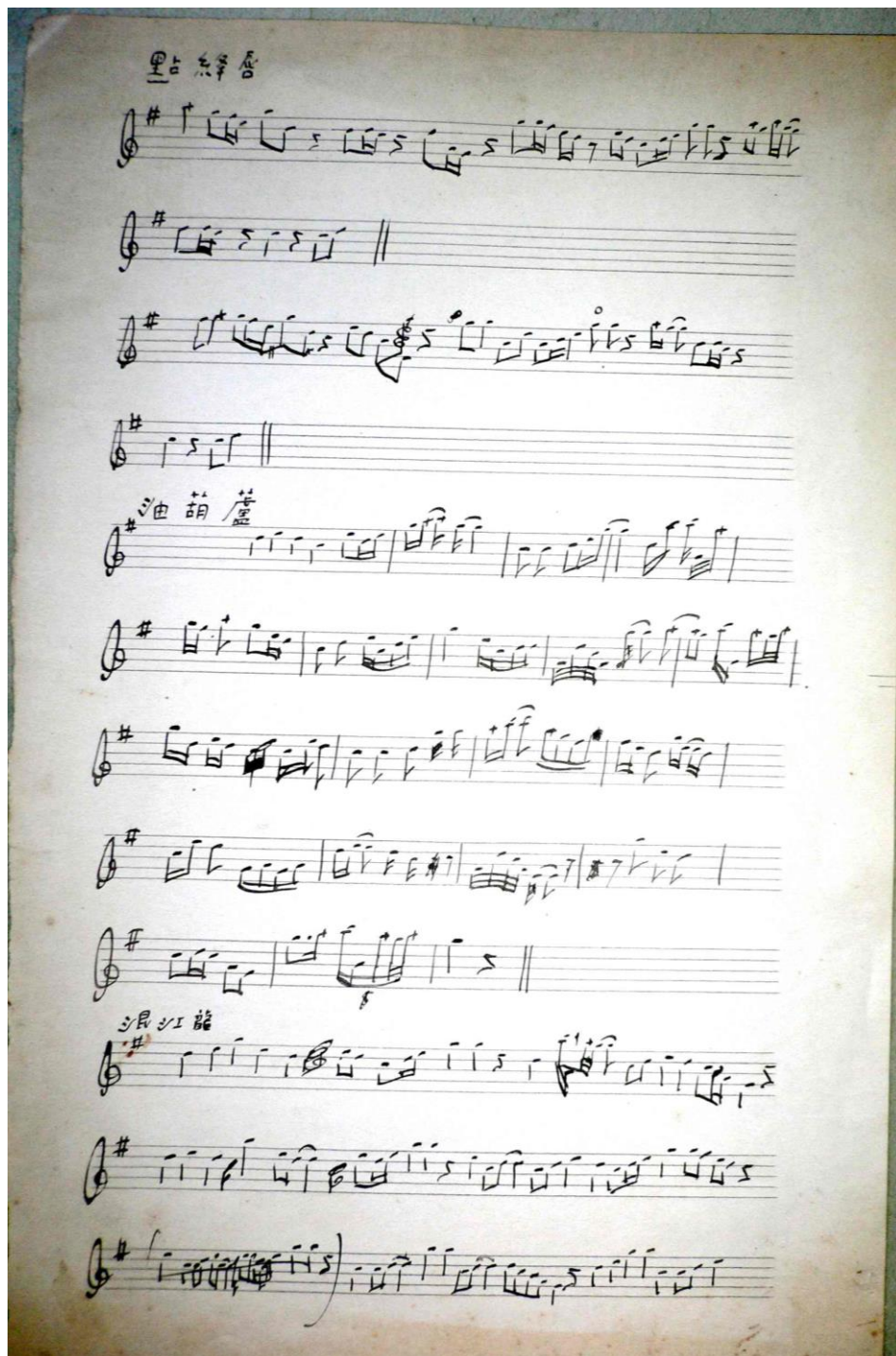
Archives familiales Laloy



Archives familiales Laloy



Archives familiales Laloy



ANNEXE 38

Tombeau de la famille Laloy à Rahon



Photo prise par moi-même, 13 août 2008.

ANNEXE 39

Église de Rahon



Photo prise par moi-même, 13 août 2008.

ANNEXE 40

Cloches de Rahon ayant inspiré à Claude Debussy
les pages de *Cloches à travers les feuilles*



Photo prise par moi-même, 13 août 2008.

ANNEXE 41

Photo de Louis Laloy, conservée dans la maison familiale Laloy à Rahon



Photo prise par moi-même, 13 août 2008.

ANNEXE 42

Collection des objets artistiques chinois de Louis Laloy
dans la maison familiale Laloy à Rahon



Photo prise par moi-même, 13 août 2008.



Photo prise par moi-même, 13 août 2008.

ANNEXE 43

Piano Pleyel sur lequel Claude Debussy et Igor Stravinsky jouèrent
à quatre mains le *Sacre du printemps* en 1913 dans la maison Laloy de Bellevue.
Ce piano est conservé actuellement dans la maison familiale Laloy à Rahon



Photo prise par moi-même, 13 août 2008.

ANNEXE 44

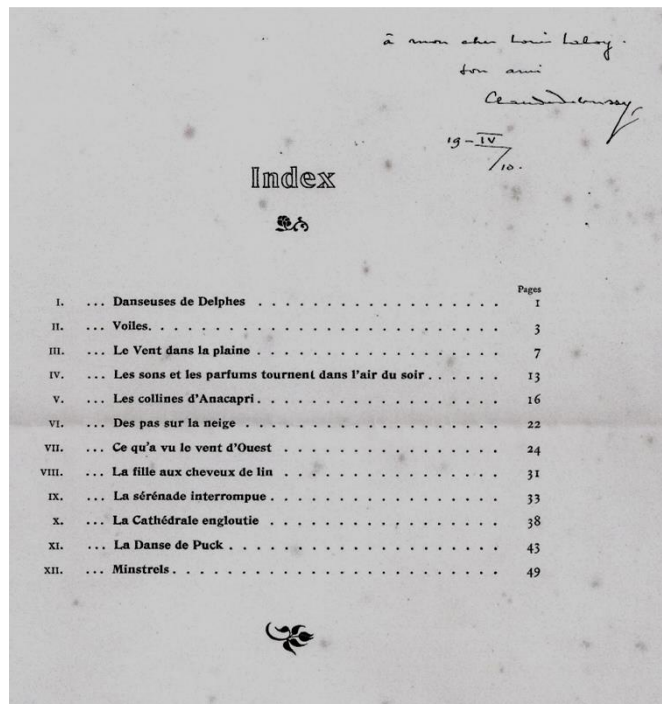
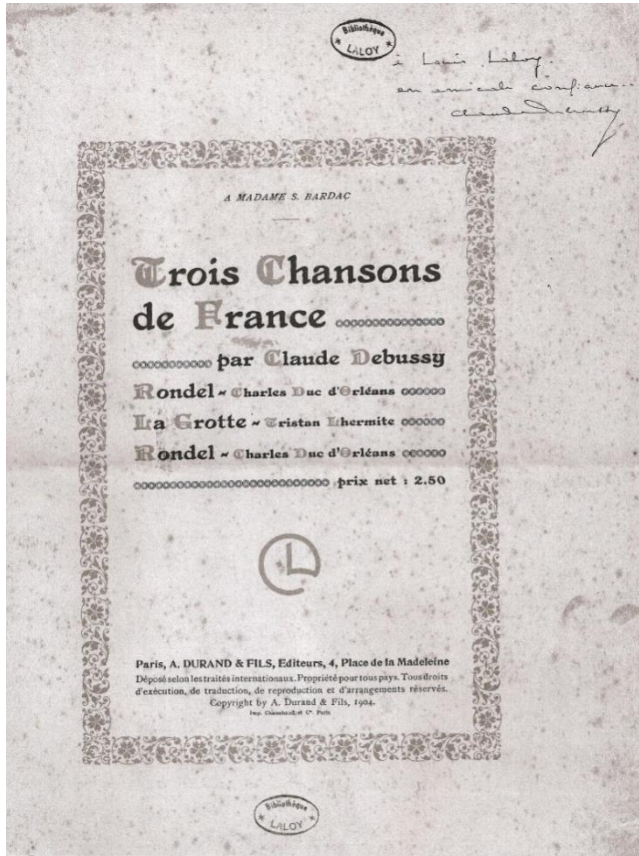
Maison familiale Laloy à Rahon



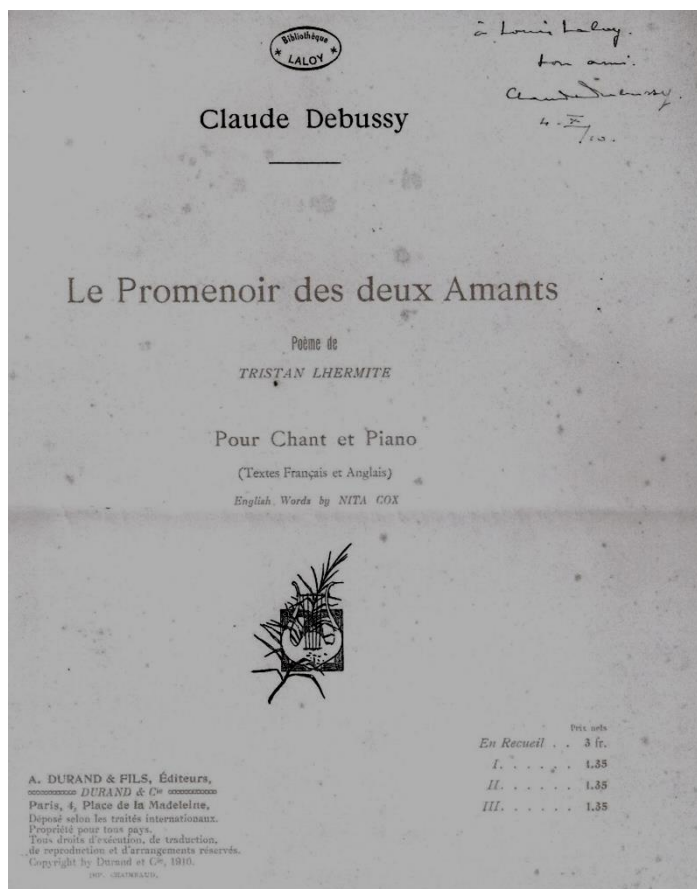
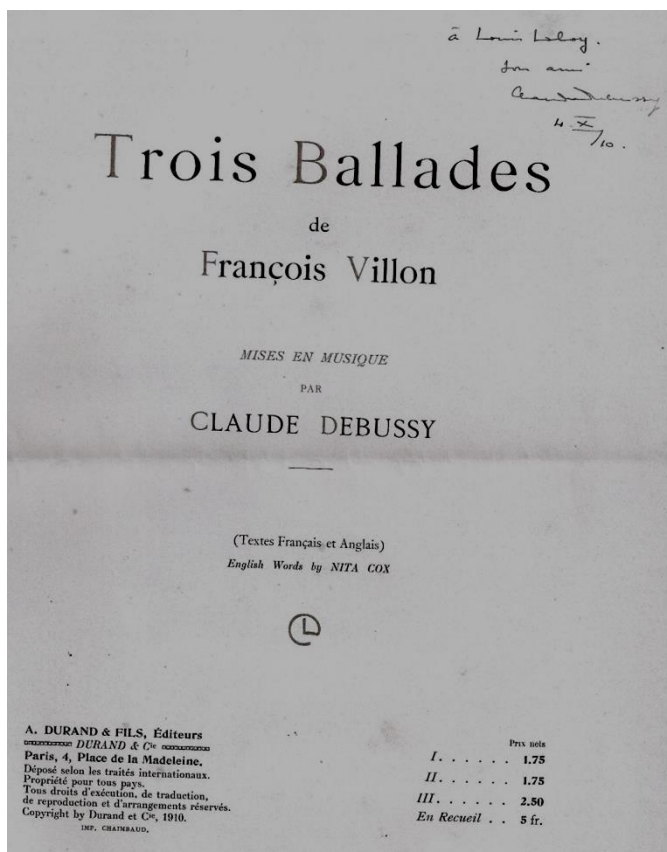
Photo prise par moi-même, 13 août 2008.

ANNEXE 45

Quatre partitions dédiacées de Claude Debussy à Louis Laloy



Archives familiales Laloy



Archives familiales Laloy

ANNEXE 46

Photos de Gabriel Grovlez



Archives familiales Grovlez



Vers 1937
Archives familiales Grovlez



Vers 1938



Archives familiales Groblez

ANNEXE 47

Affiche et Programme du *Chagrin dans le palais de Han*



Archives familiales Grovlez

Le Chagrin dans le Palais de Han

Drame en cinq actes de M. Louis LALOY

D'après le drame chinois de MA-TCHEU-YEN (XIV^e siècle)

Décor et costumes de M. René l'hor — Musique de scène de M. Gabriel GROVLEZ

Danses réglées par M. STAATS

MM.	Mmes
Yuen-Ti..... René ROCH	Tchao-Kium Cécile GUYON
Mao-Yen-Cheou ... DENNEVILLE	1 ^{re} Suivante BRÉCILLY
Un seigneur..... DULLIN	2 ^e Suivante..... RENAL
Le Khan..... Lucien BLONDEAU	
Le secrétaire de Mao-Yen-Cheou Marcel MILLET	
Le conseiller de droite..... FICHEL	M.
Le conseiller de gauche..... CAMUS	Un soldat..... CHARLESTY

Tartares : MM. MARBOZ, PICARD, FAUTRIER, ESCANDRE, MARSAC, MÉRAT

Danse : M^{lles} RICQUIER, ANDRÉ, DUMONT, LESTAT, VIGNE, ROMI, etc.

ORDRE DU SPECTACLE : *Le Sicilien ou l'Amour Peintre.* — *Le Chagrin dans le Palais de Han.* — *Les Fêtes d'Hébé.*

1^{ère} représentation - 2 juin 1911

Théâtre de l'Art - Paris.

ANNEXE 48

Photo de Gabriel Grovlez en compagnie d'Albert Roussel dans un article

L'Art musical - 12 Mai 1939

Ce qu'on a joué dans les Lyriques...

Le Festin de l'Araignée

Ballet pantomime
de M. Gilbert de Voisins
Musique de Albert Roussel
au Théâtre National de l'Opéra

Le *Festin de l'Araignée* fut créé le 3 avril 1913 dans ce délicieux théâtre des Arts dont les spectacles de musique organisés par M. Jacques Rouché resteront une date importante dans l'histoire du théâtre.

Ce fut un immense succès; les concerts symphoniques s'emparèrent immédiatement de la suite d'orchestre que Roussel tira de son ballet, et l'on peut dire que c'est grâce à cette petite partition que le compositeur accéda au grand public pour lequel il resta surtout l'auteur du *Festin de l'Araignée*, ce qui n'était pas sans l'agacer un peu. Le scénario est de M. Gilbert de Voisins, l'auteur célèbre du *Bar de la Fourche*. Le sujet est extrêmement simple. C'est l'histoire de la journée d'une araignée qui prend dans sa toile des insectes plus faibles qu'elle, jusqu'à ce qu'un insecte plus fort la tue à son tour. Les dictateurs du jour devraient méditer sur la philosophie de ce ballet!

Au milieu de ce petit drame nous voyons des fourmis, des bousiers, des vers de fruits, des mantes religieuses formidablement armées. Roussel trouva dans ce sujet entomologique matière à exalter son amour de la nature et à mettre en mouvement, comme le dit si bien son biographe Louis Vuillemin : « le mécanisme des intérieures correspondances ». Son âme tendre se pencha sur cette vie des bêtes pour en dégager toute la poésie.

La musique est d'une richesse extrême, elle fourmille de rythmes curieux et de timbres raffinés. Elle est légère et dansante, elle est délicieusement poétique. Un des critiques les plus notoires de l'époque lui reprochait : « de sacrifier aux façons d'écrire de nos plus jeunes compositeurs, au goût d'un accord joli, à la préciosité et au maniérisme harmonique ». Cette appréciation nous semble assez cocasse aujourd'hui et nous recherchons vainement les hardiesses qui purent effaroucher ce « grand » critique qui était surtout un partisan. Nous n'y trouvons qu'un joli modernisme hostile à la formule; musique fine et légère, malicieuse, espiègle, très rythmique et dont le bucolique *Prélude* nous donne une émotion de la plus exquise sensibilité que nous retrouvons à la fin de l'ouvrage. Le *Festin de l'Araignée* qui a déjà 26 ans d'existence est aussi jeune, aussi frais qu'au premier jour; on peut dire qu'il est le modèle du genre. Joué 22 fois au théâtre des Arts et le même nombre de fois à l'Opéra-Comique, nous ne doutons pas qu'il ne s'installe définitivement au répertoire courant de l'Opéra. On pouvait craindre que l'orchestration conçue pour un petit théâtre ne semble un peu menue dans le cadre du Palais Garnier; nous avons eu le bonheur de voir que cette crainte était vaine.

Le décor de M. Leyritz (s'il ne fait oublier la délicieuse évocation de Maxime Dethomas) est vraiment d'une harmonie charmante et les costumes sont ravissants. Mlle Lorcia apporte au rôle de l'Araignée sa technique prestigieuse, Mlle Dynalix est un Papillon un peu lourd, Mlle Solange Schwarz est exquise de grâce et de légèreté dans le rôle de l'Ephémère. La nouvelle version chorégraphique de M. Aveline est fort réussie; j'espère que le public saura reconnaître ce maître de ballet français fait honneur à notre Académie Nationale.

M. Louis Fourestier dirige l'orchestre avec la plus musicale compréhension.

GABRIEL GROVLEZ



Mlles Lorcia (l'Araignée), Dynalix et M. Duprez, dans « Le Festin de l'Araignée » au Théâtre National de l'Opéra



ALBERT ROUSSEL
en compagnie de
GABRIEL GROVLEZ

ANNEXE 49

Photo de Marie Grovlez, femme de Gabriel Grovlez



Archives familiales Grovlez

ANNEXE 50

Tombeau de la famille Grovlez

De haut vers bas : le père de Gabriel Grovlez, Gabriel Malmanche

la mère de Gabreil Grovlez, Mélanie Grollé

Gabriel Grovlez qui a pris le jeune nom de sa mère, voir la note 95.



Photo prise par moi-même, 21 juin 2009.

ANNEXE 51

Photo de LI Shizeng en compagnie de sa femme et de sa fille



Collection familiale LI Shizeng

ANNEXE 52

Photos de LI Shizeng dans le journal taiwanais



Collection familiale LI Shizeng



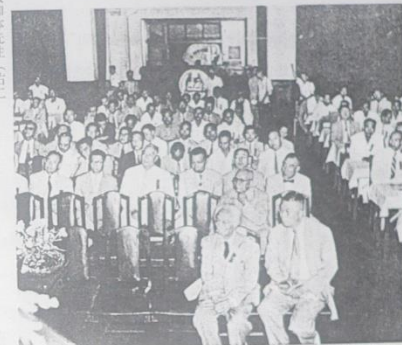
Received by President Chiang in 1963.

民國五十二年九月二十四日，李石曾先生（右一），張知本先生（右二），趙世瑜先生（右三），許世英先生（與總統握手者），及于右任先生（旁者），與總統合影。



Taken with Dr. Chang Chi-yun in 1955.

民國四十四年於華僑文教會時，與張其均先生會談。



Taken with Dr. Chang Chi-yun at the Overseas Chinese Association in 1955.

出應四十四年華僑文教會其右為張其均先生

Li Shih-tseng



Welcoming Ambassador John Leighton Stuart, 1946.

民國三十五年，在上海中西文化協會歡迎司徒雷登先生第一排：李石曾先生（右一），吳稚暉先生（右四），司徒雷登先生（右五），潘公展先生（右六），第二排左第二人林素蘭女士（李石曾夫人）



Entertaining Mme Yang Shih-chi, a French writer.

