



N°d'ordre NNT : 2021LYSE3026

**THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON**  
opérée au sein de  
**L'Université Jean Moulin Lyon 3**  
En cotutelle internationale avec **l'Université de Montréal**

**École Doctorale N° 484**  
**Lettre, Langues, Linguistique & Arts**

**Discipline de doctorat** : Doctorat en Études de l'Asie et ses diasporas

Soutenue publiquement le 30/06/2021, par :  
**Sylvain LIOTARD**

---

**Chansons folk dans la région du Kansai :  
Émergence et diffusion d'une nouvelle « voix »  
musicale et citoyenne dans le Japon des années  
1960**

---

Devant le jury composé de :

Directrice de Recherche UDM : Nathalie Fernando  
Directeur de Recherche ULyon 3 : Jean-Pierre Giraud  
Présidente-rapporteuse : Marie-Hélène Benoit-Otis  
Examineur Externe : Christophe Pirene



## Résumé

Le présent travail se veut une analyse des enjeux jalonnant le développement du courant musical appelé « folk du Kansai ». Apparu au milieu des années 1960, ce genre incarne avec vigueur la contestation sociale qui traverse les pays, en proposant notamment des titres anti-guerre comme l'émouvant « *Betonamu no sora* » [« Le Ciel du Vietnam »] de Takaishi Tomoya ou l'ironique « *Jieitai ni hairô* » [« Entrons dans les forces d'autodéfense »] de Takada Wataru. Pourtant, la thèse que nous portons désire montrer toute la richesse d'un courant musical qui a jusqu'à aujourd'hui été largement réduit à sa facette engagée. Si la folk du Kansai réclame haut et fort la remise en question d'une société jugée belligérante et structurellement inégalitaire, elle reflète également de profondes interrogations quant à la place de l'art dans le quotidien, au rôle de l'artiste au sein de la société, ainsi qu'au sens donné à une musique dite populaire, pourtant modelée par une industrie en place au Japon depuis plus de 40 ans.

À travers la reconstitution du développement de la scène de la folk du Kansai de ses débuts en 1966 à sa disparition à l'orée des années 1970, ainsi qu'une analyse de son répertoire composé d'une centaine de titres, ce travail s'attache à démontrer comment les artistes du genre ont rendu musicalement et scéniquement concrète une profonde aspiration à une indépendance artistique, source à la fois d'expressions individuelles créatives et de regards citoyens sur le monde.

mots-clef : Japon, 1960, musique populaire, folk

## Abstract

The present work proposes an analysis of the musical genre called “Kansai Folk”. Born in the mid-1960s, this musical genre embodies the Japanese social movement, rendering explicit for instance strong anti-war feelings, as Takaishi Tomoya’s moving “Betonamu no sora” or Takada Wataru’s ironic “Jieitai ni hairô” illustrate it. However, our dissertation aims to show that the Kansai folk was more than political protest put in music. If its artists indeed wanted to firmly question a society judged belligerent and unequal, their work also reflected on other questions such as the place of art in the everyday life, the role of the artists in their society and the meaning of a so-called popular music that has been shaped by an industry existing in Japan since the end of the 1920s.

Through the reconstitution of the development of the Kansai folk musical scene, from its beginning in 1966 to its disparition in 1970, and an analysis of the hundred of tunes composing its repertoire, this work aims to show how these ambitious artists made real their aspiration toward a scenic independence, used as a musical platform to imagine and perform creative self-expressions and citizen’s critical views.

Key words : Japan, 1960s, pop music, folk

## Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier mes directrices de thèse, les professeures Claire Dodane et Flavia Gervasi, pour m'avoir permis de commencer à défricher les terres sauvages de la musique contemporaine japonaise et m'avoir grand ouvert les portes de la musicologie. Toutes deux m'ont apporté un soutien intellectuel et moral que je n'oublierai jamais, et c'est avec beaucoup d'émotion et d'affection que je me remémore nos échanges, si fertiles et chaleureux.

Je tiens également à remercier les professeurs Jean-Pierre Giraud et Nathalie Fernando de m'avoir permis d'achever ce travail, en m'apportant leur aide et leurs précieux retours. C'est le sourire aux lèvres que je me souviens de mes cours de première année sur le *Kojiki*, dispensés avec passion par Monsieur Giraud, que je remercie pour avoir accompagné l'étudiant que j'ai été pendant de nombreuses années.

Si la thèse m'a quelque peu éloigné d'eux, je remercie également tous les autres professeurs du département japonais de l'Université Jean-Moulin Lyon 3, qui m'ont donné goût à la culture et la langue japonaise. Je pense à Monsieur Yamaguchi, Madame Hosoi, Monsieur Bouvard, Madame Marret et Monsieur Corrado Neri, eux qui m'ont montré la grande richesse historique, culturelle et artistique de ce pays.

Je veux remercier l'Université de Montréal et son administration, qui ont rendu mon séjour d'étude si simple, et qui m'ont permis de me focaliser sur mes recherches. J'adresse aussi de vifs remerciements à l'Université de Kinjô Gakuin, où j'ai eu la chance de travailler pendant 3 ans. Je pense avec bonheur aux heures partagées à converser dans les *izakaya* du quartier de Sakae avec les professeurs Rumi Kitahara et Hiroshi Matsui, ainsi que les journées passées dans la salle des professeurs avec mes collègues Matthew Gilles, Adam Hudson et Seth Wallace.

Je tiens à remercier également les professeures Yasuko Kumazawa et Deborah Milly. Si je ne les ai rencontrées qu'à la fin de ce travail, leurs échanges, leur aide et leur patience

m'ont accompagné dans l'écriture des dernières pages ainsi que durant les longues heures de relectures.

Impossible de ne pas penser à tous ceux qui ont parcouru avec moi cette route, que cela soit en France, au Canada, au Japon ou encore aux États-Unis. Bien trop nombreux pour être tous cités, j'ai une pensée émue pour mes camarades de classe avec lesquels j'ai tant partagé, parmi lesquels Nora, Simon, Mehdi et Thibaut tiennent une place particulière. Une pensée également pour mes camarades doctorants – ou docteurs – : Bérénice, Kumiko, Narimène, Lucie, Bérangère, Valentine et Mahfoud, à qui je suis reconnaissant pour avoir partagé espace de travail, doutes, discussions et rires. Je pense également à Katia, Jordan et Loïc, qui ont apporté tant de chaleur au long hiver canadien en bravant les températures négatives pour découvrir les micro-brasseries locales, et Marion et Amélie, avec qui j'ai partagé les joies de la découverte de la vie au Japon, entre *pelicula* et session de yoga, *combinis* et sites historiques.

Il m'est musicalement impossible de ne pas remercier Pierre, Ludovic et Aymerick pour nos premières répétitions, nos premiers concerts, nos premiers enregistrements et notre premier album au sein de Pain Lords. Je remercie aussi Cyril, Thomas, Arnaud, et Martin pour ces années de partages musicaux qui m'ont tant appris durant Pleïad. J'exprime également ma gratitude au groupe Nuance, composé de Vincent, Franck et Alexandre, avec qui nous avons porté les sons les plus corrosifs dont nous étions capables dans la cité lyonnaise. Si ces groupes n'ont été que temporaires, toutes les amitiés qui en découlent sont, elles, bien pérennes.

Je ne peux clore ces remerciements sans mentionner mes parents, mes frères, ma sœur et mes neveux, qui me donnent tant. Cette thèse, comme beaucoup d'autres choses, n'aurait pas été possible sans eux, et c'est le cœur gonflé de reconnaissance et d'amour que j'écris ces quelques mots, qui me paraissent bien légers au regard des sentiments qui m'habitent lorsque je pense à eux. À ma mère et mon père, j'adresse quelques remerciements supplémentaires pour avoir été de véritables bouées morales et financières à chaque fois qu'une nouvelle impasse se dressait.

À toi, Leah, enfin. Pour ta patience, ton amour, ton soutien quotidien, et pour ce chemin sur lequel nous marchons désormais main dans la main, qui m'a fait prendre conscience du plus important.

## Remarques préliminaires

Les mots japonais sont retranscrits selon le système Hepburn, écrits en italique, suivis de leur écriture en kanji et, quand cela est possible, de leur traduction ajoutée entre crochets. Pour des raisons de commodités de frappe, les macrons sont remplacés par des accents circonflexes.

Ex : *karêjji fôku* カレッジフォーク [la folk de campus]

Les noms propres sont cités en respectant l'usage japonais selon lequel le nom de famille précède le prénom. Ils seront suivis de leurs kanjis uniquement lors de leur première occurrence.

Ex : Okabayashi Nobuyasu 岡林信康.

Les noms propres occidentaux sont cités en respectant l'usage français selon lequel le nom de famille suit le prénom.

Les citations en japonais et anglais font apparaître le texte d'origine suivi de leur traduction. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont faites de notre main.



# Table des Matières

INTRODUCTION.....	15
<b>PREMIÈRE PARTIE : DÉVELOPPEMENT DE LA MUSIQUE POPULAIRE JAPONAISE ET ÉVOLUTION DE LA SOCIÉTÉ DANS LES ANNÉES 1960.....</b>	<b>35</b>
CHAPITRE 1 – DÉVELOPPEMENT DE LA MUSIQUE POPULAIRE AU JAPON : DE L'ARRIVÉE DE LA MUSIQUE OCCIDENTALE DURANT LA RESTAURATION MEIJI JUSQU'À LA RÉVOLUTION DES BEATLES DANS LES ANNÉES 1960.....	36
1. <i>Nouvelles harmonies dans le Japon de l'ère Meiji : l'arrivée de la musique occidentale.....</i>	<i>37</i>
1-1. Nouvelles sonorités de la puissance militaire japonaise : la <i>gungaku</i> 軍樂.....	38
1-2. Le Japon à l'école du chant scolaire : l'arrivée du <i>shôka</i> 唱歌.....	41
1-3. La nouvelle forme musicale populaire de la fin du siècle : l' <i>enzetsuka</i> 演説歌.....	44
2. <i>Des années 20 jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale.....</i>	<i>48</i>
2-1. Fin de l'époque Meiji et début de l'époque Taishô (1912 – 1926).....	48
2-1-1. Les fruits de la Restauration de Meiji au début du 20ème siècle.....	49
2-1-2. Une nouvelle industrie musicale et un nouveau type de musique, le <i>kayôkyôku</i> 歌謡曲.....	51
2-1-3. Vers de nouveaux titres <i>kayôkyoku</i> : diversification des genres.....	56
2-2. Les débuts de l'ère Shôwa (1926 – 1989).....	58
2-2-1. L'arrivée du jazz au Japon – vers une nouvelle culture des centres urbains.....	58
2-2-2. Militarisation du Japon et enjeux culturels.....	61
3. <i>L'après-guerre : vers une liberté surveillée.....</i>	<i>65</i>
3-1. Renaissance de l'industrie musicale.....	65
3-2. Le <i>Minkan jôhô kyôiku bu</i> 民間情報教育部 : vers un contrôle des productions artistiques.....	69
3-3. Promotions des nouvelles musiques de la libération : le jazz et le boogie.....	72
3-4. Le renouveau des <i>kayôkyoku</i> et l'arrivée de Hibari Misora.....	76
4. <i>Les années 50 et 60 : une vie musicale en pleine transformation.....</i>	<i>79</i>
4-1. Croissance économique et multimédiatisation.....	79
4-2. Le rockabilly et les transformations de l'industrie musicale.....	81
4-3. Vers une diversification des genres : l'arrivée du <i>seinenkayô</i> 青年歌謡, des guitares électriques et de l'enka.....	85
4-4. La vague des Beatles : vers un nouvel acteur au sein des musiques populaires....	86

CHAPITRE 2 – LE JAPON DES ANNÉES 1960 : ENTRE DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE ET CRISE DÉMOCRATIQUE.....91

1. *Le Japon des années 1960 : le « miracle » économique d'après-guerre et les transformations du quotidien*.....92

- 1-1. De la défaite totale au redressement économique et politique.....92
- 1-2. Transformations macro – économie, population et centres urbains.....99
- 1-3. Transformation micro – électricité, mode de vie et logements.....104

2. *Le Japon contestataire et l'avènement des cercles citoyens au sein du paysage démocratique*.....107

- 2-1. Avènement de Kishi et dirigisme politique des institutions représentantes.....108
- 2-2. Vers une opposition institutionnalisée : la gauche japonaise et le pouvoir syndical.....109
- 2-3. Une nouvelle opposition : le début du mouvement social.....112
  - 2-3-1. La crise Anpo et les nouvelles formes de contestation.....112
  - 2-3-2. L'arrivée des cercles : des mouvements citoyens en marche.....117

3. *Vers un « autre » Japon : entre luttes politiques et reconfigurations culturelles*.....119

- 3-1. Les nouvelles voix citoyennes : pacifisme, environnement, infrastructure et autonomie étudiante.....120
  - 3-1-1. L'association Beheiren べ平連 : la question du pacifisme et de la présence américaine au Japon.....120
  - 3-1-2. Dans le sillon d'Anpo : un regard sur l'évolution sanitaire du Japon....124
  - 3-1-3. Embrassement du milieu universitaire.....127
- 3-2. Contestation dans l'art, contestation de l'art : de nouveaux enjeux émergeant au sein de la culture.....130
  - 3-2-1. Popularisation du mouvement Utagoe うたごえ : (re)faire de la musique ensemble .....130
  - 3-2-2. Le monde de l'art plastique : remise en question esthétique.....132
  - 3-2-3. Crise stylistique et recherche d'une identité japonaise dans le jazz.....135
  - 3-2-4. De nouvelles plateformes de production dans le milieu du manga : l'engagement dans le milieu *underground*.....138

