

ARTICLE

La Symphonie des Dix mille

Michel Wasserman

OSAKA, 1983

Le 4 Décembre 1983, une “*Neuvième* des Dix mille”, faisant intervenir en réalité quelque six mille trois cents choristes et un peu plus de deux cents instrumentistes, était organisée dans un Palais des Sports d’Osaka. Ce gigantisme digne d’un peplum hollywoodien peut faire sourire. Il n’en traduit pas moins un niveau d’alphabétisation musicale probablement sans équivalent dans le monde, et se révèle riche d’enseignements quant au mode de montage des projets culturels, ou s’affichant comme tels, dans le Japon d’aujourd’hui.

L’événement, qui a fêté en 2002 sa vingtième année (il est depuis l’origine invariablement programmé le premier dimanche de décembre), est à l’origine directement lié à la construction d’un équipement à forte connotation symbolique, le “Hall international de la Culture et des Sports du Château d’Osaka”. L’histoire du château est en effet à l’image de cette métropole industrielle et financière, pratiquement détruite par les bombardements de la seconde guerre mondiale, et qui peine à retrouver le dynamisme qui fut le sien tout au long de l’histoire japonaise, lorsque cette ville de plaine maritime au port remarquablement abrité servait de débouché naturel aux marchandises venant de la région centrale du Japon, à commencer par les richesses en provenance de Kyoto, l’ancienne capitale toute proche.

Le chef militaire Hideyoshi Toyotomi, l’un des artisans de l’unification du pays au sortir de l’époque dite des “guerres civiles” (*sengoku jidai*, quinzième et seizième siècles), avait commencé d’y construire en 1583 une forteresse gigantesque, bien dans la manière de cet homme d’état d’extraction modeste, qui sut avec une rare habileté politique conjuguer l’art de paraître à celui de gouverner. Vassaux et riches marchands viennent s’installer à l’ombre de ce prodigieux édifice, que les successeurs rivaux de Hideyoshi, instaurant la dynastie des shogouns Tokugawa au début du dix-septième siècle, prendront soin de raser jusqu’aux fondations avant d’y aménager leur propre réseau, plus formidable encore et toujours en place aujourd’hui, de douves et de fortifications. Désastres naturels et guerre de restauration impériale dite de Meiji (1868) auront raison de la plupart des bâtiments enfermés dans l’enceinte. Le donjon toutefois put être reconstruit dans les années trente

sur le modèle originel dont témoignait avec précision un paravent d'époque. Béton armé ou pas, la silhouette archétypale de cet édifice militaire japonais, élevant gracieusement ses volutes au-dessus d'un appareil cyclopéen quasiment vertical, inspire aujourd'hui encore le respect au visiteur, et demeure, dans une ville martyrisée par la guerre et peu gâtée, c'est le moins que l'on puisse dire, par la reconstruction anarchique qui s'ensuivit, le symbole même de son antique grandeur.

Le Japon étant friand de commémorations de tous ordres, le quatrième centenaire (1983) d'un bâtiment aussi constitutif de l'identité urbaine d'Osaka ne pouvait de toute évidence être ignoré par la Municipalité, qui se dota pour l'occasion d'un Palais "de la Culture et des Sports" de quinze mille places, édifié dans l'enceinte même du château dont il épousait le gigantisme. Et c'est pour célébrer l'ouverture de cet équipement au plan architectural on ne peut plus simple (une couronne ovoïde de tribunes entourant une aire centrale) qu'une société de radio-télévision d'Osaka, Mainichi Broadcasting System (MBS), proposa le concept d'une *Neuvième* monumentale, valant symboliquement pour les "Millions" d'individus que le texte de Schiller invite à partager fraternellement le "baiser au monde entier" (*Seid umschlungen, Millionen/ Diesen Kuss der ganzen Welt*). Concrètement, interprètes et public étaient appelés à occuper à égalité les deux moitiés de l'immense salle, un peu comme si l'axe les séparant courait entre les deux buts d'un terrain de football. On pouvait donc tabler sur près de sept mille choristes et instrumentistes, auxquels il était prévu que le public viendrait joindre ses forces au moment de la seconde reprise en chœur de l'*Hymne à la Joie* (mes. 543-590). C'est ainsi que naquit le projet de la "Neuvième des Dix mille" (*ichimannin no daiku*), que ses promoteurs s'en allèrent défendre auprès du sponsor qui leur paraissait s'imposer parce que représentatif du monde des affaires d'Osaka et doté d'une image musicale forte: le leader japonais des alcools et spiritueux Suntory.