六十一年在大鴻賓館宴會楊思奇夫人（法女作家）



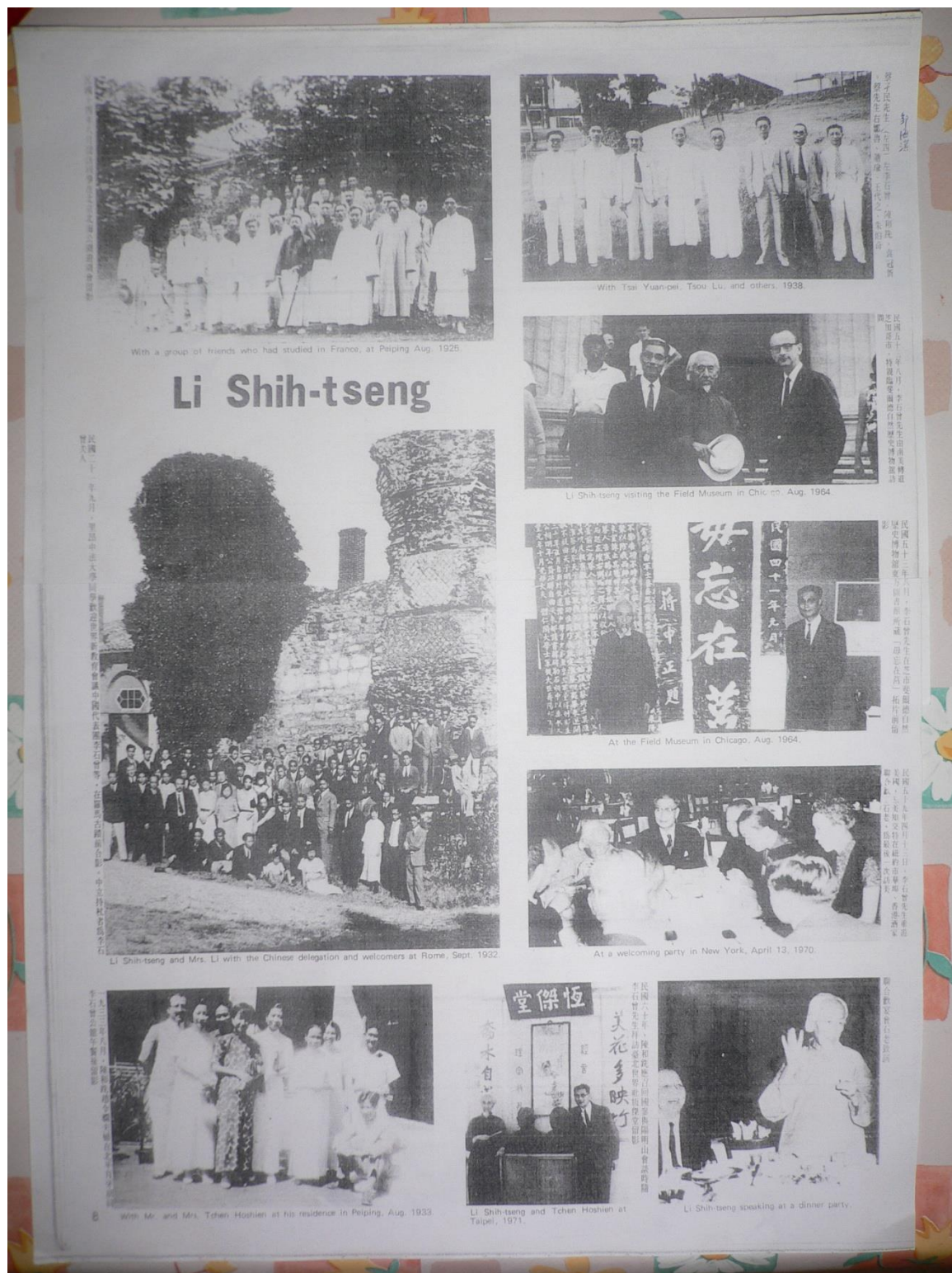
Married to Miss Tien Pao-tien on July 28, 1957.

民國四十六年七月二十八日，石曾先生與田寶田女士結婚攝影。（坐者為石曾先生之嫂，第一排右起：馬壽華，第四位石曾先生，夫人田寶田，齊如山，徐永昌，徐瑤根，後排右起李鴻球，王壯為，齊恩，黃道備，李芝伯）



With his granddaughter's family in 1961.

民國五十年與孫女愛蓮全家合影



Collection familiale LI Yu-Ying

ANNEXE 53

Carrefour au nom de LI Shizeng à la Garenne-Colombes



Collection familiale LI Shizeng

ANNEXE 54

Lettre de LI Shizeng à Paul Langevin concernant le voyage
de CHENG Yanqiu en Europe, datée du 3 janvier 1932.

Peiping le 3 janvier 1932

Cher Monsieur Langevin,

Comme il en avait été question
durant notre voyage, j'eusse été très
heureux de pouvoir partir en France avec
vous, ainsi que quelques-uns des amis
de notre Association d'Etudes. Mais
il m'est absolument impossible de m'ab-
senter pour l'instant. Croyez bien que
je le regrette infiniment, car je serai
ainsi privé du plaisir de votre compa-
gnie. J'espère arriver un peu plus tard
et aurai sans doute l'occasion de vous
rencontrer à Paris et à Genève.

En attendant, je vous présente
trois membres de notre Association
d'Etudes, M. Tcheng Yen-Tsio, Mme
Renée Tchao et M. Tchao Tsen-Ton, qui
vont partir en même temps que vous. Ils
seront très heureux de vous accompagner
pendant le voyage, et je vous serais très

reconnaissant si vous pouviez leur accorder toutes facilités, au cas où des difficultés se présenteraient. C'est la première fois qu'ils voyagent par Transsibérien. Ils viendront vous voir pour vous demander quelques renseignements. Je compte sur votre bienveillant accueil.

Avec tous mes remerciements je vous prie de croire, cher Monsieur Langerin, en l'expression de ma haute considération.

Lévy

ANNEXE 55

Photos de Jacques de La Presle



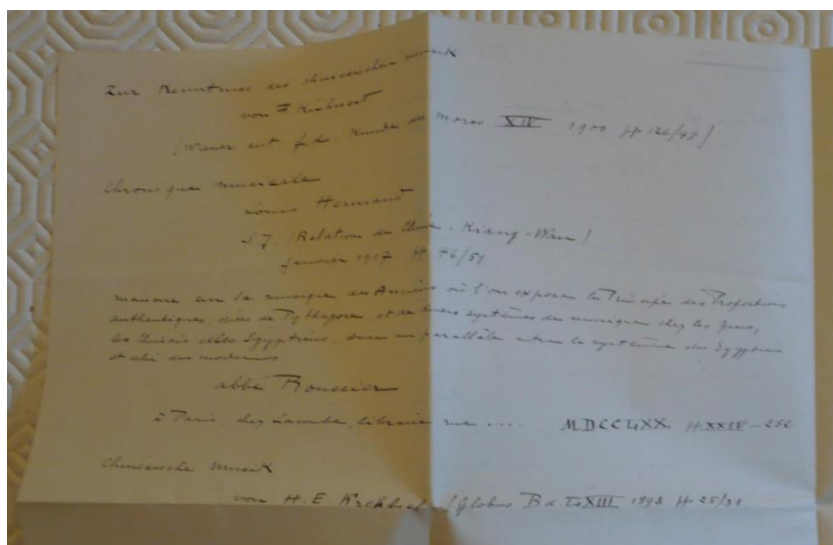
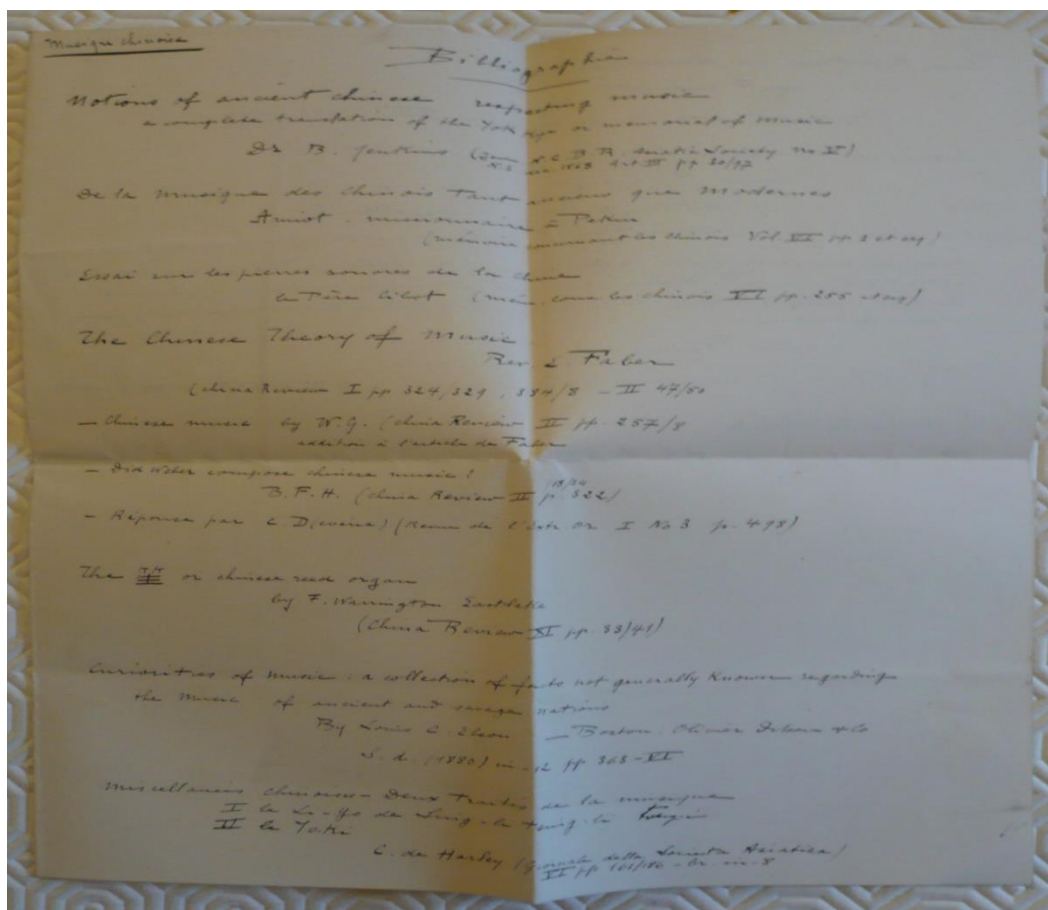
Collection familiale La Presle



Collection familiale La Presle

ANNEXE 56

Notes de Jacques de La Presle sur la bibliographie de la musique chinoise



Collection familiale La Presle

ANNEXE 57

Œuvres musicales d'après les poèmes de *La Flûte de jade* de Franz Toussaint conservées
actuellement dans diverses universités aux États-Unis.

Poèmes chinois pour chant et piano

Compositeur : J. Despas

Éditeur : Paris : Jean Jobert, ©1926.

Lieu : Texas

Quatre poèmes chinois pour chant et piano

Compositeur : Raymond Moulaert (1875-1962)

Éditeur : Paris, Editions Maurice Senart, ©1922.

Lieu : Partition musicale, New York, Maryland

Le Collier des offrandes : six poèmes lyriques avec accompagnement de piano et de flûte
(ad lib.)

Compositeur/Auteur : Louis Delune (1876-1940)

Éditeur : Paris : H. Hérelle, ©1924.

Lieu: Partition musicale, New York

L'Indifférente / Poésie chinoise (Wat-Sin IV^e siècle)

Compositeur/Auteur : Max d'Ollone (1875-1959); Franz Toussaint

Lieu : Partition musicale, Manuscrit, [1926 ?] New York

La Flûte de jade

Compositeur: Catherine d' Ollone

Éditeur : Paris : Maurice Sénart, [1928?].

Edition/Format: Partition musicale : Aucun contenu linguistique

Lieu Michigan

www.worldcat.org

ANNEXE

58

Extraits de certains instruments présentés
dans *La Musique chinoise* de Louis Laloy

« [...] **guitares, violons, flûtes, hautbois et clarinettes**. Et le plus grand nombre de ceux-ci ne sont admis que dans les genres populaires. »⁸²⁹

« La forme **des cloches** est variée [...] Celles que la musique emploie sont plus petites et suspendues à des châssis ; dépourvues de battant, on les frappe de maillet »⁸³⁰

« **Les instruments de pierre** répondent aux cloches et jouent à leur unisson. »⁸³¹

« **La syrinx chinoise** se nomme *Pâi-siao*. Elle comprenait d'abord douze tubes, et en a seize aujourd'hui, disposés sur deux rangs. »⁸³²

« **Le cheng** est un petit orgue à bouche. Treize ou dix-neuf tuyaux de bambou plongent dans un récipient fait d'abord d'unealebasse, aujourd'hui de bois laqué, et dont la forme rappelle celle d'une théière ; il n'y manque même pas le bec, par où l'exécutant aspire l'air. Le son ressemble beaucoup à celui du jeu de montre, dans nos orgues, avec un peu plus de mordant. »⁸³³

« **La flûte traversière**, dite jadis *tcheû*, se nomme aujourd'hui *tî*. Elle a huit trous et se joue comme la nôtre. Cet instrument est aujourd'hui d'un emploi général : l'orchestre des temples, celui des théâtres, les cortèges nuptiaux ou funèbres ne peuvent s'en passer [...]. »⁸³⁴

« Le plus ancien des instruments à cordes est **le k'in** : c'est le luth, monté d'abord de cinq, puis de sept cordes [...] Le *k'in* est un instrument délicat. C'est pourquoi, outre son usage rituel, les amateurs le tiennent en haute estime, et en jouent volontiers dans le secret des salles retirées, seuls ou avec quelques amis de choix [...]. »⁸³⁵

« **Le p'i-pa** est une guitare qui aurait été introduite par Cheu Hoang-ti, pour remplacer les anciens instruments proscrits, à la fin du III^e siècle avant notre ère [...]. Il n'est admis qu'au théâtre et dans la musique populaire. Il y est fort goûté. »⁸³⁶

« S'il a quatre cordes, il se nomme **hoû k'in**, ce qui signifie luth tartare ; s'il n'en a

⁸²⁹ Louis LALOY : *La Musique chinoise*, p. 60.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 61.

⁸³² *Ibid.*, p. 62.

⁸³³ *Ibid.*, p. 63.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 68-70.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 77.

que deux, cette particularité est indiquée par son nom de **eut-hien** ; cette dernière forme est la plus répandue. Les deux cordes sont à la quinte l'une de l'autre ; dans l'instrument à quatre cordes, elles sont à l'unisson deux par deux, et encore à distance de quinte. L'archet, qui a la forme d'un arc, passe entre les cordes et ne peut s'en séparer. Cet instrument est réservé aux chanteurs des rues et aux mendiants qui le raclent sans merci. »⁸³⁷

« **Le yang-k'in** est, comme son nom le dit, le « luth étranger ». C'est une cithare à cordes métalliques, qui semble d'origine européenne [...] Leur « luth étranger » semble se souvenir du clavecin et de sa table d'harmonie. Il ne se touche pas des doigts, comme les instruments nationaux : il se frappe avec des baguettes de bambou. »⁸³⁸

« **Le gong, appelé lô**. À l'orchestre, on emploie le **yûn-lô**, qui réunit, sur un châssis, dix petits gongs accordés selon la gamme mongole. »⁸³⁹

« **Les cymbales (pouo)**, faites exactement comme les nôtres, et originaires, dit-on, de l'Inde, ne sont employées qu'au théâtre, où elles frémissent longuement aux endroits pathétiques. »⁸⁴⁰

« **Les tambours** sont nombreux et divers : le grand tambour, le petit tambour, le plus petit tambour [...]. »⁸⁴¹

« **Les tambourins** montés sur des manches portent deux petites balles attachées par des cordons. »⁸⁴²

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 77-78.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 79.

ANNEXE 59

Origines de l'histoire du *Chagrin dans le palais de Han*

La tragédie du *Chagrin dans le palais de Han* est inspirée d'une histoire vraie qui eut lieu en 33 av. J.-C. On la trouve premièrement dans l'ouvrage historique de BAN Gu (32-92), intitulé *L'Histoire de la dynastie des Han* (82)⁸⁴³. L'auteur la décrit dans son neuvième chapitre « Yuan-Ti, empereur de la dynastie des Han » :

« [...] Trente-trois ans avant l'ère chrétienne, le roi des Xiong-nu, Hu Han Ye Shan Yu se rendit à la cour chinoise. L'ordre royal annonça : "Zhi-Zhi-Shan-Yu a trahi ses serments, par contre Hu-Han-Ye-Shan-Yu (le frère cadet du précédent) n'oublie pas la grâce des Han, il envie notre civilisation et nos bonnes manières. Il va nous rendre hommage de nouveau afin de faire la paix entre nos deux pays pour toujours. De ce fait, nous offrons à SHAN-Yu⁸⁴⁴ la vierge WANG Qiang qui est désormais nommée YAN Shih". »⁸⁴⁵

BAN Gu fait à nouveau référence à cette histoire dans le quatre-vingt-quatrième chapitre du même ouvrage, intitulé « L'Histoire de Xiong-nu » :

« [...] Trente-trois ans avant l'ère chrétienne, SHAN Yu se rendit de nouveau à la cour chinoise, il fut courtois comme auparavant en offrant de jolis vêtements et de beaux tissus deux fois plus qu'il n'eût donné en l'année Huang-Long. SHAN Yu montra alors à l'empereur Yuan Ti sa volonté d'être le gendre des Han. Celui-ci lui offrit donc comme épouse la jeune courtisane WANG Qiang surnommée Zhao-Jun [...] WANG Zhao-Jun adopta désormais le nom des Xiong Nu et devint Ning-Hu-Yan-Shih. Elle donna naissance à un fils qu'elle appela Yi-Tu-Zhi-Ya-Shi. Celui-ci deviendra plus tard le roi You-Ri-Zhu [...] À la mort de SHAN Yu, Diao-Tao-Mo-Gao succéda à la couronne, il devint Fu-Zhu-Lei Rui-Di-Shan-Yu [...] et épousa WANG Zhao-Jun. Celle-ci donna naissance à deux filles : l'aînée s'appela la princesse Xu Bu et la cadette fut la princesse Dang Yu. »⁸⁴⁶

⁸⁴³ L'auteur de *L'Histoire de la dynastie des Han*, BAN Gu, était issu d'une famille cultivée proche du pouvoir politique. Son arrière-grand-père BAN Kuang et son grand-père BAN Zhi étaient des hauts fonctionnaires ; sa tante BAN Jie-Yu était la courtisane favorite de l'empereur Cheng-Ti. Quant à son père, BAN-Biao (3-54), il fut un historien renommé à cette époque. Pour réaliser le vœu de ce dernier, BAN Gu entreprit de rédiger l'ouvrage *L'histoire de la dynastie des Han*, qui est le premier livre consacré à l'histoire d'une époque donnée. Le jugement pertinent et le style concis du livre sont beaucoup évalués et appréciés par les historiens. Cf. YUAN Xing-Pei (éd.), *op. cit.*, p. 298-303.

⁸⁴⁴ Shan-Yu est l'abréviation de Hu-Han-Ye-Shan-Yu.

⁸⁴⁵ Texte original : « [...] 竟寧元年春正月，匈奴呼韓邪單于來朝。詔曰：「匈奴郅支單于背叛禮義，既伏其辜，呼韓邪單于不忘恩德，鄉慕禮義，復修朝賀之理，願保賽傳之無窮，邊陲長無兵革之事，其改元為竟寧，賜單于待詔掖庭王嬙為閼氏。」 Cf. SHI Ding, *Les notes de l'Histoire de la dynastie des Han, chapitre IX*, vol I, Si-An (Chine), San-Qin, 1994. La traduction est de moi-même.

⁸⁴⁶ Texte original : « [...] 竟寧元年，單于復入朝，禮賜如初，加衣服錦帛絮，皆倍於黃龍時。單于

Trois cent cinquante ans plus tard, un autre ouvrage nommé *L'Histoire de la dynastie des Han, la suite* (445) dont l'auteur est FAN Ye ⁸⁴⁷, qui se consacre à l'histoire de la même époque, raconte ainsi l'épisode :

« [...] Zhao-Jun, prénommé Ciang, originaire de Nan Jun⁸⁴⁸, fut convoquée très jeune à la Cour grâce à sa vertu lorsque l'empereur Yuan-Ti était sur le trône. Un jour, Hu-Han-Ye-Shan-Yu se rendit à la cour chinoise, l'empereur allait lui offrir cinq courtisanes. Zhao-Jun demanda alors à la Cour de partir avec Hu-Han-Ye-Shan-Yu car elle était malheureuse dans le palais. Depuis qu'elle fut courtisane, elle ne vit jamais l'empereur. Le jour où Hu Han Ye Shan Yu partit, l'empereur lui montra les cinq courtisanes. Parmi elles, Zhao-Jun se montra extrêmement charmante : sa beauté inhabituelle, son élégance et son style attirèrent tous les regards de la cour. L'empereur fut surpris, il voulait la garder, mais comme il ne pouvait pas manquer à sa parole, c'est malgré lui qu'il la laissa partir. Plus tard, Zhao-Jun donna naissance à deux fils sur le territoire des Xiong-nu. À la mort de Hu-Han-Ye-Shan-Yu, le fils de ce dernier succéda au trône et voulut épouser Zhao-Jun. Celle-ci écrivit alors à l'empereur Cheng-Ti pour demander son retour au palais. Mais l'empereur lui conseilla de respecter la coutume du Xiong-nu et donc d'épouser le fils du roi. Elle obéit et redevint Yan Shih. »⁸⁴⁹

Même si certains détails de ces deux versions diffèrent, nous pouvons en déduire que le mariage pour raison d'alliance politique est un fait bien réel dans l'histoire de la Chine. Nous pouvons résumer l'histoire ainsi : « Trente-trois ans avant l'ère chrétienne, Hu Han Ye Shan Yu se rendit de nouveau à la Cour pour rendre hommage à l'empereur. Celui-ci lui offrit alors la courtisane WANG Zhao-Jun en gage de paix entre leurs deux pays. Désormais, cette dernière vécut au Xiong-nu et eut des enfants. À la mort de Hu Han Ye Shan Yu, elle épousa son successeur, Fu Zhu Lei Rui Di Shan Yu. »

Selon la conjecture fort plausible exposée dans le mémoire *Du « Chagrin dans le*

自言願婿漢氏自親，元帝以後宮良家子王嬙字昭君賜單于。[...] 王昭君號寧胡閼氏，生一男伊屠智牙師，為右日逐王 [...] 呼韓邪死，雕陶莫皋立，為復株累若鞮單于 [...] 復株累單于復妻王昭君，生二女，長女云為須卜居次，小女為當于居次。 » *Ibid.*

⁸⁴⁷ FAN Ye (398-445) 范曄 fut historien et homme politique. La famille de FAN Ye appartenait à la bourgeoisie : son arrière-grand-père, son grand-père et son père étaient de hauts fonctionnaires. En 432, FAN Ye commença à rédiger *L'Histoire de la dynastie des Han, la suite* qui synthétise tous les écrits de son époque sur l'histoire de la dynastie des Han, dans le but d'en tirer globalement une meilleure dissertation. Ses récits sont intéressants ; son style d'écriture correspond à la mode de l'époque : en métrique chinoise classique Pian-ti-wen 駢體文, qui est une composition formée de deux hémistiches de quatre ou six mots chacun. Les vers sont beaux et bien césurés.