**SECONDE PARTIE – LA SCÈNE FOLK AU JAPON : DÉVELOPPEMENT, APPROPRIATION ET ENJEUX D'UNE SCÈNE MUSICALE PLURIELLE.....144**

CHAPITRE 3 – ARRIVÉE DE LA FOLK AU JAPON : DES CAMPUS AMÉRICAINS A LA MÉDIATISATION DE LA KARREJI FOLK.....145

1. *Les débuts de la folk japonaise : du revival folk américain à la karejji fôku*.....146

1-1. La folk américaine : définition et <i>revival</i> des années 1950 et 1960.....	146
1-2. Arrivée de la folk américaine dans le Japon des années 1960.....	149
1-3. D'une scène étudiante en plein essor à l'arrivée dans les médias de masse.....	152
2. Réception de la folk de campus : appropriation de la folk américaine mainstream.....	154
2-1. Un répertoire musical décontextualisé de ses origines.....	154
2-2. Bande-son de l'admiration de la jeunesse pour les États-Unis.....	157
2-3. Dissensions au sein de la folk de campus : quel enjeu ?.....	160
3. La musicalité de la folk du campus : analyse des titres « <i>Green fields</i> » et « <i>Bara ga saita</i> ».....	162
3-1. « <i>Green fields</i> » : première influence du répertoire japonais.....	162
3-2. « <i>Bara ga saita</i> » : porte-étendard du répertoire de la folk de Tôkyô.....	165
3-3. « <i>Bara ga saita</i> » : construction d'une image folk.....	167
Chapitre 4 – LA FOLK DU KANSAI : VERS LA PREMIÈRE SCÈNE MUSICALE UNDERGROUND D'APRÈS-GUERRE.....	171
1. Premiers pas : de la folk dans le Kansai à la folk du Kansai.....	172
1-1. Les premières concerts : Izumi Yukimura et Takaishi Tomoya .....	174
1-2. Médiatisation locale de la folk américaine dans le Kansai .....	176
1-2-1. Le rôle de la <i>Rôon</i> 労音.....	176
1-2-2. Redéfinition de la folk : vers un genre <i>lowbrow</i> .....	178
1-3. Premiers pas du répertoire musical de la folk de Kansai : « <i>Betonamu no sora</i> », « <i>Omoide no akai yakke</i> » et « <i>Koi no nonki bushi</i> ».....	180
1-3-1. « <i>Betonamu no sora</i> » : vers des titres engagés.....	180
1-3-2. « <i>Omoide no akai</i> » : vers une production plus <i>mainstream</i> .....	184
1-3-3. « <i>Koi no nonki bushi</i> » : un retour à des répertoires passés.....	187
1-3-4. Tendances plurielles dans la folk du Kansai.....	189
2. Structuration, médiatisation et professionnalisation de la folk du Kansai.....	191
2-1. Les deux visages de la folk du Kansai : entre Fôku Curusadâsu et le Takaishi Jimusho.....	191
2-1-1. L'arrivée des Fôku Curuseidâsu, le visage mainstream de la folk du Kansai .....	191
2-1-2. Premiers pas vers une scène underground : les bureaux Takaishi.....	192
2-1-3. Tensions entre grandes majors et titres de la folk du Kansai.....	195
2-1-4. Vers une structuration de la scène <i>underground</i> : l' <i>Underground Record Club</i> .....	197
2-2. Réception et médiatisation de la seconde période de la Folk du Kansai.....	199
2-2-1. Les <i>shinya hôsô</i> 深夜放送 [émissions de minuit] : vers une folk locale.....	199
2-2-2. Popularisation de la folk du Kansai dans les milieux contestataires.....	201
2-2-3. L'impact de la création des Bureaux de Takaishi et le développement du milieu underground à travers de nouveaux médias.....	205
2-3. Maturité de la folk du Kansai : un répertoire pluriel et original.....	206

2-3-1. Vers une musique locale :	
« <i>Jukensei Burûsu</i> » [« Le Blues de l'étudiant en concourt »].....	207
2-3-2. À la recherche de nouvelles frontières créatives :	
« <i>Kaette kita yopparai</i> » [« Le poivrot qui est revenu »].....	211
2-3-3. Vers une écriture plus personnelle de la contestation :	
« <i>Gaikotsu no uta</i> » [« La chanson du squelette »].....	216
2-3-4. Le répertoire de l'âge d'or : des compositions matures	
<b>3. À l'orée des années 1970 : transformation, disparition et legs de la folk du Kansai.....</b>	<b>219</b>
3-1. Hybridation et diversification du genre.....	219
3-1-1. Portée collective au sein de la folk du Kansai :	
les premiers festival folk .....	219
3-1-2. Un genre musical aux contours toujours plus flous.....	222
3-2. Réception de la folk du Kansai à l'orée des années 1970.....	224
3-2-1. Takaishi Tomoya et la question de l'originalité.....	224
3-2-2. Okabayashi Nobuyasu et la question de l'engagement.....	226
3-3. Vers de nouveaux codes de la folk japonaise :	
« <i>Seishun no shi</i> » et « <i>Kyô wo koete</i> » .....	227
3-3-1. « <i>Seishun no shi</i> » : la nouvelle jeunesse des années 1970.....	227
3-3-2. « <i>Kyô wo koete</i> » : entre rupture et continuité.....	230

### **TROISIÈME PARTIE – LE RÉPERTOIRE DE LA FOLK DU KANSAI : MISE EN CHANSON D'UNE « VOIX » D'ARTISTE ET DE CITOYEN.....234**

#### **Chapitre 5 – LE RÉPERTOIRE DE LA FOLK DU KANSAI : À LA RECHERCHE D'UNE « VOIX » ENTRE ENGAGEMENT POLITIQUE ET REDÉFINITION DU GESTE MUSICAL.....235**

<b>1. Présentation du répertoire folk.....</b>	<b>236</b>
1-1. Takaishi Tomoya, le pionnier.....	236
1-1-1. « <i>Omoide no akai yakke</i> » 「思い出の赤いヤッケ」 .....	236
1-1-2. « <i>Jukensei burûsu</i> » 「受験生ブルース」 .....	238
1-1-3. « <i>Bôya ôkiku naranaide</i> » 「坊や大きくならないで」 .....	241
1-2. Okabayashi Nobuyasu, l'icône de la folk contestataire.....	241
1-2-1. « <i>Ôkinaru isan</i> » 「大いなる遺産」 .....	241
1-2-2. « <i>Watashi wo danzai seyo</i> » 「私を断罪せよ」 .....	243
1-3. Za Fôku Curuseidâzu, musique <i>mainstream</i> et créative.....	246
1-3-1. « <i>Harenchi</i> » 「ハレンチ」 .....	246
1-3-2. « <i>Kigen nisen nen</i> » 「紀元貳阡年」 .....	248
1-4. Takada Wataru, l'enkashi moderne, et Itsutsu Akai Fûsen, vers une esthétique musicale plus riche :	
« <i>Takada Wataru &amp; Itsutsu Akai Fûsen</i> » 「高田渡と五つの赤い風船」 .....	250
1-5. Rokumonsen, à la recherche de nouvelles sonorités, et Nakagawa Gorô, le chanteur-reporter :	
« <i>Rokumonsen &amp; Nakagawa Gorô</i> » 「六文銭と中川五郎」 .....	251
1-6. Yoshida Takurô, la nouvelle folk : « <i>Seishun no shi</i> » 「青春の詩」 .....	252

<i>2. Les reprises du répertoire :</i>	
<i>une recontextualisation de l'histoire de la folk du Kansai .....</i>	<i>255</i>
2-1. Les reprises issues de répertoires étrangers :	
un discours « folk » commun contre la guerre et les inégalités sociales.....	255
2-1-1. Le répertoire du revival folk états-unien.....	256
2-1-2. Les répertoires asiatiques :	
une réhabilitation du Vietnam et de la Corée.....	260
2-1-3. Le cas des Fôku Curuseidâzu :	
un regard tourné vers la culture folk étrangère.....	264
2-2. L'influence domestique dans la folk du Kansai :	
un genre japonais à part entière.....	266
2-2-1. Les reprises minyô : le retour de la musique du Japon d'avant.....	267
2-2-2. Les reprises kayômûdo : l'après-guerre en musique.....	269
2.3. Pour une histoire musicale de la contestation japonaise.....	271
1.3.1. L'enzetsuka : la contestation populaire de l'époque de Meiji.....	271
1.3.2. « モズが枯れ木で » :	
écho d'un sentiment anti-guerre dans les années 30.....	273
2-4. Les reprises dans la folk du Kansai :	
vers un répertoire intégré à une histoire culturelle alternative.....	274
<i>3. L'engagement poétique dans la folk du Kansai : entre écritures individuelles et regards critiques .....</i>	<i>275</i>
3-1. Thématiques de la guerre dans la folk du Kansai : faire exister le conflit au quotidien.....	275
3-1-1. Donner « corps » à la guerre : représenter le conflit, représenter la violence .....	276
3-1-2. Une guerre idéologique, une guerre domestique.....	281
3-1-3. L'absurdité de la guerre et le lyrisme empathique pour un contre-discours anti-guerre.....	285
3-2. La condition des couches défavorisées : un regard sur la société japonaise et ses inégalités sociales.....	290
3-2-1. Le travail ouvrier : un « corps » ouvrier meurtri.....	290
3-2-2. La discrimination socio-ethnique :	
l'effacement de l'individu par la discrimination.....	296
3-3. Une communauté de la contestation : les « prêt à chanter » contestataires.....	302
3-3-1. Vers une configuration poétique de l'opposition.....	302
3-3-2. Un « corps » fédéré autour du mouvement.....	305
<i>4. Une recherche d'indépendance dans le répertoire de la folk du Kansai : formes narratives et enjeux.....</i>	<i>308</i>
4-1. Le quotidien dans la folk du Kansai :	
un journal intime chanté au reste du monde .....	309
4-2. Le témoignage dans la folk du Kansai.....	314
4-2-1. Le témoignage social.....	314

4-2-2. Un cri citoyen .....	319
4-3. La représentation du Japon régional : les « périphéries » centrales et leurs subjectivités.....	325
4-3-1. Aspect géographique et politique : un Japon autre.....	326
4-3-2. Le Kansai subversif, créatif et drôle .....	330
CONCLUSIONS GÉNÉRALES.....	336
PAROLES ET TRADUCTION DU RÉPERTOIRE DE LA FOLK DU KANSAI.....	342
ANNEXES.....	471
BIBLIOGRAPHIE.....	479

# Introduction

Durant le mois de juin 2020, une intense secousse sociopolitique traverse les États-Unis. Le décès brutal de George Floyd (1973 – 2020) durant son arrestation déclenche nombre de manifestations partout dans le pays, certaines se soldant par des confrontations entre manifestants et forces policières<sup>1</sup>. Si ce n'est pas la première fois que la mort d'une personne afro-américaine au cours d'une intervention policière crée une réaction populaire, celle suivant la disparition de George Floyd s'est muée en quelques jours en un événement sociopolitique majeur au sein duquel s'est révélé une profonde opposition entre deux représentations de la société états-unienne. La première, largement médiatisée, est celle du « rêve américain », où trônent les valeurs du mérite individuel, médiatiquement incarnées par le célèbre récit du *self-made man*. La seconde porte la vision d'une Amérique biaisée, aux institutions jugées coupables de la perpétuation d'une distinction – une ségrégation qui ne dit pas son nom – entre la population blanche et les différentes minorités qui en composent le paysage démographique. Journaliste, Ibram X. Kendi décrit la situation ainsi :

*We are living in the midst of an anti-racist revolution. This spring and summer, demonstrations calling for racial justice attracted hundreds of thousands of people in Los Angeles, Washington, New York and other large cities. Smaller demonstrations erupted in northeastern enclaves [...] in western towns [...]; in midsize cities [...] and in wealthy suburbs [...]. Veteran activists and new recruits to the cause pushed policy-makers to hold violent police officers accountable, to ban choke holds and no-knock warrants, to shift funding from law enforcement to social services, and to end the practice of sending armed and dangerous officers to respond to incidents in which the suspect is neither armed nor dangerous. But these activists weren't merely advocating for a few policy shifts. They were calling for the eradication of racism in America once and for all. [...] [O]n racial matters, the U.S. could just as accurately be described as a land in denial. It has been a massacring nation that said it cherished life, a slaveholding nation that claimed it valued liberty, a hierarchical nation that declared it valued equality, a disenfranchising nation that branded itself a democracy, a segregated nation that styled itself separate but equal, an excluding nation that boasted of opportunity for all. A nation is what it does, not what originally claimed it would be. Often, a nation is precisely what it denies itself to be.<sup>2</sup>*

Nous nous retrouvons au milieu d'une révolution anti-raciste. Ce printemps et été, des manifestations appelant à la justice [concernant les inégalités] raciale[s] ont attiré des centaines de milliers de personnes à Los Angeles, Washington, New York et d'autres grandes villes. De plus petites manifestations ont jailli dans des enclaves du nord-est [...] ; dans des

---

<sup>1</sup> Fait rare, le policier Derek Chauvin a été traduit en justice au motif de meurtre au troisième degré, avant que cela ne soit changé en meurtre au second degré.