Le financement des projets culturels au Japon se signale en effet par la part extrêmement modeste qu'y prend la puissance publique. Le mécénat relève le plus souvent de la stratégie de communication des grandes entreprises, qui parrainent institutions et événements sans discrétion excessive. Suntory, dont le président de l'époque, Keizo Saji, était un mélomane passionné, fait la part belle à la musique dans une activité de sponsoring tous azimuts (ouverture de musées d'art à Osaka et à Tokyo, organisation d'un tournoi international de golf, etc.): un an auparavant, le groupe s'était lancé dans la construction à Tokyo de ce qui demeure l'une des plus belles salles de concert au monde, le *Suntory Hall*, qui unit à une conception architecturale inspirée de la Philharmonie de Berlin le luxe acoustique d'un revêtement de chêne blanc, celui-là même que la compagnie utilise pour les fûts dans lesquels elle fait vieillir ses alcools. Lorsque la salle sera inaugurée en 1986, est-il besoin de préciser que ce sera par une exécution de la *Neuvième* (Orchestre Symphonique de la NHK, direction Wolfgang Sawallisch), à laquelle le président mélomane de Suntory prendra part dans les chœurs? Saji ne pouvait donc qu'être très accueillant au projet d'Osaka, dont le caractère de manifestation de masse lui plaisait, et il investit d'emblée cent millions de yens (quelque cinq millions de francs de l'époque) dans l'organisation de l'événement, qui fut donc baptisé sans plus de façons "Neuvième Suntory des Dix mille".

Le choix du directeur musical paraissait aussi évident que celui du sponsor: pour des gens d'Osaka, il ne pouvait s'agir que de Takashi Asahina. Le vieux chef (il est alors âgé de soixante-quinze ans) fut effectivement sollicité, mais il sut prudemment manier l'art de l'esquive: il fit valoir qu'il n'était pas l'homme d'une situation aussi "festive" (*o-matsuri*), et se contenta (comme Saji) d'y participer dans les chœurs. En revanche, il recommanda de s'adresser à Naozumi Yamamoto, un chef de la génération d'Ozawa qui s'était rendu célèbre dans les années soixante-dix en animant une émission télévisée de vulgarisation musicale, "L'orchestre est arrivé" (*okesutora ga yattekita*), et avait été en 1979 et 1980 le premier musicien japonais invité à diriger le *Boston Pops, nec plus ultra* de la musique légère. La recommandation d'Asahina valant ordre de mission dans ce pays confucéen, Yamamoto n'eut d'autre ressource que de s'exécuter, non sans nourrir les doutes les plus profonds quant à la viabilité du projet: comment éviter les décalages en dirigeant des milliers de choristes inexpérimentés dont certains se trouveraient à quelque quatre-vingt mètres de lui, dans une salle polyvalente qui ne serait livrée qu'à quelques semaines du concert, et dont on ne pouvait encore prévoir ni la qualité acoustique (qui ne pouvait de toute façon être bien fameuse), ni même une donnée aussi fondamentale que la durée de réverbération?

Comment surtout, s'interrogera le lecteur, put-on recruter les six mille trois cents choristes qui, se joignant aux effectifs de trois orchestres symphoniques professionnels de la région de Kyoto-Osaka, assurèrent la partie chorale de cette singulière *Neuvième*? Au fond, ce n'était pas le problème le plus difficile à résoudre: si l'on y songe bien, eût-il été insoluble que le projet n'aurait tout simplement pas été formulé! La "*Neuvième des Dix mille*" peut à bon droit faire sourire par sa boursoufflure naïve et son amateurisme militant, elle n'en suppose pas moins par sa possibilité même une démocratisation de la pratique musicale dont plus d'un gouvernement, à commencer par le nôtre, serait bien avisé de s'inspirer dans sa politique éducative. Car tout bien sûr se joue dès l'école. Au Japon, la musique s'enseigne dès le cours préparatoire avec le même sérieux que les matières que nous dirions principales. L'enfant apprend donc à lire la musique comme il apprend à lire, ce qui soit dit en passant n'est pas une petite affaire avec trois systèmes d'écriture spécifiques (les idéogrammes chinois et deux syllabaires autochtones), et l'alphabet occidental en prime. Dès l'école primaire, il y a dans chaque établissement, complétant le travail des instituteurs, un corps spécialisé d'enseignants de musique, comme il en est également pour l'éducation physique, la calligraphie, le dessin, l'éducation ménagère ou la technologie.