⁸⁴⁸ Il s'agit de l'ancien nom d'une ville située dans la province de Hu-Bei en Chine.

⁸⁴⁹ Texte original : « [...] 昭君字嬙，南郡人也。初，元帝時，以良家子選入掖庭。時呼韓邪來朝，帝敕以宮女五人賜之。昭君入宮數歲，不得見御，積悲怨，乃請掖庭令求行。呼韓邪臨辭大會，帝召五女以示之。昭君豐容靚飾，光明漢宮，顧景裴回，竦動左右。帝見大驚，意欲留之，而難於失信，遂與匈奴。生二子。及呼韓邪死，其前閼氏子代立，欲妻之，昭君上書求歸，成帝敕令從胡俗，遂復為後單于閼氏焉。 » Cf. WANG Sian Cian, *Les Notes de L'Histoire de la dynastie des Han, la suite*, v. 79, Yang-Zhou, Guang-Ling, 2006. p. 999-1000. La traduction est de moi-même.

Palais de Han » à « *Wang Zhao-Jun* » de CHEN Mei-Hui⁸⁵⁰, le récit de BEN Gu est plus crédible que celui de FAN Ye. Pour affirmer cela l'auteur se base sur deux faits : premièrement, BEN Gu est né avant FAN Ye, et il est possible qu'il ait eu accès à plus de sources qui l'approchèrent de la vérité. Deuxièmement, le récit de BEN Gu est très sobre, concis et correspond au déroulement chronologique des événements. En revanche, celui de FAN Ye est assez romancé. Nous pouvons en effet nous demander comment il peut décrire si précisément WANG Zhao-Jun et la réaction de l'empereur Yuan-Ti, étant donné qu'il n'a pas vécu à cette époque. Nous trouvons la réponse à cette question à la lecture des romans *Pièces de Qing*, *Le Chagrin de Zhao-Jun* de KONG Yan⁸⁵¹ (268-320) et *Les miscellanées de la ville de l'Ouest* de GE Hong (284-363)⁸⁵², rédigés avant l'ouvrage de FAN Ye. Quand nous comparons l'écrit de FAN Ye avec celui de KONG Yan, nous nous apercevons que leurs tournures sont très proches. Voici quelques lignes extraites de l'ouvrage de KONG Yan :

« Zhao-Jun, entrée dans le palais depuis cinq ou six ans, n'avait jamais vu l'empereur Yuan-Ti. Elle était donc triste et malheureuse depuis toujours. Un jour, Yuan-Ti organisa un grand spectacle pour le roi des Xiong-nu, et donna l'ordre que les courtisanes se parent de toutes leurs qualités pour y participer. Zhao-Jun s'habilla alors de ses plus beaux atours et s'y présenta. Brillante et charmante, elle demanda à l'empereur de partir avec le roi des Xiong-nu. Yuan-Ti fut étonné et rongé de regrets. Il poussa de profonds soupirs et donna son accord. »⁸⁵³

⁸⁵⁰ CHEN Mei- Hui, 從「漢宮秋」到「王昭君」(Du « *Chagrin dans le palais de Han* » à « *Wang Zhao-Jun* ») Mémoire de Master de littérature chinoise de l'Université de Fo-Guang, décembre 2008, p. 23.

⁸⁵¹ KONG Yan était un descendant de Confucius,

⁸⁵² *Les Miscellanées de la ville de l'Ouest* 西京雜記 comprennent six volumes qui notent les anecdotes, les coutumes, les habitudes, le système administratif, etc. à l'époque de la dynastie des Han. Cf. YUAN Xing-Pei (éd.), *op. cit.*, p. 555 et 564.

⁸⁵³ Texte original : « 昭君積五、六年，元帝訖不幸納，昭君心有怨曠，怨恚日久。元帝陳設倡樂，乃令後宮妝出。昭君乃便修飾，善妝盛服，光輝而出，睨然而前曰：誠願得行。帝大驚，悔之。良久太息，遂與以之。 » Cf. CHEN Mei-Hui, *op. cit.*, p. 17

ANNEXE 60

Louis Laloy, partitions de *La Princesse aux yeux de jade* et de *l'Air à Marianne*

La Princesse aux yeux de jade

註 Andante tranquille

Louis Laloy

Music score for *La Princesse aux yeux de jade*, featuring Voice and Piano.

First System:

- Voice:** Au jar din des ceri---siers fleu--
- Piano:** *p*

Second System (starting at measure 5):

- Voice:** res in--cer---taine et dis--traite elle s'en est al---lee
- Piano:** *cantabile*

Third System (starting at measure 9):

- Voice:** elle e--cou--te la chan-----son voi---lee
- Piano:** *cresc.* *decresc.*

13

dont l'ac-compa--gnent les bons es--prits La mer aux doux re

decresc.

decresc.

cresc.

17

flets re-tient ses flots sur--pris La bri-se du soir he--site en-fant troublee--

decresc.

cresc.

21

Sur le jar--din ou nei--gent les fleurs et sur la

mf

tres nourri

25

mer ou meurt un der nier re--flet ro--se Ses doux yeux de ja--de vert se

29

po sent Ses yeux innocem—ment en—jo—leurs Dont le di—ffus e

cresc.

cresc.

33

clat semble a—vi ne de pleurs Et qu'on vou—drit tant con—so—ler mais on n'o—se

f *p*

decresc.

decresc.

p

38

Au jar—din des ce—ri—siers fleu—ris. El—le reve aux beaux soirs d'exis

p

42

ten—ces passees Au ciel *f* d'or, aux fleurs plus em—bau—mees, a la

cresc. *f*

47

decresc. *mf*

mer dont cha—que flot sou—rit Et au dieu qui l'ai—ma et pour qui seul s'ou

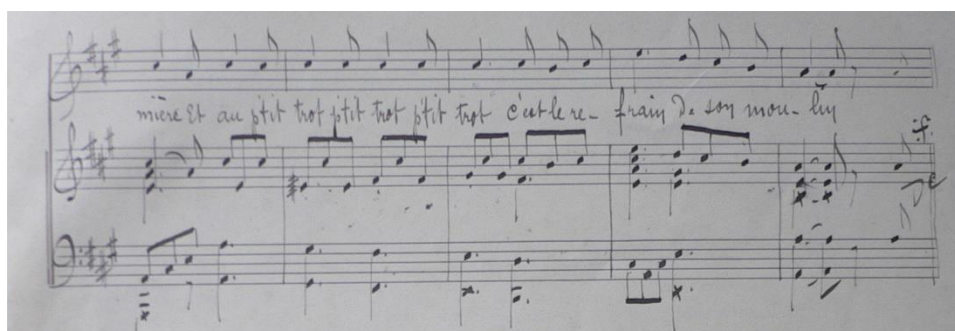
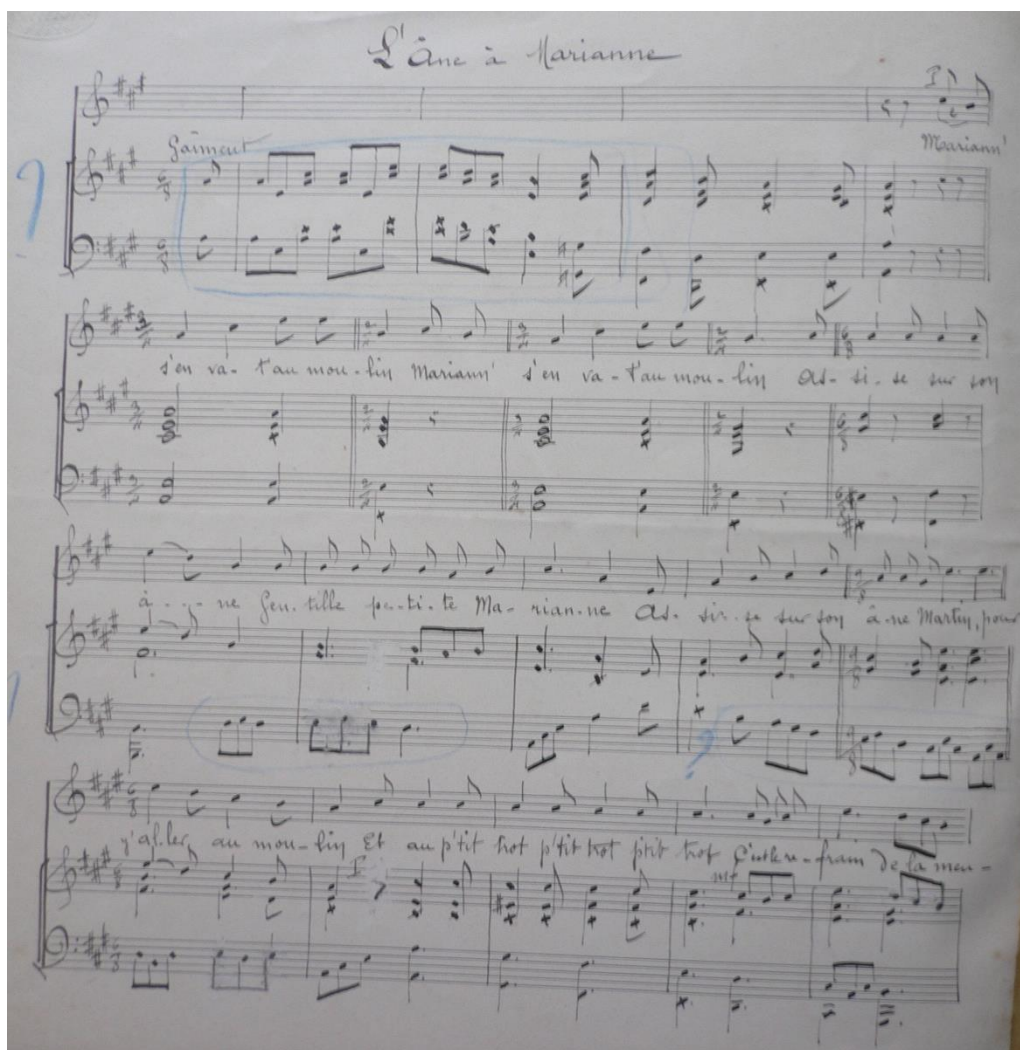
8va *mf* *decresc.*

51

vrit la fleur de ses levres a ja—mais fer—mee.

La retranscription est faite par moi-même. L'original est conservé
dans les archives familiales Laloy.

L'Air à Marianne (manuscrit)



Archives familiales Laloy

ANNEXE 61

Chronologie de la Chine

Chronologie de la Chine			中國歷史年表		
Le Paléolithique (environ 60 million – 9000 av. J. –C.)			舊石器時代 (約公元前六十萬年至公元前九千年)		
Le Néolithique (environ 8000 – 4000 av. J. –C.)			新石器時代 (約公元前八千年至公元前四千年)		
Dynastie Xia (environ 2070 – 1600 av. J. – C.)			夏 (約公元前 2070 年至公元前 1600 年)		
Dynastie Shang (environ 1600 – 1046 av. J. –C.)			商 (約公元前 1600 年至公元前 1046 年)		
Dynastie des Zhou de l'Ouest (1046 – 771 av. J. –C.)			西周 (公元前 1046 年至公元前 771 年)		
Dynastie des Zhou de l'Est Période des Printemps et des Automnes (770-476 av. J. –C.)			東周 春秋 (公元前 770 年至 公元前 476 年)		
Royaumes combattants (475-221 av. J. –C.)			戰國 (公元前 475 年至公 元前 221 年)		
Dynastie Qin (221-207 av. J.-C.)			秦 (公元前 221 年至公元前 207 年)		
Dynastie des Han de l'Ouest (206 av. J. –C. – 8 apr. J.-C.)			西漢 (公元前 206 年至公元 8 年)		
Dynastie Xin (9-24)			新 (9 至 24 年)		
Dynastie des Han de l'Est (25-220)			東漢 (25 至 220 年)		
Trois Royaumes			三國		
Royaume WU (222-280)	Royaume SHU (221-263)	Royaume WEI (220-265)	吳 (222 至 280 年)	蜀 (221 至 263 年)	魏 (220 至 265 年)
Dynastie des Jin de l'Ouest (265-316)			西晉 (265 至 316 年)		
Dynastie des Jin de l'Est (317-420)			東晉 (317 至 420 年)		
Dynastie du Nord et du Sud (420-589)			南北朝 (420 至 589 年)		
Dynastie Sui (581-618)			隨 (581 至 618 年)		
Dynastie Tang			唐		

(618-907)		(618 至 907 年)	
Période des cinq dynasties et des dix royaumes (907-960)		五代十國 (907 至 960 年)	
Dynastie des Song du Nord (960-1127) Royaume Liao (916-1125)		北宋 (960 至 1127 年) 遼國 (916 至 1125 年)	
Dynastie des Song du Sud (1127-1279) Royaume Xia (1032-1227)		南宋 (1127 至 1279 年) 夏 (1032 至 1227 年)	
Royaume Jin (1115-1234)		金 (1115 至 1234 年)	
Dynastie Yuan (1271-1368)		元 (1271 至 1368 年)	
Dynastie Ming (1368-1644)		明 (1368 至 1644 年)	
Dynastie Qing (1644-1911)		清 (1644 至 1911 年)	
République de Chine (1912-) République de Chine à Taiwan (1949-)		中華民國 (1912-) 中華民國在台灣 (1949-)	
République populaire de Chine (1949-)		中華人民共和國 (1949-)	

Cf: FAN Ru (éd.), « 中外歷史大事年表 » (*La Chronologie des événements chinois et occidentaux*), Hong-Kong, Librairie Zhong-Hua, 2011.

MICHIHARU Ito & TANIGAWA Michio & MASAOKI Chikusa & IWAMI Hiroshi & TANIGUCHI Kikuo, « 中國通史 » (*L'Histoire de la Chine*), traduit par WU Mi-Chia & GENG Li-Qun & LIU Jing-Zhen, Taipei, Édition DAO Xiang, 1990.

YUAN Xíng-Pe (éd.), « 中國文學史上下冊 » (*L'Histoire de la littérature chinoise*), vol. I et II, Taipei, Wu Nan, 2003.

ANNEXE 62

Partition dédiée d'Alexandre Tansman à Louis Laloy

HOMMAGE DES ÉDITEURS

Alexandre TANSMAN

*A G. Louis Laloy
hommage très apprécié
de A. Tansman
Paris 19-57*

Bric-à-Brac

BALLET

de

Alexandre ARNOUX

Partition d'Orchestre } en location
Matériel d'Orchestre }
Réduction pour Piano : Fr. 45. —



MAYENCE B. Schott's.Sohne

LONDRES Schott & Co., Ltd.

NEW-YORK Associated Music Publishers Inc.

Archives familiales Laloy

ANNEXE 63

Lettre d'Albert Roussel à Louis Laloy concernant l'opéra-ballet *Padmâvatî*

Datée du 6 août 1920

"Le Clos", chemin à l'Eglise, - Varengeville (Seine Inf^{re})
6 août 1920

Mon cher ami,

J'ai ne sais où cette lettre vous trouvera, car on m'a dit à l'Opéra que vous étiez en vacances, mais je tiens à vous faire part, sans plus tarder, des intentions que j'ai prises d'arriver avec M. Rouché. J'ai me suis rendu mardi à Paris, sur sa demande, pour m'entendre avec lui au sujet des décors de "Padmārati". M. Rouché désirait prendre connaissance des photographies que j'avais rapportées de mon voyage aux Indes et qui pourraient être utiles au décorateur. Il est donc venu Avenue Wagram où j'ai lui ai montré les vues stéréoscopiques que j'avais. Nous avons examiné ensuite les différentes plantations de décors possibles et il m'a paru qu'il n'était pas opposé à l'idée des praticables où se tiendraient les chars au 1^{er} acte et à la construction d'un loggia dans le palais pour l'apparition de Padmārati. En ce qui concerne la crypte du 2^d acte, il estime que l'ouverture d'une "ruie" dans toute la largeur

ALLOY

de la scène permettrait, avec une installation convenable, de donner une illusion suffisante et de faire descendre réellement tout le cortège funèbre de la dernière scène. Il m'a dit qu'il allait réfléchir - tout cela et qu'il me récrirait dans une dizaine de jours. Je pense que c'est décidément Piot qui fera les décors. Comme interprètes : Lapeyrette, et, dans le rôle d'Alceste, Rouart, qui g. serait probablement, excellent. Quant aux deux témoins, rien de décidé. Bien entendu, ces choix peuvent encore être modifiés et si Rouart n'est pas utile à ce point, parler sérieusement avant le mois d'octobre. Je regrette que votre absence nous ait privés de vos avis que j'aurais été fort heureux d'avoir au cours de cette consultation. Il est vrai qu'il n'y a rien de mal fait, notre extraction ayant ceci de commun avec les conférences interallées qu'aucune décision n'y a été prise.

J'espère que Madame Laloy et vos enfants sont en bonne santé et que vous vous reposez des fatigues de la dernière saison. Nos meilleurs souvenirs - tous et croyez, mon cher ami, à nos sentiments très-cordiaux.

Albert Roussel

Archives familiales Laloy

ANNEXE 64

Lettre d'Albert Roussel à Louis Laloy concernant la nomination de ce dernier

dans la Légion d'honneur, datée du 3 octobre 1920.

Varengville, 3 octobre 1920

Mon cher ami,

J'ai vu dans le journal votre nomination
dans la Légion d'honneur. Ma femme et moi
vous en félicitons bien sincèrement.
J'espère que votre petite famille est en bonne
santé et que vous avez passé de reposantes
vacances. Nous sommes à la fin de notre
séjour à Varengville où l'été fut plutôt humide
et désagréable.

À bientôt donc et nos meilleures
amitiés pour Madame Laloy et pour vous.

Armand Rousset

Archives familiales Laloy

BIBLIOGRAPHIE

I - SOURCES

Archives

Archives familiales LALOY à Rahon.

Archives familiales GROVLEZ à Apremont.

Collection familiale LI Shizeng à Vitry sur Seine.

Collection familiale LA PRESLE à Paris.

Archives nationales, « Archives de l'Opéra de Paris, sous la direction de Jacques Rouché, 1913-1944 », Cote : AJ/13/1205-1212, AJ/13/1695-1698, AJ/13/1699-1706

Archives de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris, Dossier « Laloy ».

Archives départementales de la Haute-Loire : Fonds Armande de Polignac, Série 28 J.

Archives départementales de la Haute-Saône : Registres d'état civil, Ville de Gray, n^o. 18, Louis Laloy.

Fonds chinois de la Bibliothèque municipale de Lyon :

« Lettres autographes de Louis Laloy et de Jean Lépine ».

Fonds d'archives de l'Institut Pasteur :

Dossier « LI Yu-Ying ».

Département de la « Musique » de la BNF

Dossier « *Alexandre Tansman : 1897-1986*, entretien avec Marie-Pierre Soma et Françoise Aubry. Don de F. Robert » Cote : 4-Vm-Pièce 1452.

Dossier « Recueil factice d'articles de presse concernant l'acteur chinois Mei-Lan-Fang » Cote : 8-RE-2030.

Département des « Arts du spectacle » de la BNF :

Dossier « Articles de presse et programme sur Marguerite Canal, compositeur »
Cote : 8-RO-2762.

Dossier « Articles de presse sur Pierre Vellones, compositeur » Cote : 8-RO-4453 (1-6)

Dossier « Recueil de programmes de l'Opéra de Paris, direction Jacques Rouché, 1915-1916 » Cote : 8-RO-1532.