<sup>2</sup> KENDI Ibram X., « The end of denial » in *The Atlantic* (journal) *How did it come to this*, sept. 2020, pp.50-54.

petites villes de l'ouest [...], dans des villes de taille moyenne [...] et dans de riches banlieues. Activistes chevronnés et nouvelles recrues à la cause ont exigé des décideurs politiques qu'ils jugent coupables les policiers [qui ont commis des actes de violence], qu'ils interdisent les étranglements et les mandats d'arrêt [permettant une intervention sans avertissement], qu'ils réorientent les financements de la police à des services sociaux et qu'ils mettent fin à l'envoi de policiers armés et dangereux pour répondre à des incidents dans lesquels le suspect n'est ni armé, ni dangereux. Mais ces activistes ne faisaient pas entendre leur voix pour quelques changements de directions politiques. Ils appelaient à l'éradication définitive du racisme aux États-Unis. [...] Sur la question raciale, les États-Unis pourraient être décrits, de manière tout à fait juste, comme une terre de déni. Une nation qui a massacré alors qu'elle disait chérir la vie, une nation pratiquant l'esclavage tout en proclamant estimer la liberté, une nation de hiérarchies prônant l'égalité, une nation prompte à limiter le vote tout en se disant démocratique, une nation de la ségrégation se vantant d'être séparée mais égalitaire, une nation de l'exclusion alors qu'elle affirmait être une terre d'opportunité pour tous. Une nation est ce qu'elle fait, non pas ce qu'elle se disait être à l'origine. Bien souvent, une nation est précisément ce qu'elle renie être.

Un bilan tout aussi frappant s'impose dans des États-Unis touchés par la pandémie du covid-19, au cours de laquelle la population afro-américaine se révèle être trois fois plus touchée par les ravages de la maladie<sup>3</sup>. Se pose avec la découverte de ces faits la question de l'égalité des soins et de la justice sociale, que l'on peut difficilement détacher de la question raciale. Témoignant de la profondeur de la crise, les mouvements nés suite au décès de George Floyd ne se limitent pas aux États-Unis. En France, en Espagne, au Danemark, et même au Japon, l'on a pu assister à l'organisation de marches dont les voix des participants s'élèvent afin de mettre en avant le problème des inégalités socioraciales<sup>4</sup>.

S'est ainsi élevée avec cette réaction populaire américaine une « voix » venue défier le statu quo d'un pays se définissant « *colorblind* ». Faisant écho aux mouvements sociaux des années 1950 et 1960 en assumant sans détour l'existence des « races », cette « voix » s'est notamment constituée autour de l'enjeu de la redéfinition du racisme, conçu non plus en tant que somme d'actes individuels ou collectifs à l'encontre de personnes ou de groupes en raison de leurs origines, mais en tant que système d'organisation de pouvoir privilégiant la majorité blanche au détriment de toutes les autres minorités. En nette opposition avec une vision déracialisée de l'individu, cette « voix » s'est transformée dans l'élan des réactions populaires

---

<sup>3</sup> <https://www.theguardian.com/world/2020/may/20/black-americans-death-rate-covid-19-coronavirus>, dernière visite le 17.08.2020.

<sup>4</sup> [https://www.lemonde.fr/international/article/2020/06/08/des-manifestations-au-nom-de-black-lives-matter-partout-en-europe\\_6042095\\_3210.html](https://www.lemonde.fr/international/article/2020/06/08/des-manifestations-au-nom-de-black-lives-matter-partout-en-europe_6042095_3210.html), dernière visite le 17.08.2020.



présentes partout dans le pays en discours politiques, exigeant notamment une profonde réforme institutionnelle, comme l'illustre la popularité du slogan « *Defund the Police* ».

En tant que Français élevé au sein des idéaux de la Cinquième République<sup>5</sup>, l'ensemble des manifestations de ce pays ont fait naître de nombreuses réflexions. Marches pacifiques, sit-in, posts facebook, ouvrages, conférences, incendies et pillages, confrontations avec la police, l'ampleur des événements a dépassé de loin une simple réaction de colère mue par un sentiment d'injustice pour révéler une profonde crise socioraciale. Résonnant avec des questions plus personnelles sur le silence et la parole, ces mouvements sont devenus l'occasion pour nous de contempler la société dans laquelle nous vivons désormais, et au sein de laquelle nous nous vouons à devenir citoyen.

À l'heure de ces manifestations, nous n'avions que très peu conscience de l'ensemble des réalités historiques des minorités vivant aux États-Unis. Si l'abolition de l'esclavage en 1865 est souvent chose connue dans et en dehors des États-Unis, que dire des lois Jim Crow apparues une décade après la fin de la guerre de Sécession ? Que dire de l'érection des statues à la gloire des généraux de l'armée confédérée entre 1920 et 1930 ? Ou du fait que l'inscription de la première personne afro-américaine dans une université ne date que de 1962<sup>6</sup> ?

Par ce qu'il met en jeu au sein de la société états-unienne, le mouvement de contestation débuté durant l'été 2020 fait fondamentalement écho à notre travail de recherche. Explicitant l'importance de la question des représentations nationales et des enjeux de pouvoirs qui les sous-tendent, il a rendu d'autant plus concrète toute la portée humaine, publique et politique, personnelle et relationnelle qu'un mouvement social peut posséder, ce dont nous n'avions auparavant fait l'expérience que de manière limitée par l'exercice intellectuel de nos recherches.

---

<sup>5</sup> La République française ne conçoit légalement l'existence que d'une seule communauté, la communauté nationale. Pour des raisons historiques et idéologiques, les statistiques ethniques sont d'ailleurs interdites. En cela, ces idéaux, qui se refusent de discriminer en fonction des origines, du sexe ou de la religion des individus, seraient sans doute jugés comme participant à l'invisibilité sociale et politique des minorités, ainsi qu'à leur possibilité de faire entendre leurs « paroles ».

<sup>6</sup> Datant de 1962, l'inscription de James Meredith (1933 -) à l'université du Mississippi déclenche un certain nombre de manifestations dans et à l'extérieur du campus. Son inscription fait aussi suite à une bataille judiciaire l'opposant au gouverneur de l'époque, Ross Barnett, démocrate, qui refusait que l'université ne soit plus ségréguée.

## *Mise en contexte du travail de thèse*

S'il n'est peut-être pas évident pour le lecteur de voir le lien entre les événements états-uniens de 2020 et notre thèse en études japonaises, nous voudrions maintenant l'éclaircir. Parmi les stéréotypes les plus entendus à propos de la société japonaise, celui concernant sa stabilité sociale est sans nul doute un des plus tenaces. Parfois pris en exemple dans les médias français, le Japon reflète effectivement l'image d'une société où sécurité, discipline et calme règnent au sein des espaces publics et politiques. Il n'est par ailleurs pas faux d'avancer que le pays a connu une impressionnante continuité électorale au regard de son histoire politique d'après-guerre, au cours de laquelle le parti Libéral-Démocrate, conservateur, fut élu plus de cinquante ans durant après la débâcle du gouvernement socialiste et la démission du Premier ministre Katayama Tetsu 片山哲 (1887 – 1978) en 1948. Surtout, par rapport aux représentations de la France et de son histoire sociale marquée par les révoltes populaires et les grèves – une représentation largement exportée à l'étranger et récemment exacerbée par la médiatisation du mouvement des « Gilets Jaunes » –, le Japon ressort comme un pays connu pour ses secousses terrestres plutôt que pour ses secousses sociales.

En mars 2011, la centrale nucléaire de Fukushima est frappée de plein fouet par un tsunami. Entraînant l'arrêt du système de refroidissement principal, le choc provoque une des plus grandes catastrophes nucléaires jamais connue, comparable à celle de Tchernobyl<sup>7</sup>. Si les sources officielles expriment peu de crainte par rapport au risque d'une contamination radioactive propagée par les airs, la contamination par et de l'eau devient rapidement un des principaux sujets de préoccupation<sup>8</sup>. La crise devient sociale quand différents reportages soulignent les effets catastrophiques des radiations sur la santé des travailleurs envoyés sur le site pour contenir les fuites de la centrale nucléaire<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> La catastrophe de Fukushima est classée niveau 7 sur l'échelle INES, l'échelle internationale des événements nucléaires.

<sup>8</sup> <https://metropolisjapan.com/workers-of-fukushima-daiichi-power-plant/>, dernière visite le 16.06.2020.

<sup>9</sup> <http://www.asahi.com/special/10005/TKY201103180477.html>, dernière visite le 16.06.2020

<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/japan/8408863/Japan-tsunami-Fukushima-Fifty-the-first-interview.html>, dernière visite le 16.06.2020.

Loin de se limiter à la question sanitaire, la crise rejoint également le terrain politique. Sur l'archipel, manifestations, pétitions et sit-in se poursuivent durant plus d'un an. Historiquement parlant, la présence du nucléaire a toujours été perçue avec réprobation au sein de la population japonaise depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. La culture populaire est d'ailleurs jalonnée d'œuvres mettant en avant le sujet, comme la chanson populaire « *Nagasaki no kane* » 「長崎のかね」 [« Les Cloches de Nagasaki »]<sup>10</sup> en 1948, le célèbre manga « *Hadashi no Gen* » 「裸足のゲン」 [« Gen d'Hiroshima »]<sup>11</sup> en 1973 ou encore, plus récemment, le film d'animation « *Akira* » 「アキラ」<sup>12</sup> en 1988, pour ne citer que quelques exemples. En 2011, cette crispation populaire s'organise en mouvements contestataires, dont certains bravent la loi pour faire entendre leurs voix : on assiste à l'installation illégale de tentes plantées devant les bâtiments du ministère de l'Économie, du Commerce et de l'Industrie ou encore à celui d'un campement anti-nucléaire dans la région de Fukushima, toujours jugée à risque à l'époque. Utilisant des voies plus légales, d'autres activistes et hommes et femmes politiques soutiennent la demande d'un référendum appelant à l'interdiction de toute livraison d'électricité à la ville de Tokyo par l'entreprise Tokyo Electric Power Company, propriétaire et gestionnaire de la centrale nucléaire de Fukushima.

Si ces mouvements sont souvent organisés par des partis d'opposition et des groupes activistes, une importante marge de la population se décide également à soutenir, voire à participer aux différentes formes de contestation s'opposant à la production d'énergie nucléaire. S'ajoute également l'engagement de certaines grandes figures du monde culturel et artistique, comme le musicien Ozawa Kenji 小沢健二 (1968 -) ou le compositeur Sakamoto Ryûichi 坂本龍一 (1952-)<sup>13</sup>. À l'intérieur des frontières, l'affrontement des représentations du nucléaire – énergie indispensable ou inexorable catastrophe – construit et reflète un espace de confrontations sociopolitiques, défiant à la fois les représentations d'un mode de

---

<sup>10</sup> La chanson « *Nagasaki no kane* » est inspirée du livre éponyme, écrit par Nagai Takashi 永井隆 (1908 – 1951), un médecin et écrivain japonais qui a survécu à l'explosion de la bombe atomique sur Nagasaki.

<sup>11</sup> Écrite par Keiji Nakazawa 中沢啓治 (1939 – 2012), « *Hadashi no gen* » narre sur plusieurs années la vie d'une famille survivant à l'explosion de la bombe atomique d'Hiroshima.

<sup>12</sup> Créé par Katsuhiro Ôtomo 大友克洋 (1954-), « *Akira* » est un manga/film d'animation dystopique prenant place après une Troisième Guerre mondiale ayant détruit la plupart des sociétés.

<sup>13</sup> Chûjô CHIHARU, Formes et enjeux politiques de la musique populaire japonaise des années 1970 à aujourd'hui : arrangements stratégiques des artistes femmes engagées, thèse de doctorat, Université Lyon 3, 2018, pp.123 – 126.

production d'énergie communément accepté mais aussi celles d'un Japon socialement monolithique et connaissant une vie politique sans vague.

En réalité, 2011 n'est pas le seul moment d'intense confrontation sociale que connaît le pays. Comme dans beaucoup de régions du monde, les années 1960 constituent également une période de franche remise en question sociopolitique. Pour mieux en comprendre les enjeux, arrêtons-nous quelques instants sur le contexte historique d'après-guerre. Le 15 août 1945, l'Empereur Hiro Hito 裕仁 (1901 – 1989) annonce officiellement la reddition japonaise. Suite à la défaite, le pays connaît la première occupation militaire de toute son histoire, supervisée par le Général Douglas MacArthur (1880 – 1964) qui prend la tête du Commandement Suprême des Forces Alliées (CSFA). Au bord de la famine en 1945, le Japon fait face à de profonds changements institutionnels, mis en place par une Occupation américaine en charge de démilitariser physiquement et idéologiquement les élans panasiatiques du Japon autoritaire des années 1940. Cependant, dans un contexte de tensions internationales grandissantes dues à la Guerre froide, l'Occupation opte dès la fin des années 1940 pour la consolidation des liens diplomatiques plutôt que la poursuite d'une voie punitive. Le CSFA quitte l'archipel en 1952. Devenu une plateforme géostratégique au service des opérations militaires américaines dans la région, le Japon jouit déjà des retombées de la guerre de Corée (1950 – 1953) et débute un redressement industriel qui le propulse seconde plus grande puissance économique du monde au début des années 1960.