De façon inchangée depuis la mise en place de l'enseignement musical à la fin du dix-neuvième siècle, la musique s'enseigne avant tout par l'intermédiaire du chant, ce qui conduisit à la constitution d'un répertoire à mi-chemin entre le lied et la chanson, demeuré extraordinairement populaire auprès du public qui en a été nourri dès l'enfance: chanteurs et récitalistes japonais en agrémentent souvent leurs concerts, et les artistes étrangers de passage apprennent volontiers l'une ou l'autre de ces mélodies pour pouvoir les donner en bis, et en japonais, au ravissement amusé du public. Le genre hésite entre des pastiches de Schubert qui semblent plus vrais que l'original, et des variations nostalgiques sur la gamme pentatonique locale. A l'école primaire, les enfants apprennent à chanter ce

répertoire, à l'unisson d'abord (Ozu aimait à en agrémenter la bande sonore de ses films, puisque aussi bien, entonnés par les élèves de l'école du voisinage, ils forment souvent le décor auditif des agglomérations japonaises), puis on introduit progressivement la différenciation des voix. Un enfant de dix ans saura donc chanter un chœur à trois voix, et un adolescent de treize à quatorze ans, surtout s'il fait partie des ensembles destinés à prendre part aux compétitions chorales inter-classes ou inter-scolaires, sera parfaitement capable de déchiffrer une partition à quatre voix comme celle du chœur de la *Neuvième*.

La démocratisation du déchiffrage, si surprenante aux yeux d'un observateur occidental, n'est donc tout simplement pas un problème vu du Japon. A l'inverse, c'est très exactement parce que dès cette époque il existe dans les provinces les plus reculées des associations chorales, souvent composées de mères de famille sans occupation professionnelle (les fameux *mama-san chorus*), qu'un projet tel que celui de la "*Neuvième des Dix mille*" put être conçu. Dès l'année 1980, on chante la *Neuvième* jusque dans une communauté agricole de l'île septentrionale de Hokkaido, Shimizu-cho, où les têtes de bovins sont, dit-on, plus nombreuses que les 14000 habitants, lesquels parviennent tout de même à générer un chœur de 200 membres, que prépare d'août à décembre un professeur de musique au lycée local en vue du concert prévu avec l'Orchestre Symphonique de Sapporo, l'une des meilleures formations de la décentralisation. Les "associations pour chanter la *Neuvième*" (*daiku wo utau kai*), qui n'ont pour objet que de préparer le concert donné annuellement dans telle ou telle localité, couvrent bientôt l'ensemble du territoire, encourageant les tournées d'orchestres professionnels réduits à un simple rôle d'accompagnement du chœur, et bénéficiant du soutien actif, voire de l'impulsion initiale des municipalités. Les politiciens locaux sont en effet intéressés à montrer combien ils savent s'associer aux aspirations culturelles de leurs électeurs, accompagnant au besoin le phénomène par l'édification d'une Maison de la Culture dotée d'une, voire de plusieurs salles de concert. On compte aujourd'hui dans l'ensemble du pays près de deux mille de ces établissements, qui fournissent un cadre au moins virtuel aux activités communautaires des habitants, et qui accessoirement, au Japon comme ailleurs (ou même peut-être un peu plus qu'ailleurs), favorisent les contributions à caractère politique de la part des entreprises de BTP. L'édifice, qui souvent dresse sa haute silhouette au dessus des maisons basses de la bourgade, semble une cathédrale de Chartres qui s'élèverait au-dessus des rizières. La *Neuvième* est fréquemment le seul événement "culturel" à justifier ces entreprises dispendieuses, dont elle constitue volontiers le programme inaugural (les 14000 habitants de Shimizu-cho célébraient en l'occurrence l'ouverture d'une salle permanente de 800 places...), et ensuite le plus clair de la programmation annuelle, les politiciens se souciant comme d'une guigne de donner un contenu au magnifique "réceptif" (*utsuwa*) qu'ils ont édifié, et qui suffit à leur gloire... et à leur cassette électorale.

La présentation à la presse du pharaonique projet d'Osaka eut lieu le 30 Mai 1983. Il était doué de toute évidence d'une valeur journalistique certaine: dès le lendemain les principaux quotidiens s'en faisaient l'écho et appelaient au recrutement des choristes, qui avaient jusqu'au 15 Juillet, date-limite impérative, pour se faire connaître du comité

d'organisation. Les craintes que pouvaient éventuellement nourrir les promoteurs du projet furent aussitôt balayées par l'enthousiasme qu'ils suscitèrent: au terme des six semaines accordées à l'opération de recrutement, quelque 5000 candidatures avaient été enregistrées, qui vinrent s'ajouter aux effectifs expérimentés dont les organisateurs s'étaient par prudence assuré au préalable la collaboration. A quatre mois de la date prévue pour le concert, la "*Neuvième* des Dix mille" prenait corps.