Dossier « Recueil factice d'articles de presse, programmes, documents, concernant le Théâtre des Arts 1831-1946 » Cote : 8-RT-370 (V).

Dossier « Recueil factice d'articles de presse concernant Jacques Rouché » Cote : 8-RT-12244.

Dossier « Recueil sur les directeurs de l'Opéra : Jacques Rouché, directeur d'opéra, 1^{er} septembre, 1914 » Cote : 8-RO-759.

Dossier « Serge Lifar : Écrits, conférences et interview, 1931-1949 » Cote :

8-RO-12685 (1), (2).

Bibliothèque-musée de l'Opéra.

Dossier « Marguerite Béclard d'Harcourt, documents d'archives, entre 1930-1941 »,
Cote : Dossier (47 f.). 10 pages.

Dossier d'artiste Grovlez (Gabriel).

Dossier « Lettres de Gabriel Grovlez à Jacques Rouché » Cote : NLAS-42.

Dossier « Lettres de Louis Laloy à Jacques Rouché (1909-1943) » Cote : LAS Laloy
(Louis).

Musée Colette à Saint-Sauveur-en-Puisaye

Dossier « Lettre d'Armande de Polignac à Colette » Cote : F. COL. POLI. Y.

Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne (Paris)

Manuscrits « Romain Rolland, 35 lettres à Jean Marnold, critique musical au *Mercure de France* (1904-1918) » Cote : MS 1889.

Correspondance

BRIX Michel & LENOIR Yves (éd. commentée), « Une lettre inédite du père Amiot à l'abbé Roussier (1781) », *Revue des Archéologues et Historiens d'art de Louvain*, n° 28, 1995, p. 63-74.

CHARETTE M. Jacqueline, *Claude Debussy through His Letters*, New York, Vantage Press, 1990.

GUÉHENNO Jean, *L'Indépendance de l'Esprit : correspondance entre Jean Guéhenno et Romain Rolland (1919-1944)*. Paris, Albin Michel, 1975.

HOÉRÉE Arthur (éd.), « Lettres d'Albert Roussel à Louis Laloy », *Cahiers Albert Roussel*, n° 2, 1979.

JOLY-SEGALAN Annie & SCHAEFFNER André (textes recueillis et présentés par), *Segalen et Debussy*, Monaco, Éditions du Rocher, 1961.

LECAYE Henri, « Deux lettres inédites de Victor Segalen », *La Quinzaine littéraire*, n° 134, le 15 février, 1972.

LESURE François (éd.), *Correspondance de Claude Debussy (1872-1918)*, Paris, Gallimard, 2005.

Ouvrages et articles de Louis Laloy

LALOY Louis, *Claude Debussy*, Paris, Dorbon aîné, 1909 ; Aux Armes de France, 1944.

- LALOY Louis, *La Musique chinoise*, Paris, Éditeur Henri Laurens, 1910.
- LALOY Louis, Programme du *Chagrin dans le palais de Han* au Théâtre des Arts, 9 juin 1911.
- LALOY Louis (traduit), *Le Chagrin dans le palais de Han*, Paris, Société littéraire de France, 1921.
- LALOY Louis, *Padmâvatî*, opéra-ballet, musique d'Albert Roussel, Opéra, 1923, Paris, Durand, 1923.
- LALOY Louis (traduit), *P'ou Song-Ling : Contes étranges du cabinet Leao*, Piazza, 1925 ; Le Calligraphe, 1985.
- LALOY Louis, « L'Opéra » dans *Cinquante ans de musique française*, Paris, Librairie de France, 1926.
- LALOY Louis, *La Danse à l'Opéra*, Paris, Théo Brugière, 1927.
- LALOY Louis, *La Musique retrouvée 1902-1927*, Paris, Librairie Plon, 1928.
- LALOY Louis, *Miroir de la Chine*, Paris, Desclée de Brouwer & C^{ie}, 1933.
- LALOY Louis (traduit), *Le Rêve du millet jaune*, Paris, Desclée de Brouwer & C^{ie}, 1935.
- LALOY Louis, *Trois drames de l'Asie*, Collection des Cahiers du Rhône, 1943.
- LALOY Louis, « Claude Debussy et la simplicité en musique », *Revue musicale*, 15 février, 1904, pp. 106-111.
- LALOY Louis, « La Mer », *Le Mercure musical*, 1^{er} novembre 1905, pp. 487-489.
- LALOY Louis, Programme du Cercle de l'art moderne, 2^e audition consacrée aux œuvres de Claude Debussy, 22 avril 1908, avec le concours de Jane Bathori, Ricardo Viñes, *La Grande revue*, 10 février 1908.
- LALOY Louis, « Aux lecteurs », *Le Mercure musical*, n° 1, 1905, pp. 1-2.
- LALOY Louis, « Armande de Polignac », *Revue musicale*, n° 4, 15 février, 1905, p. 122.
- LALOY Louis, « La Sourdine », *Revue musicale*, n° 4, 15 février 1905, pp. 124-125.
- LALOY Louis, « Musique nouvelle », *Le Mercure musical*, 15 octobre 1905, p. 444.
- LALOY, Louis, « Le Drame musical moderne IV, Claude Debussy », *Le Mercure musical*, 1^{er} août 1905, pp. 233-250.
- LALOY Louis/ SYNNESTVEDT Magnus, « Musique d'Extrême-Orient », *Le Mercure musical*, 15 février 1906, pp. 170-173.
- LALOY Louis, « La nouvelle manière de Claude Debussy », *La Grande Revue*, 10 février 1908, pp. 530-535.
- LALOY Louis, « Compte-rendu critique de la thèse de Maurice Courant : Essai historique sur la musique classique des Chinois, avec un appendice relatif à la musique

- coréenne », *T'oung Pao*, vol. 14, 1913, pp. 291-298.
- LALOY Louis, « Hoaï Nan Tzé et la musique », *T'oung pao*, vol. 15, 1914, pp. 501-530.
- LALOY Louis, « La musique chez soi, la fin de l'exotisme », *Comœdia*, juin, 1914, 1p.
- LALOY Louis, « M. Henri Bergson et la musique », *Comœdia*, 9 février 1914, p. 3.
- LALOY Louis, « Un étudiant chinois », *Excelsior*, 17 février 1919, 1p.
- LALOY Louis, « Une chanson chinoise dans un opéra français », *Le Ménestrel*, n° 49, 7 décembre 1923, pp. 512-513.
- LALOY Louis, « La musique et les philosophes chinoises », *La Revue musicale*, vol. 6, n°4, 1^{er} février 1925, pp. 132-139.
- LALOY Louis, « Le monument de Saint-Germain-en-Laye », inséré dans le Programme et livre d'or du Festival Claude Debussy, Théâtre des Champs-Élysées, 17 juin 1932, 21 p.
- LALOY Louis, « Le danger asiatique », *L'Ère nouvelle*, 16 février 1936, 1p.
- LALOY Louis, « Les Grandes Premières, *La Lavandière* », *L'Ère nouvelle*, 2 septembre 1937, 2p.
- LALOY Louis, « Une page d'histoire chinoise », *L'Ère nouvelle*, 4 septembre 1938, 1p.
- LALOY Louis, « Deux poèmes guerriers de la Chine ancienne », *L'Ère nouvelle*, 16 novembre 1938, 1p.
- LALOY Louis, « Une Expédition punitive dans la Chine antique », *L'Ère nouvelle*, 28 novembre 1938, 1p.
- LALOY Louis, « Souvenir sur le Maître, Claude de France », *Comœdia*, 27 mars 1943, p. 1 et 3.
- LALOY Louis, « Sur la musique de Debussy », s.l.n.d, 6p.
- LALOY Louis, « Une Légende bouddhique », *La Vie littéraire*, s.d. 1p.
- LALOY Louis, « Le Souvenir de Victor Segalen », *La Vie littéraire*, s.d. 1p.
- LALOY Louis, « Sagesse chinoise et vérité chrétienne », *L'Ère nouvelle*, s.d. 1p.
- Musica album Claude Debussy*, Éditions nationales, s. d. 9 p. photo. La p. 1 est de Louis Laloy.

II - BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaire

Collection complète des œuvres de Jean-Jacques Rousseau, tome XVII, contenant le

- premier volume du *Dictionnaire de Musique*, Genève, 1781.
- Dictionnaire de musique de Jean-Jacques ROUSSEAU*, édition préparée et présentée par DAUPHIN Claude, fac-similé de l'édition de 1768, Actes Sud, 2007.
- Dictionnaire encyclopédique de la musique*, tome I et II, sous la direction d'ARNOLD Denis, traduit de *The New Oxford Companion to Music*, Paris, Éditions Robert Laffont, S.A., 1988.
- Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue française*, rédaction dirigée par REY A. & REY-DEBOVE J., Le Petit Robert 1, Paris, Le Robert, 1992.
- Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, dirigée par Pouillon FRANÇOIS, IISMM, Karthala, 2008.
- Larousse de la musique*, Paris, 1982.
- Larousse de la musique*, Éditions 2005, <http://www.larousse.fr/encyclopedia>
- The Garland Encyclopedia of World Music, volume 7- East Asia : China, Japan and Korea*, Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru, and J. Lawrence Witzleben ed., New York and London, 2002.
- The New Grove : Dictionary of Music and Musicians*, seconde édition, 2001.
- Grove Music Online*
- Oxford Music Online*

Ouvrages et articles sur Louis Laloy

- BRANCOVAN Mihai de, « Louis LALOY et *La Musique retrouvée* », *Nouvelle Revue des deux mondes*, 1974, 1p. (Conservé dans les Archives familiales Laloy)
- BRILLANT Maurice, « L'Aube musicale, piano et chant », *L'Aube*, 10-11 juillet 1938, 1p.
- CHARPENTIER Raymond, « M. Louis Laloy, Chevalier de la Légion d'honneur », s. l. 1921, 1p. (Conservé dans les Archives familiales Laloy)
- DAMIEN Top, « Les tribulations d'un Chinois français : un portrait de Louis Laloy », Programme de *Padmâvatî* au Théâtre du Châtelet, mars, 2008, pp. 102-107.
- DIETSCHY Marcel, « Louis Laloy », *Bulletin de la Société des Amis de Meudon*, vol. 41, n° 142. (printemps- été), 1977, pp. 2276-2286.
- DORSENNE Jean, « Un Sage, Louis Laloy », s.l.n.d. 1p. (Conservé dans les Archives familiales Laloy)
- DUMAS-RICORD Paul, « *La Musique retrouvée* de Louis Laloy », *La Dépêche du Midi*,

- 1975, 1p.
- FLATTOT-MOUFFARD Andrée, « Louis Laloy, musicologue franc-comtois, et Claude Debussy », *Mémoire de la Société d'Émulation du Doubs*, n° 28, 1986, pp. 67-77.
- FLATTOT-MOUFFARD Andrée, « Louis Laloy et Albert Roussel. À propos d'un anniversaire », in *A.R.D.I.A.M.* vol. 19, décembre 1987, pp.2-5.
- GAUTHIER-VILLARS Henry, « Pierre Lalo contre Ravel, Louis Laloy pro Ravel », *Le Mercure de France*, 1^{er} avril, pp. 528-532.
- GUYARD Ch., « Une heure avec M. Louis Laloy, Secrétaire Général de l'Opéra », s.l.n.d. 1p. (Conservé dans les Archives familiales Laloy)
- LALOY Jean, *Louis Laloy et la Chine*, Paris, inédit, 18 mars 1980, 7p. (Conservé dans les Archives familiales Laloy)
- LALOY Vincent, « Albert Roussel et Louis Laloy », *Cahiers Albert Roussel*, n° 2, Les Ateliers de la Pierre-qui-Vire, 1979.
- LALOY Vincent, *La Vie quotidienne d'une famille provinciale au XIXe siècle*, Éditeur, Vincent Laloy, 1982.
- LALOY Vincent, *Chronique intime d'une famille franc-comtoise au XIXe siècle*, annales littéraires de l'université de Besançon, les belles lettres, Paris, 1986.
- LALOY Vincent, « Louis Laloy », *Dictionnaire biographique de la Haute-Saône*, Vesoul, 2005, p. 489-490.
- LALOY Vincent, *Inventaire des papiers de Louis Laloy*, Rahon, 2006.
- LESBATS Roger, « Un mandarin occidental, Louis Laloy », *Gazette de Monaco*, 28 avril 1928, 1p. (Conservé dans les Archives familiales Laloy)
- M. -D. C. « M. Louis Laloy : Secrétaire général de l'Opéra (Direction Rouché) », s. l. 1913. 1p. (Conservé dans les Archives familiales Laloy)
- MACHARD Nicolas « *La Musique retrouvée* par Louis Laloy », *France Forum* n° 136-137, 1975.
- MACHARD Nicolas, « Louis Laloy (1874-1944), écrivain et musicologue, originaire de Franche-Comté », Catalogue de l'exposition Louis Laloy, Bibliothèque Municipale de Dole (Jura), 1^{er} mars-1^{er} avril, 1975, pp. 1-24.
- MIOMANDRE Francis de, « Souvenir sur Louis Laloy », *Le Journal*, vol.3. 11 mai 1944
- PRIEST Deborah, *Louis Laloy on Debussy, Ravel, and Stravinsky*, U.S.A., England, Ashgate, 1999.
- PRIEST Deborah, *Debussy, Ravel, et Stravinsky : texte de Louis Laloy*, Paris, l'Harmattan, 2007.

- REVERAND Edouard, « À la Sorbonne, M. Louis Laloy inaugure ses conférences sur la musique chinoise », *Comædia*, 6 mai 1920, 1p. (Conservé dans les Archives familiales Laloy)
- RODRIGUEZ Philippe, « Louis Laloy, un explorateur du savoir au service de la musique », *Cahiers Maurice Ravel*, 2008, pp.75-92.
- VUILLERMOZ Emile, « Louis Laloy », *Je suis partout*, n° 656, 10 mars 1944, 1p.
- VUILLERMOZ Emile, « Louis Laloy », *L'Echo de la France*, 18 mars 1944, p.3
- « Edmond Fleg et Louis Laloy », s. l. 1928, 1p. (Conservé dans les Archives familiales Laloy)
- « Mission du sinologue, Louis Laloy », s. l. 1931, 1p. (Conservé dans les Archives familiales Laloy)
- « Louis Laloy », *Franche-Comté Mont-Jura*, n° 195, octobre 1935, 1p. (Conservé dans les Archives familiales Laloy)
- « Louis Laloy », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 3, 1958, pp. 303-306.
- « Divers articles parus dans différents journaux concernant la mort de Louis Laloy en 1944 », conservés dans les Archives familiales Laloy.
- « Hommage à Louis Laloy », *L'Information Musicale*, n° 151, 31 mars 1944.
- « Le centenaire de la naissance de Louis Laloy, musicologue et sociologue franc-comtois », *Progrès-Dimanche*, 24 mars 1974.
- « Hommage à un Graylois célèbre : Louis Laloy (1874-1944), qui marqua de son empreinte la vie musicale française pendant près de 50 ans », *La Presse de Gray*, 3 mai 1974.
- « À propos du centenaire d'un musicologue comtois : Louis Laloy » dans le programme du XXVII^e Festival international de musique de Besançon et de Franche-Comté du 5 au 15 septembre 1974.
- « Divers articles parus dans différents journaux concernant l'exposition Louis Laloy en 1975 », conservés dans les Archives familiales Laloy.

Biographie

- BAYLEY Amanda (éd.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge University Press, 2000.
- BOLL André, *Jacques Rouché*, Paris, Denoël, 1937.
- BOUCOURECHLIEV André, *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998.

- DEVOTO Mark, *Debussy and the veil of tonality: essays on his music*, Pendragon Press, 2004.
- DIETSCHY Marcel, *La Passion de Claude Debussy*, Neuchâtel, La Baconnière, 1962.
- DUPRÉ Marcel, *Marcel Dupré raconte*, Paris, Bornemann, 1972.
- FULCHER Jane F. (ed.), *Debussy and His World*, Princeton University Press, 2001.
- GARBAN Dominique, *Jacques Rouché, l'homme qui sauva l'Opéra*, Somogy, 2007.
- GOUBAULT Christian, *Claude Debussy*, Paris, H. Champion, 1986 et 2002.
- GUILLOT Pierre (textes réunis par), *Alexandre Tansman*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.
- HUGON Gerald (établit par), *Catalogue de l'œuvre : Alexandre Tansman (1897-1986)*, éditions Max Eschig, 1995.
- JOOS Maxime (éd.), *Claude Debussy : Jeux de formes*, Paris, Presses de l'ENS, 2004.
- LABELLE Nicole (présentées et annotées par), *Albert Roussel : Lettres et Écrits*, Paris, Flammarion, 1987.
- LABELLE Nicole, *Catalogue raisonné de l'œuvre d'Albert Roussel*, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 1992.
- LARIONOV Michel, *Diaghilev et les Ballets Russes*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1993.
- LESURE François, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 2003.
- LIFAR Serge, *Ma vie*, Paris Julliard, 1965.
- LIFAR Serge, *Les Mémoires d'Icare*, Édition Filipacchi, 1989.
- LIFAR Serge, *Les Mémoires d'Icare*, Paris, Sauret, 1993.
- LUCHAIRE Julien, *Confession d'un Français moyen*, L. S. Olschki, 1965.
- NECTOUX Jean-Michel, *Harmonie en bleu et or : Debussy, la musique et les arts*, Paris, Fayard, 2005.
- NECTOUX Jean-Michel, *Debussy, la musique et les arts*, Paris, Skira Flammarion, 2012.
- RICHARD Albert (gérant), « Albert Roussel 1869-1937, Cinquantenaire », *La Revue musicale*, double numéro 400-401, Paris, Édition Richard-Masse, 1987.
- SUBES Raymond, *Notice sur la vie et les travaux de Jacques Rouché*, Paris, Firmin-Didot, 1958.
- TANSMAN Alexandre, *Igor Stravinsky*, Paris, Amiot-Dumont, 1948. Réédité par les Éditions du point d'exclamation (distribution Harmonia Mundi) en juin 2009.
- VELLONES Serge, *Pierre Vellones, vingt années d'une vie musicale parisienne*,

Genève-Paris, Slatkine, 1981.

VUILLERMOZ Émile, *Claude Debussy*, Paris, Flammarion, 1962.

Maurice Ravel, Paris, Ostinato Rigore, n°24, janvier, 2006.

Un Musicien français à découvrir : Pierre Vellones : 1889-1939, Paris, Association Pierre Vellones, 1996, 4p.

Ouvrages sur la musique

BENT Ian, *L'Analyse musicale, histoire et méthodes*, traduit de l'anglais par Annie Cœurdevey et Jean Tabouret, Éditions main d'œuvre, 1998.

CHIMÈNES Myriam (sous la direction de), *La Vie musicale sous Vichy*, Paris, Éditions Complexe, 2001.

CHIMÈNES Myriam, *Mécènes et musiciens, du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004.

DETHURENS Pascal (textes réunis par), *Musique et littérature au XX^e siècle*, Actes du colloque des 28 et 29 mai 1997, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.

FLEURY Michel, *L'Impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1996.

GUT Serge, *Musicologie au fil des siècles*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

JAMBOU Louis (textes réunis par), *La Musique entre France et Espagne, Interactions stylistiques 1870-1939*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

IMBERTY Michel (sous la direction de), *De l'écoute à l'œuvre - Études interdisciplinaires*, Actes du colloque tenu en Sorbonne les 19 et 20 février, 1999, Paris, L'Harmattan, 2001.

KELKEL Manfred (textes réunis et édités par), *Albert Roussel, Musique et esthétique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1989.

LAUNAY Florence, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2006.

LESURE François, *DEBUSSY Claude, Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987.

LOCKSPEISER Edward & HALBREICH Harry, *Claude Debussy, Analyse de l'Œuvre*, Paris, Fayard, 1962.

LONG Marguerite, *Au piano avec Claude Debussy*, Paris, Gérard Billaudot, 1960.

LONGRE Jean-Pierre, *Musique et Littérature*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994.

NICHOLS Roger & SMITH Richard Langham, *Claude Debussy, Pélleas et Mélisande*,

- Cambridge University Press, 1989.
- PYEE-COHEN Doris, *La Revue musicale, 1901-1912*, RIPM Consortium Ltd., 2002.
- REVOL Patrick, *L'Influence de la musique indonésienne sur la musique française du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- REVOL Patrick, *Conception orientale du temps dans la musique occidentale du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- ROHOZINSKI L. (sous la direction de), *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, Paris, Les Éditions musicales de la Librairie de France, 1925.
- SIMON Yannick, *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009.
- VELLY Jean-Jacques (textes réunis et éd. par), *Le Dessous des notes : voies vers l'esothétique : hommage au Professeur Manfred Kelkel*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.