Quinze années se sont passées depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale lorsque commence cette nouvelle décennie. Si sa nouvelle puissance économique est le fruit d'intenses transformations sociopolitiques depuis 1945, l'aspiration japonaise à devenir l'égal des puissances occidentales date en réalité de la Restauration de Meiji de 1868 et c'est au cours d'une intense période de modernisation durant le 19<sup>ème</sup> et le 20<sup>ème</sup> siècle que le pays entame le processus de militarisation débouchant sur la déclaration de guerre contre les États-Unis en 1940. En 1960, son statut de grande puissance économique cristallise ainsi une aspiration politique vieille de plus de 90 ans. Seulement, la défaite militaire et la destruction des infrastructures du pays – à laquelle s'ajoutent les souvenirs encore vifs des bombes nucléaires d'Hiroshima et de Nagasaki – ont balayé les structures sociales et idéologiques du

Japon expansionniste. Entre un passé défait et les valeurs démocratiques balbutiantes apportées par l'Occupation, les années 1960 débutent avec cette question, fortement présente au sein de la société : que va devenir le Japon ?

### *Les années 1960 : début des mouvements sociaux*

La question est loin d'être abstraite. Les années 1960 commencent en trombe avec un des plus importants mouvements sociaux d'après-guerre. Articulé autour de la contestation de la ratification du « Traité de Sécurité entre États-Unis et Japon » (abrégé Anpo), il mobilise plus de deux millions de Japonais dans la rue entre 1959 et 1960. En vain. La contestation se solde par un échec politique qui marque profondément les esprits. Cependant, il laisse également une trace indélébile sur le paysage sociopolitique et les plaies encore ouvertes de la crise démocratique résultant du mouvement social ne se referment pas. Wesley Sasaki-Uemura précise:

*Even today, the 1960 Anpo protests are described as a major historical watershed that set the course of post-war democracy. Participants and analysts alike trace the protest movement against the Vietnam war that started in 1965, the campus revolts of the late 1960s, the environmental movements of local residents that proliferated in the 1970s, the grassroots networking of citizens' groups, and the consumer movements of the 1980s and 1990s all back to Anpo. [...] The Anpo struggle was the culmination of years of activity among groups trying to resist the state's drive to restore pre-war structures and create alternative visions for post-war democracy. Citizen movements articulated new ideas of political subjectivity praxis, and these ideas had important consequences for future movements.<sup>14</sup>*

Encore aujourd'hui, les mouvements Anpo sont décrits comme un tournant historique qui marqua le cours de la démocratie d'après-guerre. Participants et analystes retracent de la même manière l'origine des mouvements contestataires contre la guerre du Vietnam qui commencèrent en 1965, des révoltes dans les campus universitaires à la fin des années 1960, des mouvements écologiques de résidents locaux qui proliférèrent dans les années 1970, du réseau *grassroot* de groupes citoyens, et les mouvements de consommateurs des années 1980 et 1990 aux [protestation contre] Anpo. [...] Les mouvements Anpo furent le point culminant d'années d'activisme au sein de groupes tentant d'une part de résister à la volonté d'un état désirant retourner aux structures [sociales] d'avant-guerre et d'autre part de créer des visions alternatives pour la démocratie d'après-guerre. Les mouvements citoyens articulèrent de nouvelles idées et de nouvelles manières de faire de la politique, et tout cela eut des conséquences importantes sur les mouvements suivants.

Point de départ d'un houleux dialogue social entre de multiples voix défiant le statut dominant de la voix gouvernementale, les contestations d'Anpo sont loin de se limiter à des

---

<sup>14</sup> Wesley SASAKI-UEMURA, *Organizing the spontaneous : citizen protest in postwar Japan*, University of Hawaiï Press, 2001, *ibid.*, pp.2 – 3.

objectifs purement institutionnels et mettent en lumière une profonde rupture idéologique et culturelle au sein de la société japonaise.

Le premier mouvement de 1960, massif, marque un double refus. Celui d'abord de la politique du Premier ministre Kishi Nobusuke 岸信介 (1896 – 1987), dont les propositions de loi donnant plus de pouvoir aux policiers à la fin des années 1950 mettent le feu aux poudres. Ayant participé aux avancées militaires en Chine dans les années 1930 et 1940, ministre des Munitions durant la guerre et jugé criminel de guerre de classe A par les tribunaux de Tôkyô, Kishi symbolise le retour des valeurs militaristes et nationalistes qui, pour la majorité de la population, sont coupables d'avoir mené le pays à la guerre et à la défaite. Premier refus.

Débutant au moment de la ratification du traité avec les États-Unis, le mouvement Anpo remet aussi fortement en question l'état des relations politiques et diplomatiques entre États-Unis et Japon durant les années 1950, décennie d'une économie florissante due en partie à la participation du pays aux opérations militaires américaines. Soulignant ainsi l'état de soumission du Japon aux États-Unis dans un contexte international où l'opposition grandissante entre bloc de l'Ouest et bloc de l'Est fait craindre une escalade vers une nouvelle guerre mondiale, une partie de la société japonaise cherche à se couper de la mainmise américaine sur les décisions régaliennes du pays. Second refus. Les années 1960 s'ouvrent donc sur une vaste question dont les premiers mouvements ne répondent que par une double négation. La tâche reste immense, car il faut désormais trouver l'affirmation du Japon des années 1960.

Il est désormais temps de s'intéresser de plus près aux nouvelles voix qui s'expriment durant cette décennie. Qui sont-elles ? Comment s'organisent-elles et comment s'expriment-elles ? Quelle(s) représentation(s) font-elles de la société dans laquelle elles vivent ? Dans son ouvrage « *Organizing the spontaneous : Citizen protest in Postwar* », Sasaki-Uemura étudie différents cercles citoyens. Créés dans les années 1930 et 1940 par un parti communiste désireux de faire naître des passions révolutionnaires, les *sâkuru* サークル [cercles] sont des regroupements de personnes pratiquant diverses activités, souvent artistiques ou culturelles. Devant la montée du militarisme d'état, ils disparaissent peu ou prou jusque dans les années 1950, où ils opèrent des transformations de fond et de forme en se détachant graduellement

de toute influence partisane. Dans les années 1960, ils intègrent frontalement le paysage politique japonais pour devenir les nouvelles structures sociopolitiques portant en grande partie nombre des revendications de la décennie. Comme Sasaki-Uemura l'explique, s'exprimant désormais dans une multiplicité de formes (de la poésie aux sit-in) et d'enjeux (de la revalorisation du travail à la mise en lumière des crises sanitaires), ils construisent autant de voix alternatives ou critiques dans le Japon du miracle économique et de la société de consommation. Dans « *Money, Train and Guillotine : Art and Revolution in the 1960s* », William Marotti décrit également comment certains cercles ou personnalités artistiques tentent de déconstruire le caractère apolitique du discours économiste dominant des gouvernements des années 1960. Si les deux ouvrages nous renseignent sur le développement de ces cercles et leur importance dans le débat démocratique, ils nous informent également que, ne pouvant être résumés à de simples véhicules de valeurs politiques, ces pléiades de cercles révèlent également l'ampleur des reconfigurations socioculturelles que connaît le Japon d'alors. En d'autres mots, ces « voix » s'interrogent tout autant sur l'état social du pays que sur leur propre forme d'expression et le sens de leurs engagements, si pluriels soient-ils.

*La musique folk américaine : de l'import d'une musique étrangère...*

Aux États-Unis, les années 1960 sont également marquées par l'intensification des mouvements pour les droits civils. En 1963, plus de 200 000 personnes se réunissent dans Washington pour marcher en direction de la Maison-Blanche, où Martin Luther King (1929 – 1968) rencontre John F. Kennedy (1917 – 1963). Traversé par une profonde crise socioraciale, le pays connaît de grandes tensions : l'année est entre autres ponctuée par l'assassinat du jeune président des États-Unis, tué par balle durant une sortie officielle. Durant le mouvement, une partie de la jeunesse américaine, noire et blanche, fait entendre son profond désir de transformations sociales, incarné sur le plan musical par le célèbre titre « *The Times there are a changin'* » de Bob Dylan. Comme au Japon, les années 1960 sont une époque de ruptures et de questionnements. C'est dans ce contexte que la musique folk connaît un engouement soudain à la fin des années 1950 et jusqu'au milieu des années 1960. Des émissions télévisuelles programmées dans tout le pays aux concerts spontanés prenant place au coin d'une ruelle, le *folk revival* s'installe dans le quotidien des américains. Si dans le monde des média de masse, elle fait suite aux succès d'Elvis Presley et du rockabilly, le genre musical se

développe aussi sous des formes plus *underground*, loin de l'industrie musicale, voire devient le porte-drapeau musical de la contestation. Pete Seeger, Joan Baez, Bob Dylan ou Melvin Reynolds, parmi tant d'autres, nourrissent une scène folk en plein boom, devenant les nouvelles personnalités incontournables de la vie culturelle et politique du pays.

Branchée sur les dernières productions culturelles états-uniennes, la jeunesse japonaise s'intéresse rapidement à ce nouveau genre. Se développant sous la forme d'une discrète scène étudiante à Tôkyô, elle prend le nom de *kareiji fôku* カレッジフォーク [la folk de campus]. Si de nombreux groupes se forment dans les universités de la capitale, l'industrie s'empare rapidement du genre et en écrit le titre le plus populaire en 1966 : il s'agit de « *Bara ga saita* » 「ばらが咲いた」 [« Une Rose a fleuri »], interprété par Mike Maki マイク真木 (de son vrai nom Maki Sôichirô 真木壮一郎 1944- ). Le single connaît un succès national. Dans l'année, le genre reçoit le sceau des média de masse en passant dans l'émission de télévision musicale *Kôhaku utagassen* 紅白歌合戦, véritable institution médiatique. Mais toute populaire que soit la folk de campus, la scène étudiante qui la faisait vivre à son arrivée au Japon se disperse rapidement et le genre finit dès la fin des années 1960 par se diluer dans la vague des nombreuses modes musicales proposées par une industrie musicale infatigable.

*La folk américaine : ... vers une nouvelle « voix » musicale dans le Kansai*

À Ôsaka et Kyôto, le destin de la folk américaine connaît un chemin bien différent. Si elle débute également sous la forme d'une scène étudiante au milieu de la décennie, elle se transforme graduellement en une scène plus mature, qui forme le socle d'un milieu artistique *underground* naissant, où elle s'épanouit sous le nom de la *Kansai no fôku* 関西のフォーク, la folk du Kansai. Articulée autour d'une dizaine d'artistes et groupes, la folk du Kansai chemine au cours de la seconde moitié des années 1960 à travers les canaux des média de masse et de l'industrie musicale, à l'image de l'incroyable popularité du groupe des *Fôku Curuseidazu* フォーククルセイダーズ [Les Croisés folk] et de leur titre phare « *Kaette kita yopparai* » 「帰ってきたヨッパライ」 [« Le Poivrot qui est revenu »], comme au sein de milieux plus *underground*, amenant à la fin des années 1960 à la création d'un des premiers labels indépendants d'après-guerre : *Angura rekôdo kurabu* アングラレコードクラブ [de l'anglais : *Underground Record Club*]. Durant la seconde moitié des années 1960, le genre devient également fortement affilié aux



contestations pacifiques et révoltes étudiantes<sup>15</sup>, au point que certains titres du genre se voient repris au cours de manifestations. C'est notamment le cas de « *Tomo yo* » 「友よ」 [« Amis ! »] d'Okabayashi Nobuyasu (1946 -) ou encore de « *Jieitai ni hairô* » 「自衛隊に入ろう」 [« Entrons dans les forces d'autodéfense »] de Takada Wataru (1945 – 2005).

### *La folk du Kansai : une musique politiquement engagée ?*

Objet d'étude de notre travail de thèse, nous proposons d'interroger la folk du Kansai comme nouvelle « voix » dans le Japon des années 1960. Souvent réduite dans les ouvrages d'histoire de la musique à sa facette politisée, peu de travaux se sont intéressés aux différents enjeux qui ont participé au développement d'une scène musicale pourtant complexe, située au cœur des transformations politiques et culturelles du pays. Dans l'ouvrage « *Nihon ryûkôka hensenshi – kayôkyoku no tanjô kara J-pop no jidai he* » 「日本流行歌変遷史・歌謡曲の誕生から」ポップの時代へ [« L'histoire des chansons populaires japonaises – de la naissance du genre kayôkyoku à l'ère des J-pop »], Kikuchi Kiyomaro 菊池清麿 (1960 -) décrit, en à peine une page, le genre de la folk du Kansai ainsi résumé :

六〇年代後半から、アングラと呼ばれた社会風刺・プロテストの歌によって第二次ブームが起きた。ベトナム戦争が激化していた。反戦のメッセージが叫ばれた。ポップ・ディランの影響もあり、関西フォークを中心にしてプロテスト色が濃くなった。このような第二次フォークソングブームの背景には、ベトナム反戦運動と学園紛争がはっきりと浮き彫りにされていた。[...] 高石ともやの「受験生ブルース」[...]、岡林信康の「山谷ブルース」などが登場し、若者の支持を受けた。彼らはより過激に、反戦と闘争の歌を歌ったのである。岡林はギターの弾き語りで叫ぶように歌い、若者の中では教祖的存在だった。<sup>16</sup>

À partir de la seconde moitié des années 1960 survint un second boom [folk], appelé *angura* [de l'anglais *underground*], faisant entendre des chansons contestataires et critiques vis-à-vis de la société. La guerre du Vietnam s'intensifiait. On criait des messages anti-guerre. Autour de la folk du Kansai, influencée par Bob Dylan, la nuance contestataire devint plus dense. En arrière-plan de ce second boom folk se retrouvaient les mouvements anti-guerre et la révolte étudiante, mis en relief par cette musique. [...] Des titres comme « *Jukensei burûsu* » de Takaishi Tomoya et « *Sanya burûsu* » d'Okabayashi Nobuyasu firent leur apparition et reçurent

---

<sup>15</sup> MITSUI Tôru, « Music and protest in Japan : the rise of underground folk song in '1968' » [« Musique et contestation au Japon : l'arrivée des chansons folk underground en '1968' »] dans *Music and protest in 1968*, Cambridge University Press, 2013.