LA SYMPHONIE DES DIX MILLE

Les participants étaient dans leur large majorité originaires d'Osaka et des agglomérations voisines de Kyoto, Nara et Kobe. On avait élaboré à leur intention un système de leçons organisé en fonction de la proximité du domicile et du lieu de travail, et du niveau d'expérience musicale des postulants (qui étaient d'ailleurs le plus souvent des postulantes, ce qui ne fut pas sans poser de sérieux problèmes d'équilibre des masses chorales). Les leçons (il y en eut une dizaine en moyenne par participant) étaient données par des professionnels du chant choral et du coaching vocal. Elles commençaient souvent par des exercices physiques de relaxation destinés à libérer l'angoisse induite par la lecture de la partition (qui traite la voix de façon foncièrement instrumentale et multiplie les changements de tonalité), mais aussi par la prononciation de l'allemand, très étrangère à la phonétique japonaise. Le texte de Schiller est d'ailleurs totalement incompréhensible pour quiconque au Japon aborde l'oeuvre pour la première fois, l'allemand n'étant (comme toutes les langues étrangères à l'exception de l'anglais) jamais enseigné au lycée sauf à de rarissimes exceptions. Le poème doit donc être approché le plus souvent à travers une transcription en syllabaire phonétique japonais, qui ne peut bien entendu en donner qu'une équivalence très approximative. A ces exercices préliminaires de décontraction succédait un travail sur la respiration destiné à libérer la voix, que Beethoven met à rude épreuve. La *Neuvième* n'est en effet en rien une oeuvre facile pour le chœur. L'écriture est très tendue dans l'aigu pour les voix élevées, et pose (à tous) de sérieux problèmes de souffle, comme la tenue générale fortissimo avec point d'orgue sur "*vor Gott*" (mes.330), qui laisse exsangues même les choristes les plus éprouvés.

Le dimanche 4 Décembre dans l'après-midi, Yamamoto monta au pupitre, situé au centre géométrique de l'immense salle. Un plateau surélevé qui occupait la moitié de l'aire centrale réunissait sous les yeux du chef les deux cent douze instrumentistes, issus des trois orchestres professionnels de la région, et les choristes les plus expérimentés. Un peu plus loin, sur les premières travées de face, on distinguait la masse compacte des hommes. Et de part et d'autre de ce groupe aux vêtements sombres, les femmes formaient à perte de vue comme un moutonnement neigeux. La battue du chef étant indiscernable à pareille distance, on avait prévu un système de moniteurs muets qui diffusaient son image, et on avait donné aux choristes la consigne impérative de se guider sur le message visuel et non sur ce qu'ils entendaient, et qui ne pouvait être qu'inévitablement retardé par la lenteur relative de la propagation du son. Le concert commença. Les corrections apportées *in*

extremis par les ingénieurs de MBS à l'acoustique de la salle, livrée deux mois auparavant, avaient permis d'obtenir un son d'orchestre convenable. Puis vint le finale. Le baryton se leva, chanta son récitatif d'entrée, puis entonna l'*Hymne à la Joie*, immédiatement repris par le chœur qui produisit un son littéralement inouï, et point encore gâté par les inévitables décalages qui allaient s'ensuivre dans des passages à la rythmique plus complexe. On eût dit d'un déchainement d'orgue aux harmoniques grondantes, qui saisit de stupeur et donna la chair de poule à l'ensemble des témoins. C'est alors sans doute qu'organisateur et sponsors décidèrent que pareille entreprise ne pouvait rester sans lendemain. Interrogé par des journalistes à la suite du concert, Saji déclara (nous ne sommes après tout qu'en 1983) qu'il entendait bien rééditer l'expérience "jusqu'au vingt-et-unième siècle".