Ouvrages généraux

- DANIEL Yvan (éd.), *Le Livre de jade de Judith Gautier*, Paris, Imprimerie Nationale Édition, 2004.
- GAUTIER Judith, *Le Livre de jade*, Paris, Alphonse Lemerre, 1867.
- GAUTIER Judith, *Le Second Rang du collier (Souvenirs littéraires)*, Paris, F. Juven, 1905.
- HERVY Guy & KRIVOPISKO Guy & POIDEVIN Aurélien & PORIN Axel, *Quand l'Opéra entre en Résistance...Les personnels de la Réunion des théâtres lyriques nationaux sous Vichy et l'Occupation*, Paris, L'œil d'or, 2007.
- HSU ACCOMANDO Claire, *Love and Rutabaga: A Remembrance of the War Years*, New York, St. Martin's Press, 1993.
- LÉAUTAUD Paul, *Journal littéraire I*, Paris, Mercure de France, 1954.
- MARGAIRAZ Michel, *Histoire économique et financière de la France. Études générales : L'état, les finances et l'économie, Histoire d'une conversion : 1932-1952*. Thèse de doctorat d'État, Paris I, 1989.
- ROLLAND Romain, *Journal de Vézely*, Paris, Éditions Fallois, 2012.
- TOUSSAINT Franz, *La Flûte de jade*, Paris, Éditions d'Art, H. Piazza, 1920.
- La Schola Cantorum, son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925*, Paris, Libraire Bloud & Gay, 1927.
- Une Chronologie de la danse en France au XX^e siècle. Des saisons de la danse*, édité par

Dans'press, 2000.

Articles de revues

- DEVRIÈRS Anik, « Les Musiques d'Extrême-Orient à l'Exposition Universelle de 1889 », *Cahiers Debussy*, Nouvelle Série, n°1, 1977, pp. 25-37.
- HOWAT Roy, « Debussy et les musiques de l'Inde », *Cahiers Debussy*, n° 12-13, 1988-1989, pp. 141-152.
- LALOY Vincent, *Souvenirs épars* (Dolly de Tinan, née Bardac), mai 2008, inédit. 4p.
- LA R N. de, « Nécrologie : Raoul d'Harcourt », *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 58, n° 58, 1969, pp. 259-263.
- LAUNAY Florence, « Sur les traces d'Armande de Polignac », *Clingklong*, n° 49, Winter/Hiver, 2003, pp. 23-25.
- MARNAT Marcel, « L'image de Debussy », *Diapason*, n° 602, mai, 2012, pp. 20-36.
- RYMOND Agnès G., « Giraudoux mystificateur », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 34, 1982, pp. 211-221.
- SACRE Guy, « Le Musicien des adieux », livret du CD intitulé *Albert Roussel, les mélodies*, enregistré en 2001. Label Timpani 2C2064, pp.6-12.
- SEGOND-GENOVESI Cédric, « Exégèse, rhétorique et production (s) du sens : une lecture de *Et la lune descend sur le temple qui fut* », *Cahiers Debussy*, n° 33, 2009, pp.5-31.
- VINCENT François, « Le parcours historique des revues musicales », *La Revue des revues*, N° 2, nov. 1986, pp. 44-51.
- VUILLERMOZ Émile, « Spectacles de danse », *SIM*, n°2, 1^{er} février 1914.
- « Indice des prix : votre pouvoir d'achat au fil du temps », in *Que Choisir*, n° 398, novembre 2002.
- « Armande de Polignac, Comtesse de Chabannes La Palice », *La Vie heureuse*, n° 4, non daté, p. 67-68.

Ouvrages et articles sur la musique chinoise

- AALST J. A. Van, *Chinese Music*, Shanghai, 1884.
- AMIOT Joseph-Marie, *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes*, Paris, Nyon l'aîné, 1779.
- BRIX Michel & LENOIR Yves, *Le Supplément au Mémoire sur la musique des Chinois*

- du père Amiot*. Édition commentée. À la mémoire du père André Ghéquier S. J. (1915-1994), Louvain-la-Neuve, 1997, pp. 79-111.
- CHENG Shui-Cheng 鄭瑞貞, *Les Musiques et les chants hakka des deux rives du Déroit de Taiwan* 台灣海峽兩岸客家音樂, Paris, Éditions Youfeng, 1998.
- COURANT Maurice, « Essai historique sur la musique classique des Chinois », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris, Delagrave, 1912, pp. 77-241.
- DU HALDE Jean-Baptiste (éd.), *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, tome III, Paris, P. G. Le Mercier, 1735.
- GOORMAGHTIGH Georges (traduits et commentés par), *L'Art du qin : deux textes d'esthétique musicale chinoise*, Institut Belge des Hautes Études Chinoises, 1990.
- GOORMAGHTIGH Georges, *Le Chant du pêcheur ivre : écrits sur la musique des lettrés chinois*, Paris, Infolio, 2010.
- HAN Kuohuang, « J.A. Van Aalst and His Chinese Music », *Asian Music*, vol. XIX, n° 2, Spring-Summer, 1988, pp.127-130.
- HSU Tsang-Houei 許常惠 & CHENG Shui-Cheng 鄭瑞貞, *Musique de Taiwan* 台灣音樂, Paris, Guy Trédaniel, 1992.
- JONES Stephen, *Folk Music of China : Living Instrumental Traditions* 中國民間樂社. Oxford, Clarendon Press, 1995.
- JOURNEAU Véronique Alexandre (traduit et présenté par), *Livre de musique de l'antiquité chinoise (yueji 樂記)*, Paris, Éditions Youfeng, 2008.
- JUNG Christophe & PIQUES Marie-Chantal, *Introduction à L'Opéra de Pékin*. Édité par l'Association des Amitiés Franco-chinoises, 1980.
- LA BORDE Jean Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, tome I, Paris, De l'Imprimerie de PH.-D. PIERRES, Imprimeur ordinaire du Roi, 1780.
- LA FAGE Adrien de, *Histoire générale de la musique et de la danse*, vol. I., Paris, 1844.
- LAI T. C. & MOK Robert, *Jade Flute - The Story of Chinese Music*. New York, Schocken Books, 1985.
- MA Hiao-Ts'iun, *La Musique chinoise de style européen*, Thèse pour le doctorat d'université présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, 1941.
- MÉNESTRIER Claude-François, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Genève, Paris, Minkoff, 1992.

PICARD François, « Modalité et Pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », *Analyse musicale*, 2^e trimestre 2001, p. 37-46.

PICARD François, *La Musique chinoise*, Paris, Éditions Youfeng, 2003.

PICARD François, « Joseph-Marie Amiot, jésuite français à Pékin, et le cabinet de curiosités de Bertin », *Les Collections d'instruments de musique, 1^{re} partie, Musique, Images, Instruments*, 2006, p. 69-86.

YUNG Bell & RAWSKI Evelyn S. & WATSON Rubie S. (éd.), *Harmony and counterpoint: Ritual Music in Chinese Context*, Stanford University Press, Stanford, California, 1996.

Ouvrages et articles sur le théâtre chinois

AILEY Rewi, *Introduction à l'Opéra de Pékin*, Pékin, Librairie du Nouveau Monde, 1957.

EYLAN Claude, « Mei Lan Fang, l'universel acteur qui peint, compose, écrit et danse », *Comædia*, le 17 mai 1928, 1p.

FU Qiumin, *L'Art théâtral de Mei Lan-Fang*, Paris, Éditions Youfeng, 1998.

MARX Claude-Roger, « Le Chagrin dans le palais de Han », *Comædia Illustré*, 1^{er} juillet 1911, 1p.

PIOCH Georges, « Le Chagrin dans le palais de Han », *Comædia*, 29 janvier 1912, 1p.

SCHNEIDER Louis, « Le Chagrin dans le palais de Han », *Comædia*, 8 décembre 1911, 1p.

STOULLIG Edmond, « Le Chagrin dans le palais de Han », *Annales du Théâtre*, 28 janvier 1912, 1p.

TCHENG Yen-Tsio, *Le Théâtre pacifiste, discours de M. Tcheng Yen-Tsio*. Préface de M. LI Yu-Ying, Shanghai, 1932.

TÉRY Simone, « Mei Lang Fang ou l'histoire d'un acteur qui triomphe en actrice », *Journal*, 2, août, 1928, 1p.

VUILLEMIN Louis, « Le Chagrin dans le palais de Han », *Comædia*, 10 juin 1911, 1p.

LOGÉ Marc, « Un grand acteur chinois à New York : Mei Lang-Fang », *Figaro : Théâtre aux Etats-Unis*, le 20 avril 1930, 1p.

« Le célèbre acteur chinois Mei-Lan-Fan est à New York » dans le journal *Ami du peuple du Soir*, 21 avril 1930, 1p.

Mei Lan-fang and Chinese drama, s.l.n.d. Abrégé d'un article dans *Theatre arts monthly* en avril 1930, 1p.

Ouvrages et articles sur les relations franco-chinoises

- BARMAN Geneviève & DULIOUST Nicole, *Étudiants-Ouvriers Chinois en France 1920-1940. Documents et Inventaires 2*, Paris, Centre de Recherches et de Documentation sur la Chine Contemporaine, 1981.
- BARMAN Geneviève & DULIOUST Nicole, « Un groupe oublié: Les Étudiantes-Ouvrières », *Études chinoises*, vol. VI, n° 2, Paris, 1987.
- BARMAN Geneviève & DULIOUST Nicole, « Les années françaises de Deng Xiaoping », *Revue d'histoire*, vol. XX, n° 20, Paris, 1988.
- BELLEGARDE Anne-Sophie de, *L'Institut franco-chinois de Lyon (1921-1950)*, Mémoire de maîtrise Université Jean-Moulin, Lyon III, 1989.
- BOOTHROYD Ninette & DÉTRIE Muriel, *Le Voyage en Chine, anthologie des voyageurs occidentaux du Moyen Âge à la chute de l'empire chinois*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1992.
- BRADIER Eugène, « Rapport sur la situation morale et l'activité de l'Association amicale et de patronage franco-chinoise, du 5 mai au 31 décembre 1923 », *Revue franco-chinoise*, vol. VIII, n° 1, janvier-mars, 1927.
- CESARI Laurent & VARASCHIN Denis (études recueillies par), *Les Relations franco-chinoises au vingtième siècle et leurs antécédents*, actes du colloque à l'Université d'Artois en 2000, Arras, Artois presses université, 2003.
- DÉTRIE Muriel, *France-Chine : quand deux mondes se rencontrent*. Gallimard, 2004.
- GASPARDONE Émile, « Arnold Vissière » dans le *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, vol. 30, n° 30, 1930.
- HAIN Jou-Kia, *La République chinoise et la paix universelle : Banquet sino-français du 14 mars 1912 pour fêter la République chinoise. The Chinese republic universal peace*, traduits du chinois par Louis Laloy, Paris, Ponroy et Cie, 1912.
- LIU Ho (= LIU Hou), « Situation actuelle de la culture française dans la République de Chine », *L'Éducation franco-chinoise*, n° 35, Pékin, 1930, pp. 1-21.
- PI Shaoshuen (éd.), « Documents sur les Travailleurs- Étudiants chinois en France en 1920-1921 », dans les *Cahiers franco-chinois*, n° 6, juin 1960.
- TAN Hiumei, *Le Mouvement étudiant-travailleur en France vu par He Chenggong*, Thèse de doctorat de Troisième cycle, Université Paris VII, janvier 1979.
- TSCHANZ Dietrich, « Where East and West meet : Chinese Revolutionaries, French

Orientalists, and Intercultural Theater in 1910s Paris », *Taiwan Journal of East Asian Studies*, vol.4, n° 1, juin 2007.

TCHOUDNOWSKY Arlette Merpillat, *Finances et politique dans les relations franco-chinoises, 1895-1914 : l'affaire de Pékin-Hankeou*. Thèse pour le doctorat d'université présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris-Sorbonne, 1981.

YANN Philippe : *L'Institut Franco-chinois : un exemple réussi de collaboration en éducation ?* Mémoire de maîtrise Université Lumière, Lyon II, juin 1998.

VISSIERE Arnold, « Institut des Hautes Études Chinoises de Paris », *Bulletin franco-chinois*, Volume VIII, n°.1, janvier- mars, 1927.

Étudiants-Ouvriers Chinois en France, éd. par le Département des Services d'information de République populaire de Chine, Pékin, China Intercontinental Press, 2005.

« Nouvelles de Pékin et d'Ailleurs : M. Louis Laloy est à Peping », dans *La Politique de Pékin*, n° 42, 17 octobre, 1931.

« Pour le développement des relations intellectuelles franco-chinoises » dans *La Revue nationale chinoise*, 14 mai, 1931.

Ouvrages et articles sur la Chine en général

BLANCHI Ester, *Le Taoïsme*, Paris, Édition Hazan, 2010.

DEHERGNE Joseph, *Une Grande collection : Mémoires concernant les Chinois, 1776-1814*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1983.

DESROCHES Jean-Paul (sous la direction de), *La Cité interdite au Louvre : empereurs de Chine et rois de France*, Édition Somogy, 2011.

HSIN Yih-Ching, *Victor Segalen et la pensée chinoise*, Mémoire présenté pour l'obtention du Diplôme de Licence es Lettres de l'Université Catholique de Louvain, 1990.

LIU Kiahway (traduit par), *Lao-Tseu, Tao-tö king*, Paris, Gallimard, collection folio, 1967.

LIU Wuchi, *La Philosophie de Confucius : le courant le plus marquant de la pensée chinoise*, Payot, 1963.

LO Ta-Kang (traduit et éd. par), *Cent quatrains des T'ang*, Paris, Oreste Zeluck, 1947.

Presse

Bulletin de l'Association amicale franco-chinoise, 1910-1913.

Bulletin franco-chinois, 1927-1930.

Bulletin mensuel de la Société internationale de musique, juillet-août 1908.
Cahiers Albert Roussel, 2007.
Cahiers Debussy, 2009.
Cahiers Maurice Ravel, 2008.
Cahiers d'études chinoises, 1980.
Comœdia, 1914-1943.
Gazette de l'Opéra, 1921- 1923.
L'Année musicale, 1911-1913.
La Politique de Pékin, 1931.
La Revue nationale chinoise, mars 1930- août 1941.
La Vie heureuse, 1907.
L'Ere nouvelle, 1919-1940.
Excelsior, 1919-1923.
La Grande revue, 1907-1920.
La Revue d'histoire et de critique musicales (devient *Revue musicale*), 1901-1938.
Mercure de France, 1905-1919.
Mercure musical, 1905-1906
Mercure musical et bulletin français de la Société internationale de musique (SIM), 1907-1914.
Revue des deux mondes, 1930-1942.
Revue des études franco-russes, 1908-1911.
Revue d'Histoire du Théâtre, tome III. Paris, Michel Brient, 1958.
Revue franco-chinoise, 1927-1933.
T'oung Pao 通報, 1913.

III- BIBLIOGRAPHIE EN MANDARIN

Ouvrages sur l'histoire de la Chine

CHEN Wenwen 陳玟玟 (éd.), «中國史話 (5) » (*L'Histoire de la Chine*, vol. 5), Taipei, Éditions Dadi, 2006.
 CHEN Zhenjiang 陳振江 & JIANG Pei 江沛 (ed.), «晚清民國史 » (*L'Histoire de la dernière période des Qing à la République de Chine*), Taipei, Librairie Wunan, 2002.
 FAN Ru 樊如 (éd.), « 中外歷史大事年表 » (*La Chronologie des événements chinois et occidentaux*), Hong-Kong, Librairie Zhonghua, 2011.

SHI Ding 施丁, « 漢書新注 » (*Les Notes de l'Histoire de la dynastie des Han, chapitre IX*), vol. I, Sian (Chine), Sanqin, 1994.

WANG Xianqian 王先謙, « 後漢書注 » (*Les Notes de L'Histoire de la dynastie des Han de l'Est*), v. 79, Yangzhou (Chine), Guangling, 2006.

YUAN Xíngpei 袁行霈 (éd.), « 中國文學史上下冊 » (*L'Histoire de la littérature chinoise*), vol. I et II, Taipei, Wunan, 2003.

Biographies

CHEN Jiying 陳紀滢, « 一代振奇人—李石曾傳 » (*La Biographie de LI Shi-Zeng*), Taipei, La Chine Moderne, 1982.

MEI Lanfang 梅蘭芳, « 梅蘭芳自述 » (*L'autobiographie de MEI Lan-Fang*), Pékin, Librairie Zhonghua, 2005.

YANG Kailing 楊愷齡, « 民國李石曾先生煜瀛年譜 » (*La Chronologie de Monsieur LI Shi-Zeng, Yu- Ying*), Taipei, Shangwu, 1980.

« 葉遐安年譜 » (*La Chronologie de YE Xia-An*), éd. par la Bibliothèque Nationale de Pékin. Collection précieuses des biographies de la Bibliothèque Nationale de Pékin, vol. 199, 1999.

Ouvrages sur la musique chinoise

Conservatoire national de Chine (éd.) 中央音樂學院, « 中國音樂史料輯要 » (*L'Histoire de la musique d'antiquité chinoise*), Pékin, Éditions Zhonghua, 1962.

DAI Cuìlun 戴粹倫, « 中國音樂史論集 » (*Un recueil sur l'histoire de la musique chinoise*), vol. I, II, Taipei, Éditions Zhonghua, 1960.

GAO Houyong 高厚永, « 民族器樂概論 » (*Essai sur l'instrumentation traditionnelle chinoise*), Taipei, Éditions Danqing, 1988.

LI Chunyi 李純一, « 中國古代音樂史稿 », (*L'Histoire de la musique d'antiquité chinoise*), Pékin, Éditions musicales Renmin, 1958.

LIAO Fushu 廖輔叔, « 中國古代音樂簡史 » (*Un résumé sur la musique d'antiquité chinoise*), Pékin, Éditions musicales Renmin, 1982.

LIU Zaisheng 劉再生, « 中國古代音樂簡述 » (*Un récit sur la musique d'antiquité chinoise*), Pékin, Éditions musicales Renmin, 1989.

QIAN Zhongshu 錢鐘書, « 談藝錄 » (*Sur l'Art*), Pékin, Éditions Zhonghua, 2007.

- TIAN Qing 田青, « 中國古代音樂史話 » (*Essai sur l'histoire de la musique d'antiquité chinoise*), Shanghai, Éditions Wenyi, 1984.
- WU Zhao 吳釗 & LIU Dongsheng 劉東升, « 中國音樂史略 » (*Un Aperçu de la musique chinoise*), Pékin, Éditions musicales Renmin, 1990.
- YANG Yinliu 楊蔭瀏, « 中國古代音樂史稿上、下冊 » (*L'Histoire de la musique chinoise ancienne*), vol. I, II. Taipei, Danqing, 1993.
- XIAO Xinghua 蕭興華, « 中國音樂史 » (*L'Histoire de la musique chinoise*), Taipei, Wenjin, 1994.
- XIA Ye 夏野, « 中國古代音樂史簡編 » (*Un Résumé sur la musique d'antiquité chinoise*), Shanghai, Éditions Yinyue, 1989.
- ZHANG Jiren 張己任 (textes réunis par), « 東方是東方，西方是西方？— 中西音樂的對峙與交融論文集 » (*Orient est Orient, Occident est occident ? - La Musique entre la Chine et l'Occident : opposition et interaction*), Taipei, Presses de l'Université de Dongwu, 1998.

Ouvrages et articles sur le théâtre chinois

- CHEN Wannai 陳萬鼎, « 元代書會研究 » (*Étude sur le Shu-Hui de la dynastie des Yuan*), *Bulletin de la Bibliothèque nationale de Taïwan*, n° 1, juin, 2007, p. 123-138.
- CHEN Meihui 陳美惠, « 從〈漢宮秋〉到〈王昭君〉 » (*Du « Chagrin dans le palais de Han » à « Wang Zhao-Jun »*), Mémoire de Master de littérature chinoise de l'Université de Foguang, Taïwan, décembre 2008.
- HUANG Shizhong 黃仕忠, « 中國戲劇史研究 » (*Étude sur l'histoire du théâtre chinois*), Guangzhou (en Chine), Presses de l'Université Zhongshan, 2001.
- HUANG Yueyin 黃月銀, « 馬致遠神仙道化劇及其接受史研究 » (*Étude sur le drame des enseignements de l'Immortel taoïste de MA Zhi-Yuan et son accueil*), Mémoire de Master de l'Université Normale Nationale de Taïwan, 2004.
- LAI Qiaoben 賴橋本, « 詞曲散論 » (*Essai sur le poème et le drame chinois*), Taipei, Éditions Wenjin, 1980.
- LI Shizeng 李石曾, 〈再版夜未央序〉 (« La préface de la réédition de Ye Wei Yang »), « 劇學月刊 » (*Revue de la dramaturgie*), vol.1 n° 2, Pékin, 1932.
- SHI Xiaoqin 施小琴 (éd.), « 漢宮秋 » (*Le Chagrin dans le palais de Han*), Pékin, Éditions Xinhua, 1994.

- WANG Guowei 王國維, « 宋元戲曲史 » (*L'Histoire du drame des Song et des Yuan*), Nan Jing (en Chine), Éditions Fonghuang, 2010.
- YAN Tianyou 顏天佑, « 元代雜劇八論 » (*Huit dissertations sur le za-ju des Yuan*), Taipei, Éditions Wenshizhe, 1996.