<sup>16</sup> Kikuchi Kiyomaro 菊池清麿, *Nihon ryûkôka hensenshi : kayôkyoku no tanjô kara J-popu no jidai he* 日本流行歌変遷史 : 歌謡曲の誕生から J・ポップの時代へ [Histoire de l'évolution des ryûkôka : de la naissance des kayôkyoku vers l'époque de la J-pop], Ronsôsha, 2008, p.214.

le soutien de la jeunesse. D'une manière plutôt radicale, ils chantaient des chansons anti-guerre et contestataires. Chantant à pleine voix en s'accompagnant avec une guitare, Okabayashi devint une figure révéérée au sein de la jeunesse japonaise.

La folk du Kansai ne semble ici qu'être une mise en musique de la contestation sociale, et ses grands artistes, Takaishi Tomoya et Okabayashi Nobuyasu, de simples hérauts de cette protestation populaire. Exit la présence capitale du groupe des Fôkuru Curuseidâzu ou l'impact du genre sur la restructuration de la scène musicale japonaise.

Bien que recontextualisant la naissance de la folk du Kansai au sein d'une reconfiguration artistique et culturelle plus large, Toru Mitsui souligne également dans l'ouvrage collectif « *Music and protest in 1968* » combien le genre semble avant tout n'être que le véhicule d'un engagement politique contre la guerre du Vietnam<sup>17</sup>, dans la lignée du *revival folk* américain où ont brillé des artistes comme Joan Baez, Woody Guthrie, Pete Seeger ou encore Bob Dylan. Mais en en disant trop peu quant aux différents enjeux et acteurs qui ont peuplé le développement de la scène de la folk du Kansai, Kikuchi et Mitsui ne (re)construisent que partiellement toute sa portée expressive.

Cela ne veut pas pour autant dire que les artistes de la folk du Kansai ne s'intéressent pas aux grandes questions politiques de leur société. Au regard du répertoire qu'ils créent et interprètent, nombre de titres font effectivement montre d'un engagement explicite. Dans un de ses premiers titres, « *Betonamu no sora* »<sup>18</sup> 「ベトナムの空」 [« Le Ciel du Vietnam »], Takaishi Tomoya chante ainsi la mort d'un soldat esseulé et perdu sur des terres vietnamiennes défigurées par la guerre. En voici les paroles :

ベトナムの空をただ見あげてる  
傷ついた兵隊がひとりいた  
空はどこまでも血のように赤い

Les yeux levés vers le ciel du Vietnam  
se trouvait, seul, un soldat blessé.  
Le ciel, partout, rouge comme le sang.

[...]  
見守る誰もなくひとり死んでゆく  
焼き払われた林や森煙に  
かすむ  
空はどこまでも血のように赤い

[...]  
Plus personne pour l'aider, il va mourir seul.  
Dans la fumée des bois et des forêts calcinés,  
il va disparaître.  
Le ciel, partout, rouge comme le sang.

---

<sup>17</sup> Toru Mitsui, *op.cit.*

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Jt3DhmK3sL4>. Dernière visite le 25.07.2020.

Autre artiste influent, Okabayashi Nobuyasu dresse dans « *Tegami* »<sup>19</sup> 「手紙」 [« Une Lettre »] un portrait à charge de la société japonaise en retranscrivant le témoignage d'une personne d'origine *buraku*<sup>20</sup> acculée à une vie de solitude à cause des discriminations ethniques dont elle est la victime. Il fait entendre :

もしも差別がなかったら	S'il n'y avait pas de discrimination,
好きな人とお店がもてた	je pourrais tenir un magasin avec l'homme que j'aime
部落にうまれたそのことの	être née dans un <i>buraku</i> ,
どこが悪い何が違う	Où est-ce mal ? Qu'y a-t-il de différent ?
[...]	[...]

Ces deux chansons rejoignent la liste, trop longue pour être citée ici, des titres de la folk du Kansai dont les paroles sont autant de portraits critiques de la société. De par leur volonté de faire apparaître les grandes polémiques sociales, les artistes de la folk du Kansai portent une voix dissidente. À propos de la musique engagée, les mots de la musicologue Cécile Thomas-Prévost décrivent avec clarté cet enjeu sous-tendant le genre :

[...] les artistes prennent en charge ce qui semble être délaissé par les pouvoirs publics : à travers leurs messages [...] la chanson devient lutte symbolique contre des pouvoirs politique, économique et médiatique souvent insensibles ou indifférents aux manifestations de l'altérité et se fait « terre » d'accueil pour ceux (nécessiteux, étrangers, immigrés, sans-papiers, sans domicile fixe) qui sont le plus souvent exclus du principe nécessaire d'intégration [...]. La chanson se fait la porte-parole des minorités, élargissant les frontières de son pays à des valeurs d'humanisme et d'universalisme à l'écoute de l'autre, souhaitant générer ainsi une prise de conscience de la majorité [...]»<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=lbiCLUwFwTY>. Dernière visite le 17.08.2020.

<sup>20</sup> Aujourd'hui terme discriminatoire, l'expression « *burakumin* » (部落民 [gens du hameaux]) désignait une partie de la population japonaise descendant d'une caste sociale établie durant l'époque Edo. Appelée *eta* ou *hinin* (non-humain), cette caste sociale regroupait tous les gens dont le travail était en rapport avec la mort ou le sang, comme, entre autres, les tanneurs. Particularité de toute personne appartenant à cette caste, elle ne devait résider, vivre ou se marier qu'avec d'autres personnes *eta*, créant ainsi des *buraku* [hameaux] où ne vivaient que des *eta*. Si cette caste est abolie à la Restauration de Meiji, elle perdure dans les faits encore dans les années 1960, où les descendants, appelés *burakumin*, connaissent encore une grande discrimination sociale. Le caractère tabou des mariages « mixtes » témoigne de la persistance de cette discriminations.

<sup>21</sup> BIZZONNI Lise (dir.) et PREVOST-THOMAS Cécile (dir.) et al., La chanson francophone engagée, Triptyque, 2008, p.144.

Mais force est de constater que le répertoire du genre exprime également une plus grande diversité de thématiques et d'écritures, comme en témoignent les titres qui ne portent aucune forme d'engagement. Sans nul doute le plus connu médiatiquement, « *Kaette kita yopparai* »<sup>22</sup> offre un exemple éloquent de la diversité et de la créativité du genre. Articulé par le témoignage absurde d'un homme mort au volant profitant des douceurs du Paradis avant de s'en faire chasser, le titre fait entendre les paroles suivantes :

天国よいとこ 一度おいで 酒はうまいし 姉ちゃんはきれいだ	Le paradis, c'est un endroit super, fais-y un tour une fois, l'alcool est bon et les jeunes filles sont jolies !
おらが死んだのは 酔っ払いで運転で おらは死んじゃっただ おらは死んじゃっただ おらは死んじゃっただ 天国に行っただ	Moi, je suis mort en conduisant ivre, je suis bel et bien mort, je suis bel et bien mort, Je suis bel et bien mort, et je suis bel et bien allé au paradis !
だけど天国にゃ 怖い神様が 酒を取り上げて いつもどなるんだ	Mais au paradis, un dieu effrayant me prend mon verre des mains et toujours me crie dessus :

[paroles parlées dans le dialecte du Kansai]

なお前天国ちゅうところは そんな甘いものや おまへんをや もっとまじめにやれ	<i>Et, toi, au Paradis On ne se la coule pas douce comme ça par ici ! Comporte-toi plus sérieusement !</i>
---	--

Bien loin de toute posture engagée, paroles et musique concourent à faire naître un univers drôle et absurde, accompagné par un récit qui illustre l'élan humoristique du titre. Si Tôru Mitsui dégage une légère critique de la société dans l'image de la mort de l'automobiliste à l'heure où le nombre de voitures (et d'accidents) explose au Japon<sup>23</sup>, l'essentiel du titre semble plutôt se trouver dans sa créativité musicale ainsi que dans sa forme de patchwork

<sup>22</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=HgW5KUyJarw>. Dernière visite le 18.08.2020.

<sup>23</sup> MITSUI, *op.cit.*, pp.95 – 96.

sonore et culturel, comme en témoigne le collage de « Lettre à Élise » de Bach sur un chant bouddhique à la fin du morceau.

### *La folk du Kansai : quel(s) enjeu(x) dans le Japon des années 1960 ?*

L'angle de l'engagement politique n'est ainsi pas suffisant pour comprendre la réelle portée des enjeux de la folk du Kansai. Une des premières interviews de Takaishi Tomoya, pionnier du genre, en nuance dès ses premiers mots l'aspect politisé. Interrogé sur le sens de la musique qu'il joue, il s'exprime ainsi :

私はフォークシンガーではない。フォークソング・シンガーである。なぜなら、本当のフォークシンガーとは、プロテストソングを歌い行進する若者たち、汗まみれの労働者、荒野を耕す農家の人、海で働く魚夫、暖炉を囲み、食後の一時をコーラスして楽しむ一家など、そんな人たちを言うのです。だから、私は単にフォークソングという材料を歌うシンガーにし過ぎない。フォークシンガーとは即ちあなた自身なのです。<sup>24</sup>

Je ne suis pas un chanteur folk. Je suis un chanteur de chansons folk. On devrait appeler chanteurs folk les jeunes qui chantent des titres contestataires en manifestant, les travailleurs plein de sueur, les familles de fermiers qui labourent les champs, les pêcheurs en pleine mer, ou encore les maisonnées qui se retrouvent après le repas pour chanter ensemble autour d'un feu. Moi, je ne suis qu'un chanteur qui utilise des ingrédients folk. Les chanteurs folk, en un mot, c'est vous.

Loin de mettre en avant le visage engagé du genre, l'auteur de « *Betonamu no sora* » développe plutôt le caractère « populaire », amateur de la folk du Kansai, et construit la représentation d'une musique en rupture non pas avec les grandes décisions et directions politiques du pays, mais plutôt avec la production de masse, « délocalisée » de la musique populaire. Interrogé sur la question de l'engagement politique, Okabayashi explique quant à lui :

政治運動に熱中していた知り合いの中には、「神話」が崩れたショックで精神に異常をきたすものさえいた。しかし僕は動じなかった。政治に期待し、それが幻想だと知ってがっかりくるような手合いとは、きたえ方が違うという自負があった。政治的なものであれ、教会的なものであれ、思想というものは人が生きてゆくための参考資料にし過ぎないものであり、

---

<sup>24</sup> TAKAISHI Tomoya 高石ともや, OKABAYASHI Nobuyasu 岡林信康, et NAKAGAWA Gorô 中川五郎, *Fôku ha mirai wo hiraku minshû ga tsukuru minshû no uta* フォークは未来を開く・民衆がつくる民衆のうた [La folk montre le chemin de l'avenir : les chansons du peuple faites par le peuple], *Shakai shinhô*, 1969, p.19.

それがどうもおかしい思ったらさっさとポイすればいいのだ。[...] 主義主張のために命を捧げる人を僕は好きになれない。<sup>25</sup>

Parmi certaines de mes connaissances enthousiasmées par les mouvements politiques [des années 1960], il devint clair que beaucoup furent profondément choquées lorsque le « mythe [politique] » s'écroula. Moi, ça ne m'affecta pas. C'était ma fierté de ne pas compter parmi les gens qui, apprenant qu'attendre quelque chose de la politique n'était qu'une illusion, eurent le cœur brisé. Les grandes pensées religieuses ou politiques, qui ne sont que des documents de références expliquant comment les gens doivent vivre, doivent être rejetées dès qu'on s'aperçoit que quelque chose ne va pas. [...] Je n'arrive pas à apprécier les gens qui dédient leur vie à obéir à des principes.

Les mots d'Okabayashi quant à son rapport aux grands projets idéologiques sont limpides. Se définissant comme un athée politique, il déploie une franche posture individualiste, rejetant, comme l'aurait souligné Jean-François Lyotard, les « grands récits » pourtant encore bien vivants au cours des années 1960<sup>26</sup>.