Un nouveau rite récurrent était donc né, auquel les choristes, dont le taux de participation d'une année sur l'autre atteint 70%, adhérèrent avec une constance typiquement japonaise. Pour le reste, le bouche-à-oreille et l'exploitation médiatique assurée par MBS sur son réseau télévisé national (réalisation d'un documentaire sur le concert et ses à-côtés, diffusé deux semaines après l'événement à une heure de grande audience), attirèrent rapidement un tel afflux de candidatures qu'il fallut bientôt refuser du monde pour éviter de faire de cet événement une auto-célébration sans public. On fixa donc la barre supérieure à dix mille choristes, qui occupaient désormais 270 degrés de travées, et vieillissaient avec la manifestation. A l'heure actuelle, le portrait-robot d'un choriste de la "*Neuvième des Dix mille*" est celui d'une femme de cinquante à soixante ans dont la voix, par nature ou par le résultat d'un assombrissement progressif, est celle d'un mezzo. Ces dernières constituaient en 2001 48% des effectifs, contre 32% pour les sopranos. Les hommes, moins portés de façon générale vers les choses de la culture et rendus de toute façon indisponibles à la force de l'âge par leur activité professionnelle, ne constituent qu'un cinquième des effectifs, ce qui évidemment déséquilibre fâcheusement l'économie de la masse chorale, et ne contribue pas à rajeunir un événement qui, sur les dernières vidéos éditées annuellement par MBS, tend de plus en plus à évoquer quelque gigantesque réunion du troisième âge.

Les organisateurs, que cette évolution inquiétait pour l'image de la manifestation, profitèrent d'une certaine lassitude physique et morale de Yamamoto, qui avait dirigé les seize premières éditions, pour négocier en douceur son départ et le remplacer par un chef autour duquel ils pourraient réorganiser la communication de l'événement, et qui devait donc conjuguer jeunesse, dynamisme et popularité. Ils arrêtèrent leur choix sur Yutaka Sado, que ses exploits à la tête de l'Orchestre des Concerts Lamoureux, qu'il avait tiré de trente ans de léthargie, et le parrainage de la grande ombre de Leonard Bernstein, dont il se présentait complaisamment comme le "dernier disciple" (*saigo no manadeshî*), avait signalé à l'attention des médias japonais. Sado, que cette perspective n'enthousiasmait guère, commença par décliner la proposition, mais les arguments de ses interlocuteurs, qui firent littéralement son siège à Paris, durent être finalement suffisamment convaincants pour qu'il accepte de tenter ne serait-ce qu'une fois l'expérience. Il mit cependant comme condition que l'orchestre soit réduit de moitié. Les organisateurs lui accordèrent sans difficulté cette concession qui ne leur coûtait rien, bien au contraire, et c'est ainsi que Sado

fut amené à diriger l'édition 1999. Il affirme alors avoir pris goût au maniement de la gigantesque masse chorale, à laquelle il convient de transmettre l'énergie, mais dont il faut également canaliser les débordements. Il assura donc les éditions suivantes, payant de sa personne et multipliant les occasions de faire répéter les choristes en formation réduite (soit tout de même par groupes de mille!) dans la semaine précédant le concert, alors que Yamamoto ne se déplaçait auparavant que la veille, pour la répétition avec orchestre. Un article paru dans le numéro de février 2002 de la revue musicale *Mostly classic* (qui pour ce qui la concerne est, malgré son titre, totalement japonaise!) se conclut sur ces propos de Sado: "Quand je parle de ce concert à Paris, tout le monde est vraiment étonné. Les gens croient d'abord que c'est une *Neuvième* pour dix mille auditeurs, ce qui les surprend déjà, mais quand je leur dis que non, c'est une *Neuvième* pour dix mille choristes, alors là carrément ils n'en reviennent pas. C'est dire à quel point cet événement est unique au monde, et combien je souhaiterais qu'il soit mieux connu à l'étranger."

Le 1er décembre 2002, la "*Neuvième* des Dix mille" a connu sa vingtième édition. S'ils ne disposaient pas d'une large souplesse d'intervention sur la composition du chœur, en revanche les organisateurs avaient-ils décidé de rajeunir considérablement à cette occasion les effectifs instrumentaux, en affectant quatre-vingt des cent-vingt pupitres disponibles à des étudiants des conservatoires mais aussi des universités généralistes de la région. On ajouta également une touche internationale de prestige en confiant cinq pupitres de solistes, dont celui de premier violon, à des membres de l'Orchestre Philharmonique de Vienne. Le Japon de ce début du vingt-et-unième siècle n'est plus celui des années quatre-vingt, où l'argent était facile et les sponsors prodigues. Suntory lui-même a été amené à réduire considérablement ses actions de mécénat, se concentrant sur quelques opérations à large visibilité. La "*Neuvième* des Dix mille" est de celles-ci, et semble à nouveau partie pour durer.