Ouvrages sur la philosophie chinoise

- FANG Litian 方立天, « 佛教哲學 » (*La Philosophie bouddhiste*), Taipei, Éditions Hongye, 1994.
- FU Qinjia 傅勤家, « 道教史概念 » (*L'Histoire générale du taoïsme*), Taipei, Librairie Shangwu, 1996.
- LI Zehou 李澤厚 & LIU Gangji 劉綱紀, « 先秦美學史 » (*L'Histoire de l'esthétique avant des Qin*), Taipei, Éditions Jinfong, 1987.
- SUN Yiping 孫亦平, « 道教的信仰與思想 » (*La Croyance et la pensée du taoïsme*), Taipei, Librairie Dongda, 2008.
- TANG Dachao 唐大潮, « 中國道教簡史 » (*L'Histoire concise du taoïsme chinois*), Pékin, Éditions religion-culture, 2003.
- ZHAN Shichuang 詹石窗, « 道教與戲劇 » (*Le Taoïsme et la pièce de théâtre*), Taipei, Éditions Wenjin, 1997.

Ouvrages et articles consacrés aux relations franco-chinoises

- CHEN Sanjing 陳三井, « 華工與歐戰 » (*Les Ouvriers chinois et la guerre en Europe*), Taipei, l'Institut de l'Histoire moderne, Academia Sincia, 1986.
- CHEN Saning 陳三井, « 近代中法關係史論 » (*Les Relations franco-chinoises modernes*), Taipei, Éditions Sanming, 1993.
- CHENG Yenqiu 程硯秋, « 程硯秋赴歐考察戲曲音樂報告書 » (*Un Rapport d'études sur le théâtre et la musique en Europe de CHENG Yen-Ciou*), Pékin, Le Monde, 1933.
- GE Fuping 葛夫平, « 巴黎中國學院概述 » (*Un Aperçu de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris*), Pékin, Chinese Academy of Social Sciences : Modern China Researches, 2002.
- GE Fuping 葛夫平, « 伯希和與巴黎中國學院, Pelliot and the Institute of Chinese Studies of Paris », Taipei, *Chinese Studies*, n° 103, 2007.
- HUANG Xingtao 黃星濤 & YANG Nianqun 楊念群 (ed.), « 十九世紀西方人眼中的

- 中國 » (*La Chine au regard des Occidentaux au XIX^e siècle*), traduit par JIANG Chongyao 蔣重躍 & LIU Linhai 劉林海 du même ouvrage de J. A. G. Roberts. Taipei, Éditions Huashen, 2005.
- LIU Hou 劉厚, « 巴黎大學中國學院概況 » (*Un Aperçu de l'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris*), *Bulletin de l'Institut franco-chinois*, vol. 4, n° 2, Pékin, Université franco-chinoise, 1933.

Revues

- « 中法大學半月刊 » (*Bulletin bi-mensuel de l'Université franco-chinoise*), Pékin, l'Université franco-chinoise, 1925.
- « 中法校閱月刊 » (*Éducation franco-chinoise: revue mensuelle*), Pékin, l'Université franco-chinoise, 1926-1931.
- « 歐人之漢學研究 » (*Étude sinologique des Européens*), Pékin, 1901-1902, 1919-1921, 1926, 1934.
- « 近代史研究 » (*Étude sur l'histoire moderne de la Chine*), Pékin, 2006.
- « 文史學報 » (*Journal de la littérature et l'histoire*), Tai-Chung (Taiwan), 1991.
- « 旅歐週刊 » (*Journal Chinois hebdomadaire*), La Garenne-Colombes, Collection de première année 1919-1920.
- « 革命 » (*La Révolution*), hebdomadaire, Shanghai, Éditions Geming, 1928-1929.
- « 世界 » (*Le Monde*), Paris, Éditions Shijie, 1907.
- « 中法大學月刊 » (*Revue mensuelle de l'Université franco-chinoise*), Pékin, l'Université franco-chinoise, 1931-1937.
- « 旅歐雜誌 » (*Revue du voyage en Europe*), Lyon, l'Institut Franco-chinois, 1928.
- « 劇學月刊 » (*Revue de la dramaturgie*), Pékin, 1932.

IV- PARTITION

- CANAL Marguerite, *La Flûte de jade*, pour chant et piano, Paris, éditions Maxime Jamin, 1924.
- DEBUSSY Claude, « Partitions libres de Debussy » dans International Music Score Library Project (http://imslp.org/wiki/Category:Debussy,_Claude)
- GROVLEZ Gabriel, *Deux Odes chinoises*, pour chant et piano, Paris, A. Durand & Fils, 1920.

- HARCOURT Marguerite Béclard d', *La Flûte de jade*, pour chant et piano, Paris, éditions Max Eschig, 1929.
- LALOY Louis, *La Lavandière*, drame chinois, inédit, manuscrit en possession de Vincent Laloy.
- LALOY Louis, *La Princesse aux yeux de jade*, pour chant et piano, inédit, manuscrit en possession de Vincent Laloy.
- LA PRESLE Jacques de, *La Flûte de jade* (ou *Je me promenais*), pour chant et piano, inédit, manuscrit en possession d'Alix de La Presle-Évesque.
- POLIGNAC Armande de, *La Flûte de jade* pour chant et petit orchestre ou chant et piano, Genève, Éditions Henn, 1922.
- POLIGNAC Armande de, *La Recherche de la Vérité*, ballet chinois ironique, inédit, conservée dans les Archives départementales de la Haute-Loire.
- RAVEL Maurice, *Ma Mère l'Oye*, orchestre, Dover, 1989.
- ROUSSEL Albert, *À Un Jeune Gentilhomme*, pour chant et piano, Éditions Salabert, 1921.
- ROUSSEL Albert, *Amoureux séparés*, pour chant et piano, Éditions Salabert, 1921.
- TANSMAN Alexandre, *Le Tour du monde en miniature : quinze feuillets de voyage*, pour piano, Paris, Édition Max Eschig, 1933.
- VELLONES Pierre, *Chansons d'amour de la vieille Chine* pour chant et piano, Paris, Éditions, Durand & Cie, 1936.

V- DISCOGRAPHIE

- PEDERINI Teodorico (dir.), *Concert Baroque à la Cite Interdite/ XVIII-21*, Musique des Lumières, Auvidis, 1996.
- PICARD François (dir.), *Chine : hymne à Confucius / Fleur de Prunus*, Buda Musique, 2003.
- OSSONCE Jean-Yves (dir.), *Albert Roussel, les mélodies*, enregistré en 2001, Label Timpani 2C2064.
- Entre Orient et Occident*, Concert de Musique franco-taïwanaise, Hui-Chen LIAO, piano ; Chiao-Yi WANG et Elodie HACHE, soprano, enregistré à l'Université Paris-Sorbonne, Production : Jean-Jacques Velly, novembre 2009.
- Claude Debussy, Image, Maurice Ravel, Theodor Paraskivesco & Jacques Rouvier*, piano, Arpège, 1987.

L'Apprenti sorcier/ Paul Dukas, Ma mère l'Oye/ Maurice Ravel, Marc Albrecht, chef d'orchestre. Orchestre Philharmonique de Strasbourg-Musicien. Codaex France, 2010.

Claude Debussy, Préludes I et II, Claudio Arrau, piano. (3 compacts), Philips, 2003.

Claude Debussy, L'œuvre pour piano, Aldo Ciccolini, piano (5 compacts), EMI, 2006.

VI - Ressources électroniques (Dernière consultation : 1/10/2012)

Freebooks : Internet Archive

<http://archive.org/details/texts>

La Gazette musicale

<http://www.musicologie.org/>

La Bibliothèque nationale de France

<http://gallica.bnf.fr/>

Le Centre d'études sur la Chine moderne et contemporaine

<http://cecmc.ehess.fr/document.php?id=357>

Les écrits des philosophes chinois 中國哲學書電子化計畫

<http://ctext.org/zh> (en mandarin)

Les livrets libres des drames chinois de l'époque des Yuan 全元曲

<http://www.xysa.com/xysafz/book/quanyuanqu/t-index.htm>. (en mandarin)

Les ouvrages libres de la littérature chinoise 簫堯藝文網界

<http://www.xysa.com/> (en mandarin)

Musica et Memoria

<http://www.musimem.com/>

« Etudes & documents en ligne », Patrimoines et langages musicaux de Paris-Sorbonne

<http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?rubrique5>

« Repères bibliographiques », Le Fonds chinois de la Bibliothèque municipale de Lyon

http://www.bm-lyon.fr/trouver/Fonds_chinois/Fonds_chinois.htm

Partitions gratuites

<http://www.lespartitions.info/gratuites/compositeurs.php>

INDEX

AALST J. A. Van, 18, 140, 159, 163,

164, 165, 166, 167, 168, 169, 177, 178,

BERGSON Henri, 29, 30, 299

BERLIOZ Hector, 28, 33, 36, 46

179, 181, 184, 185, 188, 189, 192, 244,
 254, 256, 272, 275, 277, 280, 301
 ABUD Monique, 8
 ADLER Guido, 32
 AHLEFELDT-LAURVIG Lillan, 47
 ALLIX Louis, 7
 AMIOT Joseph- Marie, 18, 19, 140, 150,
 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158,
 160, 161, 162, 166, 169, 177, 178, 180,
 181, 183, 185, 188, 191, 246, 272
 ANDERSEN, 198
 ARISTOTE, 30, 88, 89
 ARNOLD Denis, 146
 ARNOLD Père, 201
 AUBRY Pierre, 32
 AULARD Alphonse, 118
 AURIC Georges, 12, 41, 50, 54, 291
 BABAÏAN Chouchik (Mme Laloy), 29,
 123, 195, 216, 217, 218, 231, 241
 BABAÏAN Marguerite, 195, 241
 BAI Pu 白樸, 66
 BAI Suzhen 白素真, 124
 BAILLY Edmond, 219
 BAINI Giuseppe, 159
 BALANCHINE George, 44
 BALGUERIE Suzanne 233
 BARDAC Emma (Debussy), 216, 217,
 218, 220
 BARDAC Sigismond, 216
 BARTHOU Louis, 39
 BARTOK Béla, 291
 BAUDIN Pierre, 105
 BEETHOVEN Ludwig Van, 28, 36, 44
 BENT Ian, 20
 CHU Minyi 褚民誼, 96, 101, 124
 CLAUDEL Paul, 301
 COINDREAU, 239
 COLETTE, 37
 BERTIN Henri, 151, 191
 BERTRAND Gabriel, 97
 BETHGE Hans, 261, 262
 BING Siegfried, 219
 BIZET Georges, 75
 BÖHM Gottfried von, 261
 BONDEVILLE Emmanuel, 12
 BOURGAULT- DUCOUDRAY
 Louis-Albert, 33
 BRADIER Eugène, 119, 120
 BRANCOVAN Mihai de, 13
 BRENET Michel, 37
 BRION Marcel, 12
 BROUSSAN Leimistin, 39
 BRUNEAU Alfred, 42, 198
 BURTY Philippe, 219
 BÜSSER Henri, 41, 44, 50
 C. Hsing-Ling 馨齡, 261
 CAI Yuanpei 蔡元培, 118, 119
 CANAL Marguerite, 8, 20, 263, 264, 271,
 272, 276, 279, 280, 281, 282
 CANUDO Ricciotto, 303
 CAO Rou 曹柔, 147
 CASTERA René de, 231
 CHABANNES LA PALICE Alfred de,
 239
 CHABANNES LA PALICE Hedwige,
 239, 258
 CHANTAVOINE Jean, 37
 CHAYNES Charles, 304
 CHENG Yanqiu 程硯秋, 5, 121, 125,
 129, 130, 131, 132, 133, 134
 CHEVILLARD Camille, 41, 42
 CHORON Alexandre-Étienne, 159
 178
 DU Liniang 杜麗娘, 125
 DUBAIL Georges, 120
 DUCAS Paul, 33, 119

COMBARIEU Jules, 31, 32
 CONFUCIUS 孔子, 83, 84, 110, 124, 220, 244
 CONTY Alexandre Robert, 120
 CORNEILLE, 60
 COUPERIN François, 40
 COURANT Maurice, 18, 19, 139, 140, 166, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 179, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 244, 272, 273, 274, 275, 276
 CREVECOEUR de, 239
 CUI E 翠娥, 80
 CUI Guofu 崔國輔, 67
 CYSTRIA la princesse, 240
 DARRAS, 46
 DE MONTE Valentina, 8
 DEBIERRE Charles, 105
 DEBUSSY Chouchou, 218
 DEBUSSY Claude, 11, 13, 14, 15, 20, 33, 34, 35, 36, 41, 42, 43, 50, 53, 56, 114, 170, 171, 186, 199, 203, 204, 205, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 236, 237, 259, 267, 268, 269, 279, 280, 281, 292, 295, 296, 299, 300, 301, 302
 DEMANGEON l'abbé, 239
 DESVERNAY Arya, 8
 DIAGHILEV Serge de, 43, 44, 50
 DIETSCHY Marcel, 13, 223, 224
 DOLLY, 12 36, 40, 216, 217, 218
 DU Fu 杜甫, 67, 262
 DU HALDE Jean-Baptiste, 19, 140, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 155, 161, 162
 GILBERT Marc, 8
 GILES Herbert Allen, 232
 GLUCK Christoph Willibald, 33, 43, 53
 GODET Robert, 301
 DULLIN Charles, 72
 DUMAS-RICORD Paul, 13
 DUNCAN Isadora, 36
 DUPIN DE SAINT CYR Hélène, 7
 DUPRÉ Marcel, 53, 303
 DUPUY Ernest, 30
 ÉCORCHEVILLE Jules, 37
 EMMANUEL Maurice, 32, 53, 265
 EYLAN Claude, 128
 FABRE Gabriel, 262
 FALLA Manuel de Falla, 214, 304
 FAURÉ Gabriel, 40, 239
 FÉTIS François-Joseph, 140
 FLATTOT-MOUFFARD Andrée, 13
 FLEG Edmond, 30
 FONTENAY, vicomte de, 122
 FRANÇAIX Jean, 44
 FRANCE Anatole, 104, 105, 261
 FREUD Sigmund, 86
 FRIEDLÄNDER Max, 32
 FU Qiumin, 127, 129
 FULLER Loïe, 43
 FUMET Stanislas, 12
 FU Xi 伏羲, 153
 GANDHI, 102
 GARTENLAUB Odette, 54
 GAUBERT Philippe, 41, 44, 47, 48, 50
 GAUTIER Judith, 19, 261, 262
 GAVOTY Bernard, 12
 GE Fuping 葛夫平, 108
 GE Hong 葛洪, 67, 68
 GENGIS Khan 成吉思汗, 83
 GÉRARD Auguste, 120
 GIGOUT Eugène, 239
 HOWAT Roy, 215, 227
 HSU Fuyun 徐復雲, 5, 113, 114, 206
 HU Han Ye Shan Yu 呼韓耶單于, 68
 HUA Lilang 花李郎, 66

GOORMAGHTIGH Georges, 192
 GOUBAULT Christian, 14
 GRANADOS Enrique, 41
 GRANDVOINET L., 97
 GRANET Marcel, 109, 111, 117, 134, 283, 284, 285, 290
 GRIEG Edvard, 39, 43, 299
 GROSIER Jean-Baptiste, 161
 GROUSSET, René, 285
 GROVLEZ Gabriel, 7, 15, 19, 20, 40, 41, 42, 57, 72, 214, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 277, 278, 279, 281, 282, 303, 304
 GUAN Hanqing 關漢卿, 65, 66
 GUAN Zhong 管仲, 153
 GUÉHENNO Jean, 102, 103
 GUO Jian 勾踐, 71
 GUT Serge, 186, 203
 HACKIN Joseph, 285
 HAIN Jou-Kia 韓汝甲, 5 104, 105, 107, 108, 117
 HAN Guohuang 韓國鎰, 163
 HARCOURT Marguerite Béclard d', 20, 264, 265, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 280, 281, 282, 283 303
 HARCOURT Raoul, 265
 HART Robert, 163
 HAUTECŒUR Louis, 49
 HAWLEY Laura D. , 171
 HEILMANN Hans, 261
 HERRIOT Édouard, 118, 119
 HOÉRÉE Arthur, 13
 HONEGGER Arthur, 43, 44, 291
 HONG Zilier 紅字李二, 66
 LAFFERRE Louis, 101
 LALOY Léon, 25
 LALOY Louis, 5, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500
 HUAIRAN Nan-Zi 淮南子, 90, 110, 111, 174, 243
 HUANG Shizhong 黃仕忠, 61
 HUGO Jean, 12
 HUGO Victor, 261
 INDY Vincent D', 11, 30, 33, 35, 42, 43, 231, 239, 240, 264, 265, 299
 J. Shuin-Ling 勛齡, 261
 JAËLL Alfred, 28
 JAËLL Marie, 28
 JANKÉLÉVITCH Vladimir, 12
 JI Junxiang 紀君祥, 65
 JI Za 季札, 144
 JOERISSEN Gertrude Laughlin, 260
 JORN Asger, 260
 JULIEN Stanislas, 161
 KAMPF Léopold, 99
 KANT, Emmanuel, 88, 89
 KLAPROTH Julius, 161
 KOU Wellinto 顧維鈞, 101
 KONG Yan 孔衍, 67
 KUBILAI Khan 忽必烈, 58, 64
 LA BORDE Jean-Benjamin de, 140, 148, 149
 LA FAGE Adrien de, 18, 60, 140, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 169, 173, 177, 178, 181, 185, 189, 190, 201, 202, 243, 244, 245, 258, 272
 LA LAURENCIE Lionel de, 32, 37, 303
 LA PRESLE Jacques de, 7, 20, 263, 264, 275, 281, 282
 LA PRESLE-EVESQUE Alix de, 7
 LABEY Marcel, 231
 LACERDA Francisco de, 52
 LEPRINCE-RINGUET Louis, 12
 LI Gongzuo 李公佐, 81
 LI Shizeng (Yuying) 李石曾 (煜瀛), 7, 17, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103,

33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 72, 74, 75, 76, 78, 79, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 139, 140, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 178, 180, 181, 183, 184, 185, 188, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 232, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 250, 255, 258, 259, 262, 264, 265, 268, 272, 278, 281, 282, 290, 291, 294, 299, 300, 302, 303, 304

LALOY Nicolette, 113, 206, 218
LALOY Ninette, 217
LALOY Vincent 7, 13, 51, 192, 217, 218
LANDRY Adolphe, 30
LANGEVIN Paul, 99, 129, 130
LAO Zi 老子, 81, 82, 83, 88, 110, 111
LARIVIÈRE Charles de, 40
LAUNAY Florence, 8, 240, 241, 243, 254
LAVAL Pierre, 49
LE FLEM Paul, 31
LE ROUX Hugues, 120
LÉAUTAUD Paul, 48
LEDUC Jean, 8
LEDERER, 240
LÉPINE Jean, 114, 119
MARSEILLE Hervé, 13
MASPERO Henri, 109, 117
MASSARANI Tullo, 261
MAURICE François, 7
104, 105, 106, 107, 115, 117, 118, 119, 124, 129, 172
LI Shizhong 李時中, 66
LI Taibai 李太白, 67, 262
LIE Zi 列子, 110, 111
LIÉGEOIS, 240
LIFAR Serge, 12, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 300
LISLE Charles Leconte de, 261
LIU An 劉安, 111
LIU Hai-Su 劉海粟, 121
LO Ta-Kang 羅大剛, 5, 112, 113, 114, 115
LONG Marguerite 229
LONGUET P. Dominique, 8
LOUVIER Jean-Hugues, 284
LOUYRETTE Eugene, 284
LOUÏS Pierre, 219
LU Buwei 呂不韋, 110, 111
LU Yan 呂岩, 79, 80, 81, 84, 85, 87, 90
LUCHAIRE Julien, 30
LULLY Jean-Baptiste, 40, 43
LYAUTEY Jean-Paul André, 13
MA Zhiyuan 馬致遠, 27, 41, 57, 58, 60, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 78, 81, 83, 85, 301
MACHARD Nicolas, 13
MAHLER Gustave, 262
MANTE Suzanne, 45, 46
MAO Yanshou 毛延壽, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74
MARLARET Joseph Canteloube de, 37
MARNOLD Jean, 36, 137, 303
MARROU Henri-Irénée, 12
PIOT René, 72
PIRRO André, 32
PIVER Berth, 39
PIVER L.-T. 39