Le regard des artistes de la folk du Kansai, ainsi que la diversité des écritures retranscrites dans le répertoire, ne semblent pas privilégier l'interprétation d'un genre musical essentiellement articulé par son engagement politique, comme le peu de travaux sur le sujet le laisse penser. Sans nul doute les mots de Kenichi Nagira 健壺なぎら (1952 -), chanteur folk aujourd'hui connu comme critique musical, précisent ce qui semble être le principal enjeu de cette musique, pour ses artistes et son public. Se remémorant ses premiers contacts avec la scène de la folk du Kansai, alors lui-même jeune musicien tokyoïte, il explique :

この時、「今までオレのやってたのはフォークじゃない！」と、今までの気持ちにはっきり踏ん切りがついた。それまでのやってきたものは、確かにメロディがよくて歌声がきれい、ハーモニーが巧みである、というところは確かにあったが、詞が直接何かを訴えてくるなどということはまずあり得なかった。唄をなぞるそう楽しさはあったにしても、そこに何か欠けていた。その欠けていたものが、自分の気持ちを素直に唄に乗せて伝えるということだったのである。そこには、誰かに伝えたいメッセージがある。メッセージがすべて社会抗議歌だけではないにしても、今までの唄には何か訴えてくるものが希薄だったおは確かであった。<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> OKABAYASHI Nobuyasu 岡林信康, *Densetsu Nobuyasu 伝説信康 [La Légende Nobuyasu]*, Keisôshobô, 1991, p.14.

<sup>27</sup> NAGIRA Kenichi なぎら健壺, *Nihon fôku shiteki daizen 日本フォーク私的大全 [Mon encyclopédie personnelle de la folk japonaise]*, Chikumashobô, 1995, p.25.

À ce moment, en me disant que ce qu'on avait fait jusque-là n'était pas de la folk, j'ai eu comme une révélation, toujours vraie aujourd'hui. Dans ce qu'on a fait jusque-là, il y avait effectivement de belles mélodies, de jolies voix et des harmonies habiles, ça, c'était clair, mais il était peu probable que les paroles touchent réellement qui que ce soit. Même s'il y avait un certain plaisir à imiter des chansons, il manquait quelque chose. Ce qu'il manquait, c'était nos émotions et nos sensations à nous. Là, on pouvait dire aux gens ce qu'on avait envie de dire. Même si ces messages n'étaient pas tous critiques vis-à-vis de la société, il était clair que dans les chansons qu'on avait faites jusqu'à maintenant, il n'y avait rien qui parlait réellement aux gens.

Opposant ici la scène folk de Tôkyô, transparaissant dans ces « belles mélodies, [c]es jolies voix et [c]es harmonies habiles » et du Kansai, où allait pouvoir apparaître « [ses] émotions [et] [ses] sensations », le jeune musicien met implicitement en opposition non pas seulement de simples genres qui se distingueraient par des différences musicales, mais des manières de penser et de faire de la musique. Il poursuit :

戦後若者の心をとらえた音楽は数々あった。軽い音楽という名で一からげにされたジャズ、カントリー&ウエスタン、ハワイアン、マンボ等々。そして世の親が額にシワを寄せるに至ったロカビリー・ブーム、そしてそれに輪をかけたエレキー・ブーム、グループ・サウンドズ。しかしそのどれもがあたり前だが演じ手、聴き手がいての音楽であった。いわば演じる側と、聴く側には境界線があった。ところがフォーク・ソングは、その境界線を取り払った音楽であった。プロはプロ、アマチュアはアマチュア図式を崩した。<sup>28</sup>

Dans l'après-guerre, beaucoup de genres musicaux avaient conquis le cœur des jeunes. Appelées musiques légères, on y comptait le jazz, la country, la musique hawaïenne, le mambo, etc. Le rockabilly, qui faisait froncer les sourcils des parents du monde entier, le group sounds et la guitare électrique en faisaient également partie. C'était quelque chose d'évident, mais, au sein de ces genres musicaux, il y avait une nette séparation entre le public et les artistes. Il y avait cette fameuse frontière entre l'interprète et le public. Mais les chansons folk ont détruit cette frontière. Le schéma « les professionnels, ce sont eux et les amateurs, ce sont eux » s'est écroulé.

De la même manière que Takaishi, Kenichi présente dans la folk du Kansai un moyen de redéfinir le sens des musiques populaires en reformulant les enjeux sous-tendant la création et la pratique musicales. Exit toute musique basée sur une consommation passive, les artistes de la région du Kansai semblent se diriger vers une réévaluation de la pratique musicale collective dans un Japon où les productions de l'industrie musicale – et les média de masse – se sont imposées depuis plus de quarante ans déjà. Mais à quoi correspond cette

---

<sup>28</sup> NAGIRA, *ibid.*, pp.9 – 10.

réévaluation ? Et comment les artistes ont-ils traduit cette volonté de transformation musicale dans leurs propres pratiques ?

Notre travail soutient que la portée de la folk du Kansai est loin de se limiter à un engagement politique *stricto sensu*. Plutôt, nous pensons que, si cette musique s'est construite également à travers un profond désir d'exprimer et d'incarner une alternative, elle visait avant tout à concevoir un espace d'expression musicale libre, indépendant à la fois de la parole gouvernementale dominante, des implacables mécanismes de l'industrie musicale, et des milieux engagés et de leurs indépassables perspectives idéologiques. Notre hypothèse est qu'au centre de la folk du Kansai réside la question du statut et de la place de la musique populaire, non pas vue comme un loisir ou un support politique, mais comme la possibilité d'une plateforme d'expression individuelle et libre, et que c'est de cette aspiration que découle à la fois la créativité musicale, et les témoignages et les regards critiques dont font preuve les artistes du genre. Subversive par l'espace d'expression qu'elle désire mettre en place au sein de son répertoire comme au sein de sa scène musicale, la folk du Kansai constitue une tentative, dialectique et toujours en évolution, de remise en question des frontières et du rôle de la musique populaire d'après-guerre, par une active redéfinition du geste musical jugé comme existant à la croisée des mondes de l'art, de la politique, mais aussi, et surtout, du quotidien.

Comme premier pas dans ce travail de thèse, nous proposons une traduction des titres du répertoire de la folk du Kansai tel qu'il s'est développé entre 1966 et 1970. Les paroles, en japonais et en français, sont trouvables à la suite des conclusions générales et constituent une porte d'entrée à la grande richesse de cette musique.

Pour développer notre thèse, nous avons divisé notre travail en trois parties, constituées par cinq chapitres. La première partie, contextuelle, permet d'avoir une meilleure compréhension de l'histoire de la musique populaire japonaise depuis ses balbutiements durant l'époque Meiji (1868 – 1912) et des grands enjeux de la société japonaise durant les années 1960. La seconde partie s'intéresse au développement de la scène folk au Japon, enfantée à la fois par l'arrivée de la folk américaine et par différents processus de réception et d'appropriation qui vont former deux scènes musicales originales et fort actives à Tôkyô et



dans le Kansai. La dernière partie présente et s’immerge dans le répertoire de la folk du Kansai afin de mieux appréhender comment les artistes de ce genre ont concrétisé leurs aspirations au sein de leurs créations.

Dans le premier chapitre, nous mettons en lumière les mécanismes d’apparition de la scène musicale populaire japonaise. En donnant des perspectives historiques sur les relations entre l’Occident et le Japon durant le 20ème siècle, ainsi que sur l’arrivée des technologies bouleversant les pratiques musicales, nous désirons montrer comment les années 1960 témoignent des grandes transformations du monde musical avec l’arrivée d’un nouvel acteur : le milieu amateur.

Le deuxième chapitre présente les enjeux de la société japonaise des années 1960 en mettant en lumière les deux grandes tendances qui la caractérisent : d’une part celle du redressement et de la haute croissance économiques, stimulant nombre de transformations structurelles et sociales, et d’autre part, celle de l’apparition de voix citoyennes alternatives et contestataires protestant contre une société jugée belligérante et inégalitaire. Politique et culture étant liée au sein de ce mouvement social, le chapitre conclut en présentant les transformations que connaissent les différents mondes de l’art.

Le troisième chapitre s’articule autour de l’arrivée de la folk américaine au Japon. Il souligne les différentes dynamiques que connaît le genre musical au moment de son implantation dans la capitale du pays, Tôkyô. Abordant le développement de cette scène, il montre comment le genre s’est fait approprier par un public étudiant qui, le décontextualisant du mouvement social américain, le construit sur le modèle de la folk *mainstream* de groupes américains peu ou pas engagés, comme The Brother Four et The Kingston Trio.

Le quatrième chapitre souligne comment les artistes de la folk du Kansai ont tenté de rendre scéniquement concret leur désir d’indépendance musicale. Pour cela, le chapitre présente les grandes étapes du développement du genre de la folk du Kansai, reconstituées à partir de sources primaires (magazines des années 1960, films, témoignages, etc.), de sources biographiques (principalement d’Okabayashi Nobuyasu et de Nagira Ken’ichi) et des rares écrits qu’ont laissés des critiques musicaux tels que Maeda Hirotake et Hirahara Kôji. Utilisant ces ressources, nous mettons en relief les enjeux pluriels qui ont jalonné l’histoire du genre,

d'abord locale puis nationale, et présentons les différents acteurs qui ont participé au développement de sa scène, les grandes interactions entre la scène *mainstream* et *underground*, et sa réception, mouvante, durant la seconde moitié des années 1960.

Le cinquième chapitre s'intéresse à souligner comment les artistes de la folk du Kansai ont mis en musique leur désir d'indépendance. Pour cela, il présente une analyse du répertoire de la folk du Kansai, divisée en trois parties. La première partie considère les différentes reprises du répertoire, la seconde analyse l'écriture des chansons du répertoire et la dernière analyse la place et le rôle des narrations-témoignages, fort nombreuses au sein du genre.

**PREMIÈRE PARTIE : DÉVELOPPEMENT DE LA MUSIQUE  
POPULAIRE JAPONAISE ET ÉVOLUTION DE LA SOCIÉTÉ  
DANS LES ANNÉES 1960**

## **CHAPITRE 1. Développement de la musique populaire au Japon : de l'arrivée de la musique occidentale durant la Restauration Meiji jusqu'à la révolution des Beatles dans les années 1960**

Dans les années 1960, le genre musical de la folk du Kansai prend sens en tant que proposition alternative dans le contexte d'une scène musicale japonaise dont productions et pratiques sont largement façonnées par les logiques d'une industrie musicale enracinée dans le pays depuis les années 1920. S'étant elle-même développée à travers les impératifs idéologiques du Japon militariste puis de l'Occupation militaire, l'industrie musicale fait face à une crise structurelle interne à l'arrivée des années 1960, où une partie de la jeunesse commence à questionner les enjeux de la production culturelle de masse.

Par une approche historique, ce chapitre vise à retracer le développement des musiques populaires au Japon afin de mieux comprendre la crise que celles-ci traversent dans les années 1960, crise à la fois provoquée et reflétée par la folk du Kansai. Nous partons ainsi de la Restauration de Meiji et parcourons l'ère Taishō puis Shōwa pour retracer l'installation des musiques populaires au Japon en soulignant la façon dont elles sont peu à peu devenues partie intégrante du quotidien des Japonaises et Japonais.

## 1. Nouvelles harmonies dans le Japon de l'ère Meiji : l'arrivée de la musique occidentale

Précipitée par l'arrivée des forces militaires américaines exigeant l'ouverture des frontières japonaises, la Restauration Meiji, *Meiji ishin* 明治維新, conduit le pays à partir de 1868 à une profonde restructuration des bases de la société féodale d'Edo, *Edo jidai* 江戸時代 (1604 – 1868). Le Japon passe alors d'une société strictement hiérarchisée et fermée à quasiment tout échange avec l'étranger à une société qui se retrouve sur la scène internationale, en compétition avec l'Europe de l'Ouest et les États-Unis, les grandes puissances militaires et politiques de l'époque.

Rapidement débordé, le pays entame une période d'intense modernisation. Des fonctionnaires sont envoyés à l'étranger pour étudier à l'école de l'Occident. Art militaire, économie, droit ou histoire culturelle, les pouvoirs politiques importent au sein des frontières japonaises de nouveaux concepts et savoir-faire qu'ils s'empressent de s'approprier. C'est dans ce contexte que la culture musicale va connaître d'importantes évolutions, fondations de son histoire musicale à venir. La musicologue Tsukahara Yasuko 塚原康子 résume :

幕末から・明治・大正・昭和にわたることの時期に、日本の音楽文化は大きな変貌をとげた。そのもっとも大きな象徴は、異文化である西洋音楽が定着して、江戸時代までに成立したさまざまな伝統音楽と並んで日本の音楽文化の一つの柱となったことである。西洋音楽芸術音楽として一部の専門家の間にのみ定着したのではなく、社会の変化や生活様式の西欧化とも相まって、広く一般の人々の音楽生活にも入り込み、私たちを取り巻く音環境を変えていった。そして、ひいては私たちの基礎的な音感覚や、音楽に対する考え方にも影響をあたえるものとなったのである<sup>29</sup>。

De la fin du *Bakumatsu* jusqu'à l'époque *Shōwa*, en passant par les époques *Meiji* et *Taishō*, la culture musicale japonaise subit d'importantes transformations, symbolisées par le fait que les musiques étrangères venues de l'Occident devinrent, aux côtés des nombreuses musiques traditionnelles formées jusqu'à la période d'*Edo*, partie intégrante de la culture musicale du Japon. L'arrivée de la musique occidentale, en tant qu'art, ne concerna pas seulement le milieu des musiciens professionnels, mais, se couplant avec le processus d'occidentalisation qui touchait les mœurs et la société, affecta aussi de manière large la population et transforma notre environnement sonore. Cela affecta également nos perceptions et nos conceptions les plus fondamentales à propos de la musique.