FINALE

C'est dans le courant des années quatre-vingt que la machine définitivement s'emballa, faisant désormais de la *Neuvième* au Japon un véritable phénomène de société. Entre 1980 et 1985, le nombre des exécutions passe du simple au double, et la principale revue spécialisée, *Ongaku no Tomo* (L'Ami de la Musique), est amenée à partir de son numéro de décembre 1986 à consacrer un relevé spécifique à la *Neuvième* en annexe du calendrier des concerts classiques du mois. Le nombre d'exécutions de la symphonie sur l'ensemble du pays tourne dans ces années-là autour de 150 pour le seul mois de décembre, atteignant en 1988 le chiffre demeuré à ce jour inégalé de 170 concerts. Ce chiffre a connu ensuite une évolution en dents de scie, pour se stabiliser depuis les années 95 au niveau qui demeure toutefois respectable de 110 à 120 exécutions. Il n'est pas exclu toutefois que la crise larvée que connaît actuellement l'économie japonaise ne finisse à terme par porter un coup sensible au phénomène, en incitant les collectivités locales à réduire encore le budget déjà dérisoire qu'elles accordent à la programmation artistique de leurs luxueux

équipements culturels.

En 1988, soit au sommet de la courbe, trois formations symphoniques allemandes prennent part à la fête: l'une est déjà sur place, c'est l'Orchestre de l'Opéra d'Etat de Bavière, qui assure (avec le chœur-maison) l'accompagnement des représentations données dans le cadre d'une tournée japonaise de la vénérable institution, haut lieu de l'art wagnérien où furent notamment créés *Tristan* et *Les Maîtres chanteurs*. On en a profité pour programmer fin novembre et début décembre six exécutions de la *Neuvième*, qui bénéficie d'une interprétation du plus grand luxe: Wolfgang Sawallisch est au pupitre (il assure la direction musicale de la Maison depuis près de vingt ans), et Lucia Popp et Anna Tomowa-Shintow alternent dans la partie de soprano solo. Gageons que plusieurs auditeurs sont venus deux fois!

Moins prestigieuses (mais tout aussi germaniques, c'est là l'essentiel!), deux autres formations symphoniques ont, elles, fait spécialement le voyage: l'Orchestre et les chœurs de la Philharmonie de Stuttgart, qui assureront pas moins de dix-sept concerts d'une épuisante tournée du 1er au 18 Décembre, et l'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin-Est, dont le chœur s'associera avec des ensembles locaux dans les sept villes visitées. De façon générale, la moitié environ des 170 concerts programmés au cours du mois dans l'ensemble du pays sera organisée à l'initiative des chorales spécialement réunies et préparées pour l'événement, les "associations pour chanter la *Neuvième*". Les orchestres japonais de région seront ainsi amenés à visiter tour à tour les villes de résidence des ensembles vocaux qui leur en ont fait la demande, un peu à la manière d'un médecin de campagne effectuant sa tournée de consultations. Ceci explique que les deux formations les plus sollicitées seront deux ensembles majeurs de la décentralisation musicale, l'Orchestre Philharmonique d'Osaka (dix-sept concerts) et l'Orchestre Symphonique de la Ville de Kyoto (quinze concerts), qui ont vocation tous deux à rayonner sur une vaste région.

A Tokyo, où l'on recense cette année-là, hors banlieue proche et lointaine, une cinquantaine d'exécutions de la *Neuvième*, l'Orchestre Symphonique de la NHK donne sa série traditionnelle de cinq concerts dans la salle qui lui est dévolue en propre sous la direction du grand Ferdinand Leitner, une autre gloire de la scène lyrique allemande. Quant aux huit autres formations professionnelles que compte à l'époque la capitale, elles se bousculent dans la nouvelle salle à la mode, le *Suntory Hall*: entre le 13 et le 28 Décembre, seize exécutions de l'oeuvre sont données dans cette salle qui ne programme pratiquement plus alors que la *Neuvième*, et ce quotidiennement, quand ce n'est pas à raison de deux concerts et de deux formations différentes en matinée et en soirée les samedi et dimanche 24 et 25 Décembre...