MAURICE Pierre, 7, 304
 MAZON Paul, 76, 303
 MEI Lanfang 梅蘭芳, 125, 126, 127, 128, 133
 MENDELSSOHN Félix, 43
 MÉNESTRIER Claude-François, 18, 140, 142, 143, 145, 147
 MERRILL Stuart, 261
 MERSENNE Marin, 154
 MESSENGER André, 39
 MICHAUX, 240
 MILHAUD Darius, 214, 291
 MIREAUX, 47
 MOLIÈRE, 40
 MONTESQUIEU, 115
 MONTEVERDI Claudio, 40
 MOULE A. C., 173
 MOUSSORGSKI Modeste, 29, 41
 MOUTET Marius, 118, 130
 MOUTON Jean, 12
 NECTOUX Jean-Michel, 215, 219
 NOËL Léon, 47
 O Yangxiu 歐陽修, 67
 PAINLEVÉ Paul, 104, 105, 107, 108, 117, 120, 130, 135
 PALADILHE Émile, 28
 PARAY Paul, 43
 PASCAL Claude, 12, 54
 PEIGNOT Suzanne, 285
 PELLISOT Paul, 108, 109, 117, 121, 134
 PERNE François-Louis, 159
 PÉTAIN Philippe, 49
 PICARD François, 12, 18, 58, 192, 246, 250, 294, 300
 RICCI Matteo, 144
 RIMSKI-KORSAKOV Nikolai, 29
 ROCHÉ Henri-Pierre, 232
 ROCHER René, 72
 PIZZETTI Ildebrando 43
 PLATON, 88, 89
 POLIGNAC Armande de, 7, 15, 16, 19, 20, 31, 33, 37, 214, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 263, 264, 269, 276, 277, 281, 282, 302, 303
 POLIGNAC Edmond de, 239
 POLIGNAC Edmond de (la princesse)/ Winnaretta Singer, 239, 240, 242
 POULENC Francis, 291
 PRAT Max, 222
 PRIEST Deborah, 14, 16, 214, 216, 220, 222, 300
 PROUT Barbara, 8
 PRUDHOMME Sully, 194
 PYEE-COHEN Doris, 32
 QI Rushan 齊如山, 124
 QIAN Deming 錢德明 150
 QIN Zhian 秦志安, 87
 QIU Chuji 丘處機, 82, 83
 QUITTARD Henry, 32
 RABAUD Henri, 42, 54
 RAMEAU Jean-Philippe, 43, 53, 219
 RAVEL Maurice, 11, 14, 15, 36, 42, 43, 56, 212, 214, 246, 247, 283, 284, 290, 291, 293, 294, 295
 RÉGNIER Henri de, 231
 REINHARD Max, 131
 REMUSAT Abel, 161
 REVOL Patrick, 203, 212, 214, 215, 229, 246, 250, 294
 RIVERA Lydia de, 285
 SCHMITT Florent, 291
 SCHOENBERG Arnold, 194
 SEGALIN Victor, 35, 76, 171, 194, 219, 227, 229, 301, 303

RODRIGUEZ Philippe, 13
 ROLLAND Maire Romain, 12
 ROLLAND Romain, 12, 32, 38, 39, 52, 56, 102, 103, 115, 134, 299
 ROSSINI Gioacchino, 43
 ROUCHÉ Eugène, 39
 ROUCHÉ Jacques 31, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 55, 57, 72, 75, 101, 105, 124, 125, 126, 127, 232, 282, 299, 300
 ROUSSEAU Jean-Jacques, 148
 ROUSSEL Albert, 11, 20, 31, 40, 41, 42, 43, 74, 75, 72, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 274, 275, 290, 291, 300, 301, 302
 ROUSSEL Fratselle, 231
 ROUSSIER Pierre-Joseph, 151, 156, 177
 ROUSSY Gustave, 45, 48, 50
 ROY Maurice, 49
 RUBINSTEIN Ida, 43
 RUHLMANN Franz, 41
 RYTEL Piotr, 290
 SABATIER Pierre, 55
 SACCHETTI Livery, 32
 SACRE Guy, 232, 234, 236
 SAINT-DENYS le Marquis d'Hervey de, 261
 SAMAZEUILH Gustave, 217, 231
 SAMUEL-ROUSSEAU Marcel, 44
 SANDBERGER Adolf, 32
 SARTRE Jean-Paul, 115
 SCARLATTI Domenico, 43
 SCHAEFFNER André, 219
 SCHNEIDER Louis, 32, 75
 THOMAS Ambroise, 33
 TIERSOT Julien, 32, 301
 TIETJEN Heinz, 131,
 TIN Tun-Ling 丁墩齡, 257, 258
 SEGONG-GENOVESI Cédric, 8, 14, 15, 214, 215, 222, 224, 227, 230, 303
 SÉRIEYX Gustave, 231
 SÉVERAC Déodat de, 31, 231, 265
 SHEN Jiji 沈既濟, 81
 SHI Chong 石崇, 67
 SHU Li 樗櫟, 84
 SI Maqian 司馬遷 170
 SIEN Singhai 沈星海, 114, 119
 SILVER Charles, 42
 SOULIE DE MORANT Georges, 173
 SPICQ Delphine, 8
 STAATS Léo, 40, 41, 72
 STAFF Leopold, 260
 STRAVINSKY Igor, 13, 14, 43, 91, 214, 291, 300, 304
 SUI Wen-Di 隋文帝, 157
 SUN Baoqi 孫寶琦, 97
 SUN Yatsen 孫中山, 57, 95, 97, 98, 100, 101, 102, 124
 SYNNESTVEDT Magnus, 222, 224, 225, 228, 229, 233
 SZYMANOWSKI Karol, 44,
 TAMEN Jean-Luc, 8
 TANG Jiyao 唐繼堯, 120
 TANSMAN Alexandre, 21, 283, 292, 293, 294, 295, 296, 303
 TARENTE Aristoxène de, 29, 30
 TCHEN Ysia 陳艷霞, 18
 TCHENG Loh 陳籙, 5, 120, 121, 125, 126
 TCHENG Soumé 鄭毓秀, 5, 101, 120, 121, 124
 TEXIER Lilly, 220
 WANG Changzhe 王長者, 69, 71
 WANG Shifu 王實甫, 65
 WEI Liangfu 魏良輔, 206
 WEI Ling-Wang 魏靈王, 84

TINAN Hélène de, 12	WHITALL James, 261
TITELOUZE Jean, 33	WIEGER Léon (père), 173
TOLLER Ernst, 131, 132	WILLY, 37
TOP Damien, 14, 91, 302	WU Jingheng 吳敬恆, 101
TOULET Paul-Jean, 219, 222, 301	WU Zixu 伍子胥, 206, 207
TOUSSAINT Franz, 19, 21, 242, 257, 260, 261, 262, 264	XI Shi 西施, 71
TREVITT John, 12	XU Shichang 徐世昌, 108
TRIGAULT Nicolas, 144, 161	XU Zhi-Mo 徐志摩, 124
TRILLAT Ennemond, 300	XUN Zi 荀子, 277
TSAO Chang-Ling, 260, 262	YAN Hui 顏回, 84
TSCHANZ Dietrich, 8	YANG Yinliu 楊蔭瀏, 59, 61, 157, 207
VEITH Aline, 28	YE Gongchuo 葉恭綽, 107, 108, 117
VELLONES Pierre (Pierre Rousseau), 21, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 296	YOU Meng 優孟, 64
VELLONES Serge, 284, 290	YU Ji 餘祭, 144
VELLY, Jean-Jacques, 7	YU JI 虞姬, 125
VERDI Giuseppe, 28	YU Gen 裕庚, 261
VERLAINE Paul, 261	YUAN Di 元帝, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74
VINCENT François, 14	YUNG Bell, 59
VIÑES Ricardo, 222, 223, 228	ZAMBELLI Carlotta, 45, 46
VISSIÈRE Arnold, 17, 95, 108, 109, 116, 117, 120, 121, 220	ZHAN Shichuang 詹石窗, 86
VOISINS Auguste Gilbert de, 40	ZHANG Jingjiang 張敬江, 101
VOLTAIRE, 65	ZHENG Quangzu 鄭光組, 66
VUILLERMOZ Emile, 37, 76, 227, 230, 255, 290, 303	ZHONG Liquan 鐘離權, 79, 80, 81, 82, 85, 87, 90
WAGNER Richard, 30, 42, 53	ZHONG Sicheng 鐘嗣成, 61, 83
WAN Baochang, 萬寶常 157	ZHOU Cheng 周成, 142
WANG Chongyang 王重陽, 82, 88	ZHOU Gong 周公, 83, 142, 143
WANG Jingwei 汪精衛, 108	ZHOU Wu 周武, 142
WANG Qiang (Zhao-Jun) 王嬙 (昭君), 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74	ZHU Quan 朱權, 61
	ZHUANG-Zi 莊子, 88, 110, 111, 173
	ZHU Minda 朱敏達, 7
	ZHU Zaiyu 朱載堉, 153, 154, 185, 186, 187

TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX

Exemple 1	Le rapport des caractères musicaux des Chinois aux notes européennes. (Jean Benjamin de La Borde, <i>Essai sur la musique ancienne et moderne</i> .)	p. 149
Exemple 2	L'échelle ancienne de sept sons et leurs noms en caractères Chinois. (J. A. Van Aalst, <i>Chinese Music</i> .)	p. 165
Exemple 3	La gamme des Mongols consiste en neuf notes, elle est reprise sous la dynastie des Qing. (J. A. Van Aalst, <i>Chinese Music</i> .)	p. 165
Exemple 4	La gamme des Yuan comprend un <i>fa</i> dièse en plus. (J. A. Van Aalst, <i>Chinese Music</i> .)	p. 165
Exemple 5	La gamme des Ming abandonne tous les demi-tons et devient une gamme pentatonique. (J. A. Van Aalst, <i>Chinese Music</i> .)	p. 165
Exemple 6	Instrument <i>se</i> (瑟) : sa notation en caractère chinois et celle retranscrite sur la portée occidentale. (J. A. Van Aalst, <i>Chinese Music</i> .)	p. 167
Exemple 7	Deux airs chinois notés par Jean-Baptiste du Halde.	p. 178
Exemple 8	Joseph-Marie Amiot, <i>Hymne en l'honneur des ancêtres</i> .	p.182-183
Exemple 9	J. A. Van Aalst, <i>The Guiding March</i> .	p. 183
Exemple 10	J. A. Van Aalst, <i>Madame Wang</i> .	p. 184
Exemple 11	<i>Ode Tcheou yu</i> 騶虞頌.	p. 186
Exemple 12	Claude Debussy, <i>La Cathédrale engloutie</i> , mes. 1-2.	p. 186
Exemple 13	<i>Ode Kwan tshyu</i> 關雎頌.	p. 187
Exemple 14	Les six formules syllabiques.	p. 191
Exemple 15	Louis Laloy, <i>La Princesse aux yeux de jade</i> , mes. 11-14.	p. 199
Exemple 16	Le rythme de ditrochée est complété par le rythme de tribrach.	p. 200
Exemple 17	Le rythme de ditrochée partagé par les deux mains.	p. 200
Exemple 18	Louis Laloy, <i>La Princesse aux yeux de jade</i> , mes. 42-46.	p. 201
Exemple 19	La formule rythmique employée dans les morceaux de percussions chinoises. (Adrien de la Fage, <i>Histoire générale de la musique et de la danse</i> , p. 133.)	p. 202
Exemple 20	Louis Laloy, <i>La Princesse aux yeux de jade</i> , mes. 1-4.	p. 202
Exemple 21	Claude Debussy, <i>La Cathédrale engloutie</i> , mes. 84-89.	p. 203
Exemple 22	Claude Debussy, <i>Pagodes</i> , mes. 27-29.	p. 204
Exemple 23	Claude Debussy, <i>Pagodes</i> , mes. 73-75.	p. 204
Exemple 24	Claude Debussy, <i>Et la Lune descend sur le temple qui fut</i> , mes. 41-42.	p. 204
Exemple 25	La partie du chant. (Louis Laloy, <i>La Lavandière</i> , mes. 1-21, manuscrit.)	p. 209

Exemple 26	Thème A (Louis Laloy, <i>La Lavandière</i> , mes. 1-17, manuscrit)	p. 210
Exemple 27	Thème A1 (Louis Laloy, <i>La Lavandière</i> : mes. 15-28, manuscrit.)	p. 211
Exemple 28	Thème B (Louis Laloy, <i>La Lavandière</i> , mes. 43-69, manuscrit.)	p. 211
Exemple 29	Thème C (Louis Laloy, <i>La Lavandière</i> , mes. 145, manuscrit.)	p. 211
Exemple 30	Thème D (Louis Laloy, <i>La Lavandière</i> , mes. 200-211, manuscrit.)	p. 212
Exemple 31	Thème A (Maurice Ravel, <i>Laideronnette</i> , mes. 8-12.)	p. 212
Exemple 32	Claude Debussy, <i>Pagodes</i> , mes. 1-6.	p. 213
Exemple 33	Le motif de <i>Masques</i> , des notes répétées basées sur des quintes (Claude Debussy, <i>Masques</i> , mes. 1-11.)	p. 221
Exemple 34	Le thème pentatonique <i>réb, mib, solb, lab, sib</i> dans l'aigu (Claude Debussy, <i>Masques</i> , mes. 174-179.)	p. 221
Exemple 35	La note <i>si</i> règne sur les deux pôles du clavier dans la mesure 12. (Claude Debussy, <i>Et la lune descend sur le temple qui fut</i> , mes. 10-13.)	p. 226
Exemple 36	Le groupe-pédale de croches, en miroir autour de la note <i>si</i> . (Claude Debussy, <i>Et la lune descend sur le temple qui fut</i> , mes. 14-15.)	p. 226
Exemple 37	Thème Bouddha (Roy Howat, « Debussy et les musiques de l'Inde ».)	p. 227
Exemple 38	La voix du <i>qin</i> rencontre les accords de l'ensemble et des coups des tambours. (Claude Debussy, <i>Et la lune descend sur le temple qui fut</i> , mes. 25-26.)	p. 228
Exemple 39	Claude Debussy, <i>Et la lune descend sur le temple qui fut</i> , mes. 7.	p. 229
Exemple 40	Claude Debussy, <i>Et la lune descend sur le temple qui fut</i> , mes. 52-53.	p. 229
Exemple 41	Claude Debussy, <i>Et la lune descend sur le temple qui fut</i> , mes. 14-15.	p. 230
Exemple 42	Albert Roussel, <i>À un jeune gentilhomme</i> , mes. 8 et 50.	p. 234
Exemple 43	Albert Roussel, <i>À un jeune gentilhomme</i> , mes. 1-3.	p. 234
Exemple 44	Albert Roussel, <i>À un jeune gentilhomme</i> , mes 10-12.	p. 234
Exemple 45	Albert Roussel, <i>À un jeune gentilhomme</i> , mes 31-33.	p. 234
Exemple 46	Albert Roussel, <i>À un jeune gentilhomme</i> , mes 52-54.	p. 234
Exemple 47	Albert Roussel, <i>À un jeune gentilhomme</i> , mes. 43.	p. 235
Exemple 48	Albert Roussel, <i>Amoureux séparés</i> , mes. 1-9.	p. 238

Exemple 49	Albert Roussel, <i>Amoureux séparés</i> , mes. 11.	p. 238
Exemple 50	Albert Roussel, <i>Amoureux séparés</i> , mes. 62.	p. 239
Exemple 51	Le mode pentatonique A. (Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 5-8, manuscrit.)	p. 246
Exemple 52	Le mode pentatonique B. (Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 139-145, manuscrit.)	p. 246
Exemple 53	Maurice Ravel, <i>Laideronnette, Impératrice des Pagodes</i> , mes. 1-9.	p. 247
Exemple 54	Thème A1. (Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 40-45, manuscrit.)	p. 247
Exemple 55	Thème A2. (Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 58-62, manuscrit.)	p. 247
Exemple 56	La reprise d'A1. (Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 67-71, manuscrit.)	p. 248
Exemple 57	Thème A3. (Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 74-75, manuscrit.)	p. 248
Exemple 58	Thème A3. (Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 76-80, manuscrit.)	p. 248
Exemple 59	Thème A4. (Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 87-90, manuscrit.)	p. 249
Exemple 60	Thème A5. (Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 106-109, manuscrit.)	p. 249
Exemple 61	Thème final. (Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 122-126, manuscrit.)	p. 250
Exemple 62	un unisson d'accompagnement donné par la contrebasse, le violoncelle et le basson. (Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 145-148, manuscrit.)	p. 251
Exemple 63	Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 172-176, manuscrit.	p. 252
Exemple 64	Thème A6. (Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 177-180, manuscrit.)	p. 252
Exemple 65	Thème A7. (Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 191-195, manuscrit.)	p. 253
Exemple 66	Thème B. (Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 204-206, manuscrit.)	p. 253
Exemple 67	La participation du zimbalon. (Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> , mes. 159-161, manuscrit.)	p. 257
Exemple 68	L'ambiance de la fête de nouvel an chinois.	

	(Armande de Polignac, <i>La Recherche de la Vérité</i> mes. 114-117, manuscrit.)	p. 257
Exemple 69	Mélodie pentatonique. (Gabriel Grovlez, <i>À la Porte occidentale...</i> , mes. 1-6.)	p. 266
Exemple 70	Accords composés du pentatonisme. (Gabriel Grovlez, <i>À la Porte occidentale...</i> , mes. 4-6.)	p. 266
Exemple 71	La mélodie pentatonique « fa#, sol#, la#, do#, ré# » est enharmonique de celle de <i>À la porte Occidentale</i> « solb, lab, sib, réb, mib. » (Gabriel Grovlez, <i>La Fleur de pêcher</i> , mes. 3-5.)	p. 266
Exemple 72	Gabriel Grovlez, <i>À la Porte occidentale</i> , mes. 24-26.	p. 267
Exemple 73	Gabriel Grovlez, <i>La Fleur de pêcher</i> , mes. 27-29.	p. 267
Exemple 74	Gabriel Grovlez, <i>La Fleur de pêcher</i> , mes. 35.	p. 267
Exemple 75	Claude Debussy, <i>Voiles</i> , mes. 43.	p. 267
Exemple 76	La mélodie. (Marguerite Béclard d'Harcourt, <i>Mon amie</i> , mes. 2-5.)	p. 268
Exemple 77	La gamme par tons « sib, sol#, fa#, mi, ré, do ». (Marguerite Béclard d'Harcourt, <i>Mon amie</i> , mes. 7.)	p. 269
Exemple 78	La gamme pentatonique « ré#, do#, la#, sol#, fa# ». (Marguerite Béclard d'Harcourt, <i>Mon amie</i> , mes. 9.)	p. 269
Exemple 79	La gamme pentatonique « ré, mi, fa#, la, si ». (Marguerite Béclard d'Harcourt, <i>Nocturne</i> , mes. 1-4.)	p. 270
Exemple 80	La note <i>la</i> superposée au <i>ré</i> crée un intervalle de quinte. (Marguerite Béclard d'Harcourt, <i>Nocturne</i> , mes. 5-6.)	p. 270
Exemple 81	Marie Béclard d'Harcourt, <i>Une chanson</i> , mes. 1-19.	p. 271
Exemple 82	Première gamme pentatonique. (Marguerite Canal, <i>Les Trois Princesses</i> , mes. 1-8.)	p. 271- 272
Exemple 83	Deuxième gamme pentatonique. (Marguerite Canal, <i>Les Trois Princesses</i> , mes. 9-12.)	p. 272
Exemple 84	L'échelle fondamentale de <i>qin</i> . (Maurice Courant, <i>Essai historique sur la musique classique des Chinois</i> , p. 164.)	p. 273
Exemple 85	Marguerite Béclard d'Harcourt, <i>Mon amie</i> , mes. 2.	p. 274
Exemple 86	Marguerite Béclard d'Harcourt, <i>Mon amie</i> , mes. 3.	p. 274
Exemple 87	Albert Roussel, <i>À un jeune gentilhomme</i> , mes. 23-25.	p. 275
Exemple 88	Jacques de la Presle, <i>La Flûte de jade</i> , mes. 8-9.	p. 275
Exemple 89	Jacques de la Presle, <i>La Flûte de jade</i> , mes. 1-2.	p. 275
Exemple 90	Marguerite Canal, <i>Vœu</i> , mes. 1-3.	p. 276
Exemple 91	La gamme pentatonique, « mib, fa, sol, sib, do ».	