---

<sup>29</sup> TSUKAHARA Yasuko 塚原康子, dans *Hajimete no ongakushi* はじめての音楽史 [Une Première Histoire de la musique], Ongaku no tomosha, 1996, p.165.

Les mots de la musicologue pour expliquer l'impact de la musique occidentale au Japon sont forts. Ces musiques, venant d'Europe et des États-Unis, ne font pas que passer de manière éphémère dans la culture musicale japonaise : elles en deviennent un des « piliers », faisant même jusqu'à faire évoluer les « perceptions » de la population japonaise, touchée de « manière large ». Comme elle le rappelle par la suite, la musique occidentale n'est pourtant pas apparue au Japon au cours de la période *Meiji*. Déjà au 16<sup>ème</sup> siècle, certaines musiques européennes foulent les terres japonaises. Parmi celles-ci, la musique des chants religieux chrétiens et certaines musiques jouées par les savants hollandais résidant à Nagasaki trouvent un certain écho au sein de la population. Mais, strictement interdites dès le début de la période d'*Edo*, elles ne laissent que très peu de traces. Comme nous allons le voir, le contexte de la Restauration *Meiji* change dramatiquement la réception de la musique occidentale. Celle-ci pénètre le Japon sous la forme de deux grands genres musicaux : la *gungaku* 軍樂 [musique militaire] et le *shôka* 唱歌 [chants scolaires]

### **1-1. Nouvelles sonorités de la puissance militaire japonaise : la *gungaku***

Résonnant depuis les navires américains et russes, les tambours et les trompettes des musiques militaires laissent une forte impression au pouvoir politique japonais, déjà durant les années 1850. À partir de ce moment, et plus encore après 1868 sous l'impulsion de la Restauration *Meiji*, des garnisons étrangères s'installent dans certains ports, faisant entendre à la population aux alentours ces nouvelles sonorités venant d'Occident. Après deux siècles de fermeture sous l'époque d'*Edo*, les grandes villes portuaires redeviennent graduellement des espaces de transition et de transmission entre culture japonaise et cultures étrangères.

Si elle est d'abord l'apanage des garnisons américaines ou européennes, la *gungaku* ne reste pas longtemps exécutée par des étrangers : sous la direction de militaires anglais, allemands ou français, des musiciens japonais commencent à s'y former dès 1869. Deux ans plus tard, le *Rikukaigun no gungakutai* 陸海軍の軍楽隊 [Groupe de musique militaire des forces armées terrestres et navales] est mis en place. Seule formation japonaise à pouvoir interpréter ce nouveau genre, elle est conviée au sein des hautes sphères de la société, et se représente lors d'événements officiels, comme les inaugurations de chemins de fer. Les harmonies et

l'écriture musicale convainquent le pouvoir impérial : il ne faut pas attendre 1875 pour que soit demandé aux musiciens de la Cour Impériale d'y être formés.

Bien que se modernisant pour pouvoir prétendre à des rapports de force plus égalitaires avec les grandes puissances américaines et européennes, le gouvernement refuse pour autant de faire *tabula rasa* : la formation première des musiciens de la cour, le *gagaku* 雅楽, n'est pas remise en question. Cependant, les musiciens officiellement désignés doivent pouvoir désormais interpréter les deux types de musiques. La chose n'est pas aisée : la formation musicale à l'occidental apporte son lot de nouveautés. Parmi celles-ci, l'apprentissage du solfège, introduisant le support écrit au sein de la pratique musicale, représente un défi majeur.

La musique militaire occidentale entre pourtant dans les mœurs officielles de la Cour impériale. Preuve de la place toute particulière qui lui est accordée, des morceaux de *gungaku* sont interprétés à l'occasion de l'anniversaire de l'Empereur. Plus encore, son intégration dans la culture nationale se poursuit par la composition de l'hymne « *Kimi ga yo* » 「君が代」<sup>30</sup>. Si l'influence occidentale résonne à travers les roulés de tambours et les instruments à vent typiques des formations militaires, le titre fait également montre de son caractère hybride mettant en musique un poème provenant du *Kokin Wakashû* 古今和歌集, célèbre anthologie datant de plus de 900 ans et inestimable œuvre littéraire dans l'histoire culturelle du pays.

Si la *gungaku* trouve sa place au sein de la Cour impériale, elle est également diffusée par le pouvoir militaire au sein d'autres milieux sociaux. Atkins précise :

*It was perhaps appropriate [...] that no single group made more of an effort to exploit the potential spiritual effects of music than the Japanese military, the ultimate extension of the new government's power. In the late nineteenth century, the Imperial Army and Navy took the most initiative in the appropriation of Western music, performing the first public concerts of Western music for Japanese audiences, creating a body of patriotic music [...] and training most of Japan's non-elite musicians and music educators until the middle of the twentieth century. It was a military band which provided the music for Japan's first Western-style social dance, a national "coming out" party celebrating the state's "Europeanization policy" and the*

---

<sup>30</sup> L'écriture de l'hymne demande un certain nombre d'années de travail : mis en musique à la fin des années 1870, ce n'est que la seconde version, qui en découle dix ans plus tard, qui est officiellement adoptée, symbole musical des transformations que connaît le pays depuis la Restauration.

*“excellence of Japanese culture and Japanese women” at Tokyo’s famed Rokumeikan in 1883.*<sup>31</sup>

Il était sans doute attendu [...] qu’aucun autre corps [social] ne fit plus d’efforts pour exploiter les potentiels effets spirituels de la musique que le corps militaire japonais, extension suprême du pouvoir du nouveau gouvernement. À la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, les armées impériale et navale prirent un grand nombre d’initiatives pour s’approprier la musique occidentale : ils donnèrent les premiers concerts publics à des spectateurs japonais ; ils créèrent un répertoire de musiques patriotiques [...] et formèrent, jusqu’à la moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, la plupart des musiciens et des professeurs de musique qui ne faisaient pas partie de l’élite [sociale]. C’était un groupe de musique militaire qui se représenta sur scène au cours du premier événement de danse en couple à l’occidental, donné à l’occasion d’un « *coming out* » national qui célébrait la « politique d’européisation » du gouvernement et « l’excellence de la culture et des femmes japonaises » dans le fameux Rokumeikan de Tôkyô, en 1883.

Une partie du mouvement de modernisation de l’armée japonaise repose sur l’intégration de cette nouvelle musique, symbole de puissance et des changements structurels influencés par les systèmes américains et européens. Mais l’armée japonaise ne se contente pas de faire pénétrer cette musique au sein de ses rangs : elle veille aussi, comme le précise Atkins, à la diffuser au sein des couches civiles, aisées et populaires.

Le *Rokumeikan* 鹿鳴館, haut lieu culturel de la capitale achevé en 1883, devient le point d’entrée de cette musique dans les sphères les plus aisées du pays. Lui-même symbole de la modernisation de l’architecture japonaise, le lieu n’est fréquenté que par l’élite culturelle et sociale, restant ainsi fermé à la grande majorité des Japonais. Si son influence est limitée, il devient le principal espace de représentation d’une musique militaire de plus en plus ouverte à la musique classique. L’influence de la musique occidentale est désormais incontournable.

En ce qui concerne les milieux populaires, le *Rikukaigun no gungakutai* reste le principal vecteur de la *gungaku*. En 1905, ils débute une série de représentations hebdomadaires dans le *hibiya kôen* 日比谷公園, parc très fréquenté de Tôkyô. Le genre connaît une popularisation nationale par l’effet de la conjoncture historique. En effet, à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et au début du 20<sup>ème</sup>, le Japon fait face à deux guerres ; une première contre la Chine (1894 – 1895) et une seconde contre la Russie (1904 – 1905). Toutes deux se soldent par des victoires. Dans l’effervescence des transformations sociopolitiques, ces réussites militaires couronnent la modernisation du Japon, à la surprise des grandes puissances occidentales qui ne

---

<sup>31</sup> Taylor E. ATKINS, *Blue Nippon : Authenticating Jazz in Japan* [Le Japon bleu : authentifier le Jazz au Japon], Duke University Press, 2001, p.51.



s'attendaient pas à le voir sortir vainqueur. C'est dans ce contexte que la musique militaire installe durablement les harmonies occidentales dans une grande partie du pays.

## 1-2. Le Japon à l'école du chant scolaire : l'arrivée du shōka 唱歌.

Si elle est particulièrement influente au sein des élites politiques et sociales du pays, l'armée n'est pas la seule à participer à la diffusion de la musique occidentale au Japon. Créé en 1871, le *Monbushō* 文部省 [ministère de l'Éducation] va également en devenir un vecteur important.

En 1872, un décret gouvernemental institue l'école obligatoire pour tous. Le processus de centralisation ébranlant l'ensemble des modes de transmission du savoir des deux derniers siècles, tous basés sur l'origine sociale, les implications sont faramineuses : l'éducation des jeunes Japonaises et Japonais est désormais entièrement décidée par le gouvernement<sup>32</sup>. Si elle se mue rapidement en un espace de confrontation entre valeurs occidentales modernes et principes confucianistes traditionnels, l'école devient un incontournable pour une grande partie de la jeunesse et rentre vite dans le quotidien : dès 1910, plus de 98% des enfants sont scolarisés. Les résultats ne se font pas attendre ; l'analphabétisme perd du terrain et l'université ouvre pour la première fois ses portes à des étudiants autres que ceux privilégiés par une bonne naissance. Par rapport aux deux siècles précédents, l'éducation épouse ainsi l'idée du mérite, source de mobilité sociale : le Japon laisse derrière lui la rigidité des anciennes structures de la période d'Edo pour aller vers des idéaux plus démocratiques<sup>33</sup>.

Travaillant pour le ministère de l'Éducation, Izawa Shūji 伊澤修二 (1851 – 1917) est envoyé aux États-Unis pour apprendre de leur système scolaire. Après un séjour de trois ans entre 1875 et 1878, il revient convaincu du bien-fondé de la mise en place d'une éducation musicale dans les écoles japonaises. Selon lui, la pratique musicale constitue un bienfait pour la santé des enfants et une activité qui se prête à l'apprentissage de la discipline de groupe. Surtout, le

---

<sup>32</sup> MORISHIMA Michio 森嶋通夫, *Capitalisme et Confucianisme : technologie occidentale et éthique japonaise*, cité par Morgan FRESNEAU, *La construction d'une identité nationale dans les chants scolaires du début de l'ère Meiji* (mémoire de master), Université Jean Moulin, Lyon 3, Lyon, 2007.

<sup>33</sup> Jean-François SABOURET, *L'éducation avant et pendant l'ère Meiji*, in JF. SABOURET (dir.) *Japon, peuple et civilisation*, p.139, cité par FRESNEAU, *ibid.*.

chant est un formidable outil de transmission de valeurs morales. À l'instar de la musique militaire, les chants scolaires deviennent un enjeu politique et moral, que le gouvernement soutient sans attendre. L'année suivante, il est officiellement décidé que des cours soient consacrés à l'éducation musicale, et la *ongaku torishirabe gakari* 音楽取調掛, première école de musique publique à l'occidentale dans le Japon, voit le jour<sup>34</sup>.

La mise en place de ces nouvelles classes appelle naturellement à l'écriture d'un répertoire inédit dédié à ce rôle. Son écriture est dirigée par Izawa Shûji à partir de 1881, avec la collaboration de Luther Whiting Mason (1818 – 1896), un professeur de musique américain venu au Japon à la demande d'Izawa. Ensemble, ils composent et écrivent en grande partie les manuels scolaires utilisés dans les années à venir au sein des écoles japonaises, dont Tsukahara résume ainsi les enjeux : « 1) Composer de nouveaux titres en conciliant musiques occidentales et japonaises ; 2) Former les futurs compositeurs qui auront pour but de créer la musique nationale de demain [...] »<sup>35</sup>.

Musicalement, sous l'influence de Mason, de nombreuses chansons sont inspirées de répertoires américains et européens. Cela transparaît par la tonalité occidentale utilisée dans la grande majorité des premières chansons composées, remplaçant les gammes *yonanuki* et autres harmonies venues de styles plus traditionnels. Cela se traduit aussi dans l'écriture des chants où les voix s'harmonisent, délaissant les unissons, très usités dans les musiques japonaises<sup>36</sup>. Devant la proportion importante des influences musicales occidentales, Izawa décide de s'inspirer de sources littéraires plus domestiques pour composer les paroles. C'est ainsi que de nombreuses chansons sont écrites dans une prosodie qui les rapprochent de celle de la poésie japonaise, faisant écho au *Man'yôshû* 万葉集 ou au *Nihonshoki* 日本書紀<sup>37</sup>. Les paroles puisent également dans la poésie, déployant tour à tour des thèmes liés à la nature et aux saisons, à la religion shintoïste, à l'histoire japonaise, à l'Empereur ou au confucianisme<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> FRESNEAU, *ibid.*, pp.46-47.

<sup>35</sup> TSUKAHARA, *op. cit.*, p.167 : 「1. 東西二洋の音楽を折衷して新曲を作ること、2. 将来国楽を興すべき人物を養成すること[...]」.