Témoigner d'un engouement aussi obsessionnel est une chose, chercher à l'expliquer en est une autre. Tant de facteurs se conjuguent pour produire une si étrange ferveur, qui par définition ne saurait d'ailleurs être totalement réductible à une explication rationnelle. Le mois de décembre est au Japon celui de l'attente de ce moment de ressourcement que constitue le Nouvel-An, période de retour à la terre natale pour ceux qui vivent au loin, période de recueillement et de silence avant d'aborder l'année à venir comme dépouillée

des tribulations de celle qui a précédé, et qu'il convient littéralement d'"oublier" (*toshiwasure*). Dans le Japon rural d'autrefois, on se préparait dès le milieu du douzième mois à accueillir au jour de l'an le "dieu de l'année" (*toshigami*), garant des récoltes à venir, pour s'approprier sa force régénératrice. Il convenait donc de purifier, de décorer la maison pour qu'elle soit digne de l'accueillir dans le silence de la dernière nuit de l'année, lorsqu'il descendrait dans les branches de pin que l'on avait coupées à son intention. On fabriquait les décorations d'usage, on préparait les offrandes qui lui étaient destinées, et on attendait l'arrivée de l'hôte mystérieux, avant de consommer en sa présence les nourritures rituelles qui matérialisaient le passage à l'an nouveau. Après quoi tout était neuf: premier lever de soleil, première visite au sanctuaire, premier rêve de l'année, jusqu'à ce que l'on reconduise *in fine* le dieu dans ses demeures coutumières, là où il réside avec les esprits des ancêtres des gens du village, dont il traduit le souci bienveillant pour la communauté des vivants. Tous ceux qui ont vécu au Japon et qui ont éprouvé en temps ordinaire l'activisme inlassable de ce peuple industriel savent combien le pays plonge au contraire pendant les trois premiers jours de l'année, officiellement chômés, dans une sorte de parenthèse joyeuse, recueillie et comme ouatée. La civilisation moderne et l'urbanisation ont toutefois largement vidé de son sens et grossièrement simplifié le rituel de la fête agraire, notamment dans les semaines qui précèdent le jour de l'an. En ce sens la *Neuvième*, porteuse d'un formidable message de confiance dans l'homme et dans son Créateur, semble aujourd'hui venir combler un vide liturgique en une période du calendrier où les Japonais ressentent le besoin métaphysique de marquer par un geste fort le terme de "l'année qui s'en va" (*yukutoshi*), afin de pouvoir se projeter dans celle "qui s'en vient" (*kurutoshi*) comme dans une ère nouvelle. Considérée comme une pièce d'hiver, fût-ce pour les raisons aberrantes que l'on sait, la *Neuvième* a donc fini par s'intégrer au rituel hivernal local comme une messe laïque, et ce avec d'autant plus de souplesse que le déisme qu'exprime le texte de Schiller permet à un peuple non chrétien d'adhérer sans difficulté à un message religieux ouvert et universaliste.

Si la *Neuvième* exalte donc un dieu sans exclusive, elle témoigne également du triomphe artistique et existentiel d'un musicien élevé au Panthéon nippon à titre de "saint de la musique" (*gakusei*). Beethoven au Japon est en effet un mythe avant même d'être un compositeur, et ce depuis la parution en traduction dans les années vingt de sa biographie par Romain Rolland (*Vie de Beethoven*, 1903), qui fut le livre-culte d'une génération et fixa pour jamais dans le marbre la représentation que les Japonais se firent dès lors du musicien. Il est donc instructif de se reporter à cet opuscule paru à l'origine dans les *Cahiers de la Quinzaine*, et auquel l'auteur, lui-même surpris par son succès, écrivit en préface d'une énième réédition que "le monde (...) fit une fortune que ce petit livre ne cherchait point". La perspective est romantique jusqu'au masochisme: c'est en effet la douleur physique ou morale ("le pain quotidien de l'épreuve") qui permet à l'artiste de révéler sa grandeur en luttant contre un destin contraire, transmuant ainsi son "martyre" en une leçon de dignité humaine à l'usage de ses "frères dans le malheur", qui se sentiront ainsi moins seuls et moins démunis: "à ceux qui souffrent, offrons le baume de la souffrance sacrée". Rien n'est donc épargné au lecteur des misères de Beethoven, "dupe et victime de l'amour" dans ses funestes passions féminines, vivant dans une gêne matérielle

constante et assailli de maux divers parmi lesquels cette évolution progressive vers la surdité, totale en 1819 et qui, dès le Testament d'Heiligenstadt (1802) l'avait conduit au bord du suicide. La répétition générale d'une reprise de *Fidelio* (1822), où Beethoven ayant demandé à diriger est trahi par des chanteurs qu'il n'entend pas et qui n'en font qu'à leur tête, est le prétexte à un tableau pathétique: "Beethoven, inquiet, agité, se tournait à droite et à gauche, s'efforçait de lire dans l'expression des différentes physionomies, et de comprendre d'où venait l'obstacle. (...) Il avait été frappé au coeur, et jusqu'au jour de sa mort il vécut sous l'impression de cette terrible scène." Tel le Christ du *Messie* de Haendel, "a man of sorrows and acquainted to grief", il est présenté comme exprimant d'ordinaire "une tristesse incurable", et pourtant c'est ce "malheureux, pauvre, infirme, solitaire, la douleur faite homme, à qui le monde refuse la joie", qui, au terme d'une existence présentée comme une version agnostique du Chemin de Croix, s'attelle à la composition longuement méditée de la *Neuvième*, "grand'messe de l'humanité", et "crée la Joie lui-même pour la donner au monde."