	(Armande de Polignac, <i>Chant d'amour</i> , mes. 1.)	p. 276
Exemple 92	La gamme pentatonique, « fa, sol, la, do, ré ».	
	(Armande de Polignac, <i>Chant d'amour</i> , mes. 31.)	p. 276
Exemple 93	La gamme par tons, « lab, sib, do, ré, fa ».	
	(Armande de Polignac, <i>Chant d'amour</i> , mes. 6.)	p. 277
Exemple 94	Gabriel Grovlez, <i>La Fleur de pêcher</i> , mes. 1-5.	p. 278
Exemple 95	Gabriel Grovlez, <i>À la porte Occidentale</i> , mes. 15-19.	p. 278
Exemple 96	Gabriel Grovlez, <i>La Fleur de pêcher</i> , mes. 30-32.	p. 279
Exemple 97	La résonance du gong.	
	(Marguerite Canal, <i>Narcisses</i> , mes. 1-2.)	p. 279
Exemple 98	Marguerite Canal, <i>Narcisses</i> , mes. 14-16.	p. 279
Exemple 99	Des superpositions de quarts et de quintes de la main gauche.	
	(Marguerite Béclard d'Harcourt, <i>Depuis qu'elle est partie</i> , mes. 1-2.)	p. 280
Exemple 100	Marguerite Béclard d'Harcourt, <i>Depuis qu'elle est partie</i> , mes. 17-18.	p. 281
Exemple 101	Marguerite Béclard d'Harcourt, <i>Depuis qu'elle est partie</i> , mes. 23-25.	p. 281
Exemple 102	Pierre Vellones, <i>Le Tchen</i> , mes. 1-8.	
		p. 286
Exemple 103	Le second élément A1.	
	(Pierre Vellones, <i>Le Tchen</i> , mes. 43-52.)	p. 286
Exemple 104	Le thème A2. (Pierre Vellones, <i>Le Tchen</i> , mes. 53-65.)	p. 287
Exemple 105	Pierre Vellones, <i>Le Tchen</i> , mes. 48-52.	p. 287
Exemple 106	Pierre Vellones, <i>Le Collet bleu</i> , mes. 22-23.	p. 288
Exemple 107	Pierre Vellones, <i>Le Gué</i> , mes. 22-25.	p. 288
Exemple 108	Pierre Vellones, <i>Le Gué</i> , mes. 1-10.	p. 289
Exemple 109	Pierre Vellones, <i>Le Gué</i> , mes. 84-110.	p. 289
Exemple 110	Alexandre Tansman, <i>Le Marché d'oiseaux à Shanghai</i> , mes. 1-4.	p. 292
Exemple 111	Alexandre Tansman, <i>Le Marché d'oiseaux à Shanghai</i> , mes. 9-16.	p. 293
Exemple 112	Alexandre Tansman, <i>Le Marché d'oiseaux à Shanghai</i> , mes. 20-27.	p. 293
Exemple 113	Maurice Ravel, <i>Laideronnette, Impératrice des Pagodes</i> , mes. 298-304.	p. 293
Exemple 114	Maurice Ravel, <i>Laideronnette, Impératrice des Pagodes</i> , mes. 298-301.	p. 294

- Exemple 115 Alexandre Tansman, *Les Gongs dans un temple de Hong-Kong*, mes. 17-18. p. 295
- Exemple 116 Alexandre Tansman, *Les Gongs dans un temple de Hong-Kong*, mes. 14-16. p. 295

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1	État civil de Louis Laloy et inscription de Léon Laloy sur la liste électorale à Gray.	p. 307
Annexe 2	Mentions de Louis Laloy au Lycée Henri IV (1888-1891).	p. 308
Annexe 3	Lettre de Romain Rolland datée de 1906 à Chouchik Laloy pour la féliciter de son mariage avec Louis Laloy. Lettre de Romain Rolland à Louis Laloy datée du 3 mars 1937, concernant le mariage de Nicolette Laloy avec HSU Fuyun.	p. 313
Annexe 4	Extrait des minutes des actes de Mariage et faire-part de mariage.	p. 315
Annexe 5	Lettre de Louis Laloy datée du 3 juin 1910, adressée à sa femme concernant sa conférence sur l'œuvre de Claude Debussy à Londres.	p. 316
Annexe 6	Lettre de Chouchik Laloy à Louis Laloy, datée du 3 juin 1910, où elle parle des lettres échangées entre Dolly et Claude Debussy.	p. 317
Annexe 7	Lettre de Louis Laloy à Jacques Rouché, datée de 1909, concernant SUN Yatsen et Lettre datée du 26 décembre 1911, concernant la Chine.	p. 318
Annexe 8	Lettre datée du 5 septembre 1912 où Louis Laloy parle du <i>Chagrin dans le palais de Han</i> .	p. 320
Annexe 9	Lettre de Louis Laloy à Romain Rolland datée du 31 août 1930, concernant la Chine.	p. 321
Annexe 10	Lettre de Romain Rolland à Louis Laloy datée du 6 juin 1933 concernant l'ouvrage <i>Miroir de la Chine</i> .	p. 324
Annexe 11	Lettre de Louis Laloy du 14 août 1931 à sa femme lors de son voyage en mer pour la Chine.	p. 325
Annexe 12	Dédicace de Louis Laloy à l'artiste chinois CHENG Yanqiu.	p. 326
Annexe 13	Esquisse d'un projet d'un voyage d'études en Chine.	p. 327
Annexe 14	Photos concernant le voyage de Louis Laloy en Chine dans le journal <i>La Politique de Pékin</i> datées d'octobre 1931.	p. 329
Annexe 15	Articles sur le voyage de Louis Laloy en Chine.	p. 335
Annexe 16	Journal de Louis Laloy concernant son voyage en Chine.	p. 337
Annexe 17	Liste des passagers.	p. 341
Annexe 18	Programme du spectacle du Conservatoire de musique de Pékin pour accueillir Louis Laloy. Programme du séjour à Pékin (en mandarin).	p. 344
Annexe 19	Photos de MEI Lanfang procurées par Louis Laloy.	p. 345
Annexe 20	Programme de la soirée de bienfaisance en Suisse daté de	

	1937.	p. 348
Annexe 21	Mémoire de Louis Laloy daté de 1940.	p. 349
Annexe 22	Rapport de Serge Lifar daté de 1940.	p. 353
Annexe 23	Note sur sa carrière et sa situation, faite par Louis Laloy.	p. 362
Annexe 24	Lettre concernant la retraite de Louis Laloy au Conservatoire de musique de Paris datée de 1941.	p. 363
Annexe 25	Lettres du directeur de la radiodiffusion nationale à Louis Laloy concernant <i>Le Chagrin dans le palais de Han</i> mis en onde, datées de 1942.	p. 364
Annexe 26	Lettre de condoléances de LO Ta-Kang pour la mort de Louis Laloy. Lettre pour demander son admission de doctorant à la Sorbonne. Projet de sa thèse.	p. 368
Annexe 27	Lettre de condoléances de Mme de Tinan (Dolly) à Mme Laloy.	p. 372
Annexe 28	Carrières et titres de Louis Laloy.	p. 374
Annexe 29	Faire-part de la séance commémorative en souvenir de Louis Laloy.	p. 376
Annexe 30	Exposition Louis Laloy à Dole datée de 1975. Articles sur cette exposition.	p. 377
Annexe 31	Lettres d'Armande de Polignac datées de 1907 à Louis Laloy.	p. 379
Annexe 32	Affiches du concert d'Armande de Polignac avec le concours de Mme Laloy et de Marguerite Babaïan.	p. 383
Annexe 33	Lettres de la princesse Edmond de Polignac à Louis Laloy.	p. 385
Annexe 34	Extrait d'une lettre de CHEN Cheng (ancien ministre de Chine) concernant Louis Laloy.	p. 387
Annexe 35	Lettre de la fille de TCHENG Loh (ancien ambassadeur de Chine en France) à Jean Laloy, datée du 15 avril 1980.	p. 388
Annexe 36	Cahiers de chinois de Louis Laloy.	p. 389
Annexe 37	Retranscriptions des airs chinois, faites par Louis Laloy.	p. 392
Annexe 38	Tombeau de la famille Laloy.	p. 396
Annexe 39	Église de Rahon.	p. 397
Annexe 40	Cloches de Rahon ayant inspiré à Claude Debussy les pages de <i>Cloches à travers les feuilles</i> .	p. 398
Annexe 41	Photo de Louis Laloy.	p. 399
Annexe 42	Collection des objets artistiques chinois de Louis Laloy dans la maison de Rahon.	p. 400
Annexe 43	Piano sur lequel Claude Debussy et Igor Stravinsky jouèrent à quatre mains le <i>Sacre du printemps</i> à Meudon Bellevue	p. 402

Annexe 44	Maison familiale Laloy à Rahon.	p. 403
Annexe 45	Quatre partitions dédiacées de Claude Debussy à Louis Laloy.	p. 404
Annexe 46	Photos de Gabriel Grovlez.	p. 406
Annexe 47	Affiche et Programme du <i>Chagrin dans le palais de Han</i> .	p. 409
Annexe 48	Photo de Gabriel Grovlez en compagnie d'Albert Roussel dans un article.	p. 411
Annexe 49	Photo de Marie Grovlez, femme de Gabriel Grovlez.	p. 412
Annexe 50	Tombeau de la famille Grovlez.	p. 413
Annexe 51	Photo de LI Shizeng en compagnie de sa femme et de sa fille.	p. 414
Annexe 52	Photos de LI Shizeng dans le journal taïwanais.	p. 415
Annexe 53	Carrefour au nom de LI Shizeng à la Garenne-Colombes.	p. 418
Annexe 54	Lettre de LI Shizeng à Paul Langevin concernant le voyage de CHENG Yanqiu en Europe, datée du 3 janvier 1932.	p. 419
Annexe 55	Photos de Jacques de La Presle.	p. 421
Annexe 56	Notes de Jacques de La Presle sur la bibliographie de la musique chinoise.	p. 423
Annexe 57	Œuvres musicales d'après les poèmes de <i>La Flûte de jade</i> de Franz Toussaint conservées actuellement dans diverses universités aux États-Unis.	p. 424
Annexe 58	Extraits de certains instruments présentés dans <i>La Musique chinoise</i> de Louis Laloy.	p. 425
Annexe 59	Origines de l'histoire du <i>Chagrin dans le palais de Han</i> .	p. 427
Annexe 60	Louis Laloy, partitions de <i>La Princesse aux yeux de jade</i> et de <i>l'Air à Marianne</i> .	p. 430
Annexe 61	Chronologie de la Chine.	p. 435
Annexe 62	Partition dédiacée d'Alexandre Tansman à Louis Laloy.	p. 437
Annexe 63	Lettre d'Albert Roussel à Louis Laloy concernant l'opéra-ballet <i>Padmâvatî</i> , datée du 6 août 1920.	p. 438
Annexe 64	Lettre d'Albert Roussel à Louis Laloy concernant la nomination de ce dernier dans la Légion d'honneur, datée du 3 octobre 1920.	p. 440

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT	p. 5
REMERCIEMENT	p. 7
INTRODUCTION	p. 11

PREMIÈRE PARTIE

LA PERSONNALITÉ DE LOUIS LALOY p. 27

1.1 De l'apprentissage à la consécration: repères biographiques	p. 27
1.11 Sa jeunesse: 1874-1900	p. 27
1.12 Ses différentes activités : 1901-1941	p. 31
1.121 Le critique musical	p. 31
1.1211 <i>Revue musicale</i>	p. 31
1.1212 <i>Le Mercure musical</i> et la <i>S.I.M.</i>	p. 36
1.122 Le collaborateur de Jacques Rouché	p. 39
1.1221 Jacques Rouché et le Théâtre des Arts	p. 39
1.1222 Secrétaire général de l'Opéra de Paris	p. 41
1.123 Le professeur	p. 52
1.13 Ses dernières années : 1941-1944	p. 54
1.2 Louis Laloy, musicologue et penseur de l'esthétique chinoise	p. 57
1.21 Sa compréhension du drame chinois	p. 57
1.211 La définition, les origines et la structure du <i>za-ju</i>	p. 58
1.212 <i>Le Chagrin dans le palais de Han</i>	p. 66
1.2121 Analyse du texte original	p. 66
1.2122 L'adaptation de Louis Laloy	p. 72
1.22 Louis Laloy et la philosophie chinoise	p. 78
1.221 <i>Le Rêve du millet jaune</i>	p. 78
1.2211 La philosophie taoïste dans le drame	p. 81
1.2212 La philosophie chinoise d'après Louis Laloy	p. 85
1.22121 La révélation du rêve	p. 86
1.22122 Les origines du drame	p. 87

DEUXIÈME PARTIE

LES RELATIONS FRANCO-CHINOISES À TRAVERS LES ENGAGEMENTS DE LOUIS LALOY p. 95

2.1 Louis Laloy et les hommes politiques chinois de son temps	p. 95
2.11 Louis Laloy et LI Shizeng	p. 96
2.12 Louis Laloy et SUN Yatsen	p. 100
2.2 Louis Laloy et ses activités franco-chinoises	p. 103
2.21 L'Union sino-française : première symbole d'entraide amicale franco-chinoise	p. 104
2.22 L'Institut des Hautes Études Chinoises de Paris : premier institut chinois en France	p. 106
2.23 L'Association amicale et de patronage franco-chinois : soutien des pouvoirs publics et des pouvoirs privés	p. 118
2.24 La Mission culturelle de 1931 : expérience personnelle de Louis Laloy	p. 122

TROISIÈME PARTIE

LES ÉCRITS SUR LA MUSIQUE CHINOISE (XVII^e SIÈCLE- DÉBUT DU XX^e SIÈCLE) ET LES ŒUVRES MUSICALES FRANÇAISES INSPIRÉES PAR LA CHINE ENTRE 1900 ET 1940	p. 139
--	--------

3.1 Les principaux ouvrages sur la musique chinoise en France	p. 140
3.11 Ouvrages antérieurs au XIX ^e siècle	p. 141
3.111 <i>Des représentations en musique anciennes et modernes</i> (1681) de Claude-François Ménéstrier	p. 141
3.112 <i>Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise</i> (1735) de Jean-Baptiste du Halde	p. 145
3.113 <i>Mémoire sur la Musique des Chinois tant anciens que modernes</i> (1776) de Joseph-Marie Amiot	p. 150
3.12 Ouvrages du XIX ^e siècle	p. 159
3.121 <i>Histoire générale de la musique et de la danse</i> (1844) d'Adrien de la Fage	p. 159
3.122 <i>Chinese music</i> (1884) de J. A. Van Aalst	p. 162
3.13 Ouvrages du début du XX ^e siècle	p. 167
3.131 <i>La Musique chinoise</i> (1910) de Louis Laloy	p. 168
3.132 <i>Essai historique sur la musique classique des Chinois</i> (1908) de Maurice Courant	p. 171
3.2 Les caractéristiques de la musique chinoise selon la perception occidentale	p. 177
3.21 Echelles et modes	p. 177
3.22 Mélodie	p. 181

3.23	Harmonie	p. 185
3.24	Rythme-Mesure	p. 188
3.25	Les instruments et l'instrumentation	p. 191
3.3	Les œuvres musicales de Louis Laloy concernant la Chine	p. 194
3.31	<i>La Princesse aux yeux de jade</i> , mélodie pour voix et piano	p. 195
3.311	Le poème : une réflexion taoïste	p. 196
3.312	La musique : un reflet de Claude Debussy	p. 199
3.32	<i>La Lavandière</i> , drame chinois	p. 205
3.321	Un drame historique	p. 206
3.322	Une musique théâtrale	p. 207
3.4	Les œuvres musicales susceptibles d'avoir été influencées par Louis Laloy	p. 214
3.41	<i>Et la lune descend sur le temple qui fut</i> de Claude Debussy (1907)	p. 214
3.411	Louis Laloy et Claude Debussy	p. 214
3.412	La musique	p. 224
3.42	<i>Deux Poèmes chinois</i> , op. 12 d'Albert Roussel (1907-1908)	p. 231
3.421	Louis Laloy et Albert Roussel	p. 231
3.422	La musique	p. 233
3.43	<i>La Recherche de la Vérité</i> d'Armande de Polignac (1917)	p. 239
3.431	Armande de Polignac et Louis Laloy	p. 239
3.432	Un ballet ironique sur le taoïsme	p. 242
3.433	La musique	p. 245
3.4331	Les matériaux thématiques	p. 245
3.4332	L'orchestration	p. 254
3.5	Les œuvres musicales d'inspiration chinoise à l'époque de Louis Laloy	p. 259
3.51	Franz Toussaint et son recueil de poèmes, <i>La Flûte de jade</i>	p. 260
3.52	Les œuvres musicales inspirées par <i>La Flûte de jade</i>	p. 262
3.521	Le pentatonisme	p. 265
3.522	Le <i>qin</i>	p. 272
3.523	La percussion	p. 277
3.53	L'évocation de la Chine	p. 283
3.531	<i>Chansons d'amour de la vieille Chine</i> de Pierre Vellones (1930)	p. 283
3.532	<i>Le Tour du monde en miniature</i> d'Alexandre Tansman (1933)	p. 290
	CONCLUSION	p. 299
	ANNEXES	p. 305
	BIBLIOGRAPHIE	p. 441
I-	SOURCES	p. 441

	Archives	p. 441
	Correspondances	p. 442
	Ouvrages et articles de Louis Laloy	p. 443
II-	BIBLIOGRAPHIE	p. 445
	Dictionnaire	p. 445
	Ouvrages et articles sur Louis Laloy	p. 445
	Biographie	p. 447
	Ouvrages sur la musique	p. 449
	Ouvrages généraux	p. 450
	Articles de revues	p. 451
	Ouvrages et articles sur la musique chinoise	p. 451
	Ouvrages et articles sur le théâtre chinois	p. 453
	Ouvrages et articles sur les relations franco-chinoises	p. 454
	Ouvrages et articles sur la Chine en général	p. 455
	Presse	p. 455
III-	BIBLIOGRAPHIE EN MANDARIN	p. 456
	Ouvrage sur l'histoire de la Chine	p. 456
	Biographies	p. 457
	Ouvrages et articles sur la musique chinoise	p. 457
	Ouvrages et articles sur le théâtre chinois	p. 458
	Ouvrages sur la philosophie chinoise	p. 459
	Ouvrages consacrés aux relations franco-chinoises	p. 459
	Revues	p. 460
IV-	PARTITION	p. 460
V -	DISCOGRAPHIE	p. 461
VI-	RESSOURCES ELECTRONIQUES	p. 462
	INDEX	p. 463
	TABLES DES EXEMPLES MUSICAUX	p. 470
	TABLES DES ANNEXES	p. 476
	TABLES DES MATIÈRES	p. 479

Résumé

L'objectif de la thèse est d'étudier Louis Laloy (1874-1944), ses activités et son influence sur les compositeurs français inspirés par la civilisation chinoise entre 1900 et 1940. Musicologue, librettiste et compositeur, Louis Laloy fut à la fois grand promoteur de la musique de Claude Debussy, critique musical

prolifère, secrétaire général de l'Opéra de Paris et professeur d'esthétique chinoise à l'Institut des Hautes Études Chinoises et d'histoire de la musique au Conservatoire de musique de Paris. Il est cependant peu connu du grand public, malgré ses participations actives et diverses au milieu musical et artistique. En outre, en lisant son *Miroir de la Chine*, nous apprenons qu'il a entretenu des relations avec des personnalités chinoises et a participé aux événements significatifs et à la fois inédits dans l'histoire des relations culturelles franco-chinoises. Fort de ces premiers éléments, notre travail se propose d'aborder trois aspects : la personnalité de Louis Laloy, les relations franco-chinoises à travers les engagements de Louis Laloy et l'analyse des écrits sur la musique chinoise ainsi que des œuvres musicales d'inspiration chinoise entre 1900 et 1940. La problématique de notre sujet est d'éclaircir le rapprochement entre la théorie musicale et la production musicale, c'est-à-dire, de donner un sens aux liens entre les écrits et les processus créatifs compositionnels. Par ailleurs, l'analyse des fondements théoriques et de l'esthétique chinoise permettra d'engager une réflexion plus générale sur les stratégies du langage musical dans les œuvres dites « à la chinoise », produits d'une délicate alchimie opérée entre techniques occidentales et conceptions artistiques chinoises.

Mots-clés : Louis Laloy, musicologue, critique musical, début du XX^e siècle, sinologue

Louis Laloy (1874-1944), his activities and his influence on French composers inspired by the Chinese civilization between 1900 et 1940.

Résumé en anglais

The main objective of this thesis is to study Louis Laloy (1874-1944), his activities and his influence on French composers who were inspired by the Chinese civilization between 1900 and 1940. Musicologist, librettist and composer, Louis Laloy was a great promoter of Claude Debussy's music, a prolific critic, the Secretary-general of the Opera de Paris, the professor of Chinese aesthetics at the Institute of Advanced Chinese Studies and the professor of the history of music at the Paris Conservatory. He is, however, little known to the general public despite of his active and diverse participations in the musical and artistic environment. In addition, by reading his writing "Mirror of China", we learn that he has maintained relations with Chinese personages and has participated in novel and significant events in the history of cultural relations French-Chinese. By virtue of these interesting elements, our work proposes to address three aspects: the personality of Louis Laloy, the cultural relationship between the France and China through the Louis Laloy's commitments, and the analysis of the writings on Chinese music and of the compositions filled with Chinese inspiration between 1900 and 1940. Our topic is to clarify the rapprochement between the musical theory and the musical production, i.e. to suggest the links between writings and creative processes. Furthermore, the analysis of the theories and Chinese aesthetics will allow engaging a broader reflection on the strategies of musical language in the works so-called "in Chinese", which are the delicate alchemy produced by the Western techniques and Chinese artistic conception.

Key words: Louis Laloy, musicology, musical critic, first half of the 20th century, sinology

Discipline : Musique et Musicologie

ÉCOLE DOCTORALE V « CONCEPTS ET LANGAGES »

Maison de la Recherche, 28 RUE SERPENTE, 75006 PARIS