Littéralement déifié tel un Sauveur moderne, Beethoven est également présenté par ce grand apôtre de la Révolution française que fut Romain Rolland comme un penseur progressiste, nourri de républicanisme antique et finalement atrocement déçu par l'évolution autoritaire de Bonaparte, à qui il avait dédié *l'Héroïque* avant de la consacrer avec une ironie amère "au souvenir d'un grand homme". Le discours politique virulent du dernier Beethoven, "la grande voix libre, la seule peut-être alors de la pensée allemande" au moment où "la réaction monarchique opprime les esprits", et l'universalisme fraternel dont témoigne le texte de Schiller, signalèrent la *Neuvième* à l'attention des organisations musicales ouvrières japonaises qui, dans les années de l'immédiat après-seconde guerre mondiale (celles de l'Appel de Stockholm et du Mouvement de la Paix) générèrent des chorales qui furent dès 1954 les premières à associer dans cette oeuvre choristes amateurs et orchestres professionnels, une formule appelée, on le sait, à connaître ultérieurement au Japon une fortune considérable. Au plus fort de leur influence (début des années soixante-dix), ces organisations furent à même d'organiser jusqu'à une trentaine d'exécutions annuelles de la *Neuvième*, gagnant à l'oeuvre, présentée sans trop de nuances comme un manifeste pacifiste sinon anti-impérialiste, des zones régionales et des couches de population qui ne lui étaient pas en principe acquises. Nul doute que les "associations pour chanter la *Neuvième*", qui ont pris le relais au moment où les organisations ouvrières payaient le prix politique de l'enrichissement général de la population, n'ont fait qu'amplifier un mouvement déjà largement amorcé, intégrant sans difficulté le discours pacifiste largement répandu dans la classe moyenne japonaise, et l'assortissant d'une logique d'animation de la vie locale. Il ne fut bientôt pas une région de l'archipel, si reculée fût-elle, qui ne s'adonnât au "sacre de l'hiver" quand venait le mois de décembre, et le grand critique musical Hidekazu Yoshida avouait ne plaisanter qu'à moitié lorsqu'il écrivit dans le Journal Asahi, l'année du deux centième anniversaire de la naissance de Beethoven (1970), que *l'Hymne à la Joie* avait désormais au Japon toutes les apparences d'un hymne national.

日本の第九（その3：一万人の第九）

大阪城の築城400年を祝って建設された大阪城ホールオープニング・イベントの一環として（1983年）、毎日放送とサントリー株式会社が「一万人の第九」を企画した。プロのオーケストラ3つとアマチュアの合唱隊員6300人を組織したこのイベントは、だれもが楽譜を読めるという世界に例を見ないほど音楽教育が普及し、合唱が盛んに行われている日本の現状を表している。音楽監督はクラシック音楽の啓蒙活動で一般によく知られている指揮者、山本直純に依託され、主催者側は合唱団員のレッスンのために特別なシステムを考案した。コンサート（1983年12月4日）は大成功を収め、それに力を得た主催者たちはこのイベントを以後毎年催すことに決めた。2002年の12月には20回目を迎えた。参加した合唱隊員の約70%が翌年も引き続き参加するということから全体としての高齢化は否めず、若返りとダイナミックなイメージを求めて、主催者側は1999年より佐渡裕に指揮を依頼している。

1970年代以降、日本中に「第九を歌う会」が次々に生まれ、それに応じて12月の第九の演奏回数も飛躍的に増え、1988年には170回にまで及んだ（東京都内だけでそのうちの50回を数えている）。この社会現象を説明するものとして、日本人は正月を迎えるために区切りとなる精神的なイベントを必要としていることが考えられるであろうし、また大正時代にロマン・ローランの『ペートル・ヴェンの生涯』が翻訳されたことを通じて「楽聖ペートル・ヴェン」の神話、即ち「苦悩を突き抜けて歓喜に到れ」、が日本に広く定着したことも挙げられるであろう。