<sup>36</sup> FRESNEAU, *ibid.*, pp.66-69.

<sup>37</sup> FRESNEAU, *ibid.*, p.75, citant *Monbushô, Shôgaku Shôkashû*, annoté par Kurata Yoshihiro 倉田喜弘, p.105

<sup>38</sup> FRESNEAU, *ibid.*, pp.90-115.

C'est ainsi qu'apparaît le premier répertoire du genre *shôka* 唱歌 [chant scolaire], enseigné partout dans le pays. L'arrivée de ces cours et de ce répertoire bouscule les anciennes techniques d'apprentissage de l'ère Edo. Alors que celles-ci étaient organisées en fonction des milieux socio-culturels, comme le *gagaku* de la Cour impériale, le *shômyô* 声明 des temples bouddhistes, le *nô* des théâtres traditionnels, et répondaient à des logiques de transmissions orales, la pratique musicale change de visage en quelques décennies. Faisant entrer les harmonies occidentales dans le quotidien des enfants japonais, le genre *shôka* participe à une uniformisation culturelle sans précédent au sein des milieux populaires<sup>39</sup>. La musique occidentale est désormais profondément installée au Japon.

Féconde, elle donne naissance à différents répertoires. À la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, sous la direction de professeurs européens, les musiciens éduqués au sein des murs du conservatoire de Tôkyô, nouvelle appellation de la *ongaku torishirabegakari*, commencent à exprimer leurs sensibilités musicales à travers la création de répertoires originaux<sup>40</sup>. Les compositions du pianiste Taki Rentarô 滝廉太郎 (1879 – 1903) témoignent autant de l'intégration profonde des codes de la musique occidentale au Japon que de la créativité des jeunes musiciens qui y sont formés. En délivrant des titres comme « *Hana* » 「花」 [« Fleur »] et « *Kôjô no tsuki* » 「荒城の月」 [« Clair de lune sur un château en ruine »], le répertoire de l'artiste, mort à l'âge de 24 ans, montre avec force le caractère hybride de cette nouvelle musique classique, à la croisée des chemins entre esthétique *roman* ロマン [romantique], plus portée sur l'expression musicale de la subjectivité de l'artiste, et esthétique *minzoku* 民族 [ethnique], amenée à faire apparaître des traits caractéristiques d'une musicalité spécifique à la culture japonaise<sup>41</sup>. Cette créativité se poursuit avec le compositeur Yamada Kôsaku 山田耕筰 (1886 – 1965), qui fait entendre avec ses compositions les premiers opéras et symphonies japonais. Ces artistes laissent des compositions classiques ainsi que des morceaux destinés à l'apprentissage scolaire, constituant ainsi autant de titres pour le répertoire *dôyô* 童謡 [chanson pour enfants]. Quelques années plus tard, en 1926, la consécration de cet enracinement de la musique classique au Japon se cristallise dans la création du *Shin-kôkyô gakudan* 新交響楽団 [Orchestre

---

<sup>39</sup> FRESNEAU, *ibid.*, pp.43-44.

<sup>40</sup> TSUKHARA, *op. cit.*, p.171.

<sup>41</sup> TSUKHARA, *op. cit.*, pp.171-172.

symphonique], le nouvel orchestre national japonais.

### 1-3. La nouvelle forme musicale populaire de la fin du siècle : l'*enzetsuka* 演説歌

*Gungaku* et *shōka* résonnent dans un Japon en pleine modernisation. Si les deux genres délivrent de nouvelles harmonies et écritures musicales à l'ensemble du pays, ils sont avant tout des outils culturels mis en place par le pouvoir afin d'accompagner le mouvement de modernisation et de fédérer la population japonaise autour d'idéaux patriotiques. Taylor Atkins précise:

*The Meiji government's motivation for adopting Western music as the standard for the nation's military and educational system was part of the larger program of importing Western culture and technology in order to achieve parity with the Western nations and renegotiate unequal treaties. But music was more than a mere trapping affixed to impress the West. Having observed the apparent effects of music on the "national spirits" of Westerners, policymakers in Meiji Japan believed music (specifically, music based on Western standards) was necessary for the success of a modern nation. "Western music was regarded not as an art," Ury Eppstein argues, "but as a means to an end for pragmatic purposes: the modernization of the military and then of the educational system. Music was valued as a factor conducive to the establishment of discipline and to raising morale in the army and navy, and to the spiritual and physical health and character formation of school pupils." Furthermore, music was an essential element of the "ceremonial style of governance" that the Meiji leaders cultivated, as they sought to emulate and surpass the pomp and pageantry of European and North American courts and governments.<sup>42</sup>*

Les motivations du gouvernement de Meiji expliquant l'adoption de la musique occidentale comme [nouveau] standard au sein de l'institution militaire et de l'Éducation faisaient partie d'un projet plus large au sein duquel l'import de la culture et de la technologie occidentales avait pour but de faire du Japon l'égal des nations occidentales afin de pouvoir renégocier les traités dont les termes étaient inégaux. Mais la musique était plus qu'une simple ornementation censée impressionner l'Occident. Ayant observé les effets de la musique sur l'« esprit national » des Occidentaux, les hommes politiques du Japon de Meiji pensaient que la musique (et spécifiquement, la musique basée sur des standards occidentaux) était nécessaire au succès d'une nation moderne. « La musique occidentale n'était pas regardée comme un art », explique Ury Eppstein, « mais comme le moyen d'un but pragmatique : la modernisation du secteur militaire et de celui de l'Éducation. La musique était considérée comme un élément aidant à la perpétuation de la discipline et de la motivation au sein de l'armée de terre et de mer, ainsi qu'au maintien de la santé physique et spirituelle et à la formation du caractère des écoliers ». Plus encore, la musique était un élément essentiel du « style de gouvernance cérémonieux » que les leaders de Meiji cultivaient, tandis qu'ils cherchaient à émuler et

---

<sup>42</sup> ATKINS, *op.cit.*, pp.51-52 citant Ury EPPSTEIN, *The Beginnings of Western Music in Meiji Era Japan* [Les Débuts de la musique occidentale dans le Japon de l'ère Meiji], Edwin Mellen Press, 1994, p.33 et Takashi FUJITANI, *Splendid Monarchy: Power and Pageantry in Modern Japan* [Une Monarchie splendide : Pouvoir et ceremonial dans le Japon moderne], University of California Press, 1996, chapitre 3, pp.51 - 52.

surpasser la pompe des cours et gouvernements européens et nord-américains.

La musique occidentale apparaît ainsi non moins comme une activité artistique que comme le symbole politique des transformations culturelles, politiques et sociales désirées par le gouvernement de l'époque. Contre ces musiques promues par le gouvernement, un autre type de musique va au contraire s'élever contre les grands changements du pays. En effet, si la Restauration Meiji assure une certaine uniformisation sociale et apporte une démocratisation des institutions politiques, elle mécontente également nombre de Japonais, dont les vies se fracassent contre les logiques réformatrices ; une vague de contestation naît alors dans le sillon de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle.

Issu d'une famille de samurai et convaincu par les idéaux démocratiques, Itagaki Taisuke 板垣退助 (1837 – 1919), homme politique, propose au cours de la décennie 1880 la mise en place d'un corps politique constitué de représentants démocratiquement élus. Sa cause trouve des soutiens venant de milieux sociaux variés, des *samurai* et aristocrates aux paysans. Devant le refus du gouvernement, et galvanisée par certains intellectuels réceptifs aux idées des Lumières, une réaction populaire prend forme en s'unissant autour de la *Kokkai kisei dômei* 国会期成同盟 [Ligue pour l'établissement d'une assemblée nationale]. Un mouvement social débute et entraîne rapidement un nombre important de manifestations publiques : c'est le *jiyû minken undô* 自由民権運動 [Mouvement pour les libertés et les droits du peuple]<sup>43</sup>. Constitué de plusieurs sensibilités politiques, le mouvement se construit également à travers l'engagement d'intellectuels, dont Nakae Tokusuke 中江篤介, plus connu sous le nom de Nakae Chômin 中江兆民 (1847 – 1901). Si le mouvement débouche sur une diversification des partis politiques avec l'apparition du *Jiyûtô* 自由党 [Parti de la Liberté] et du *Rikken Kaishintô* 立憲改進黨 [Parti Réformiste Constitutionnel], il est sévèrement contrôlé par le pouvoir en place, qui finit par interdire toute expression contestataire publique. C'est dans ce contexte répressif que l'*enka* 演歌 voit le jour.

Baptisé à l'origine *enzetsuka* 演説歌 [chansons de discours], puis abrégé *enka* 演歌, ce genre musical s'élabore moins comme une pratique artistique que comme la mise en musique

---

<sup>43</sup> Christine YANO, *Tears of Longing : Nostalgia and the Nation in Japanese popular Song [Des Larmes de désir : nostalgie et la nation dans les chansons populaires japonaises]*, Harvard University Press, 2002, p.31.

d'idées contestataires reflétant les problèmes d'une partie du peuple japonais, soumis aux nouvelles lois de la Restauration de Meiji<sup>44</sup>. Cet objectif politique est la raison pour laquelle l'enka apparaît d'abord sous une forme musicalement sobre, voire épurée : les performances se résument à un chant qui oscille entre le « parlé » et le « chanté », sans qu'aucun instrument n'accompagne la voix. Les « scènes » sur lesquelles se représentent les chanteurs d'enka expliquent bien entendu cette esthétique particulière. Comme le précise Nakamura Toyô, le caractère illégal de la pratique ne permet pas aux chanteurs de s'encombrer de quoi que ce soit, gardant toujours « un œil sur la police », prêt à prendre la fuite à tout moment<sup>45</sup>.

À la fin des années 1890, l'enka rencontre de profonds changements. En raison de la constitution de la Diète en 1889, le mouvement *jiyû minken* s'essouffle, d'autant plus affaibli que le gouvernement de Meiji célèbre deux victoires militaires en Chine et en Russie. Les enjeux d'expressions contestataires s'effacent peu à peu du répertoire pour laisser place à des compositions plus esthétisées, et orientées vers des paroles plus personnelles. Auteurs-compositeurs et interprètes de cette nouvelle tendance au sein de l'enka, les *enkashi* 演歌士 délaissent les anciens discours contestataires pour devenir des artistes de rue à part entière. Paroliers et compositeurs, regroupés en cercles, écrivent et distribuent de nouveaux titres et assurent ainsi le renouveau du genre<sup>46</sup>.

La popularité de l'enka n'arrive que quelques années plus tard, lorsque Soeda Azembô 添田啞蟬坊 (1872 – 1944) fait connaître au genre un *revival* qui touche le pays entier. Si la chanson « *Rappa Bushi* » permet à l'artiste de se faire connaître, il écrit nombre de titres qui rentrent dans le canon du répertoire historique de l'enka. Parmi ses titres les plus populaires, « *Nonki bushi* »<sup>47</sup> illustre bien son travail et sa plume. En voici les paroles :

学校の先生は偉いものじゃそうな	Le professeur de cette école a l'air si distingué,
偉いから何でも教えるそうな	Si éclairé, il peut tout enseigner !
教えりゃ生徒は無邪気もので	Une seule parole délivrée à ses élèves fort innocents,

<sup>44</sup> WAJIMA Yûsuke 輪島裕介, « The Birth of Enka » [« Naissance de l'enka »] in “Made in Japan”, Tôru MITSUI (dir.), Routledge, 2014, p.71.

<sup>45</sup> NAKAMURA Toyo, Early pop song writers and their background in *Popular Music*, vol.10, n.3, 1991, cité par Christine YANO, *ibid.*, p.31.

<sup>46</sup> KIKUCHI Kiyomaro 菊池清麿, *Nihon ryûkôka hensenshi : kayôkyoku no tanjô kara J-popu no jidai he* 日本流行歌変遷史：歌謡曲の誕生からJ・ポップの時代へ [Histoire des évolutions des *ryûkôka* : de la naissance des *kayôkyoku* vers l'époque de la J-pop], pp. 14 – 15.

<sup>47</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=BCTOU0S3wqU>. Dernière visite le 07.07.2020.

それもそうかと思うけど  
あ、ノンキだね

et ils la font leur...  
Ah, que c'est bien !

[...]

貧民学校の先生が  
正直に働きゃみなこの通り  
成功するんだと教えてる  
あ、ノンキだね

Dans une école pauvre, le professeur s'exclame :  
Si vous faites comme l'élève qui travaille sérieusement,  
vous réussirez ! Voilà ce qu'il leur apprend,  
Ah, que c'est bien !

貧乏でこそあれ  
日本は偉い  
それに第一辛抱強い  
天井知らずに物価は上がっても  
湯なり粥なりすすって生きている  
あ、ノンキだね

Bien qu'il soit pauvre,  
le Japon est grand !  
Il se montre d'une si grande patience,  
même devant des prix qui s'envolent jusqu'aux cieux,  
se sustentant tantôt de l'eau, tantôt du gruau  
Ah, que c'est bien !

Si l'enka n'est plus une forme de contestation à proprement parler, le genre garde tout de même des paroles empreintes de regards critiques, mis en musique par l'ironie de Soeda Azembô, artiste emblématique de la fin de la période Meiji. Il se complexifie cependant dans son écriture musicale et, sensible aux changements culturels de l'époque, accueille la musique occidentale en incorporant le violon dans ses performances<sup>48</sup>.

Tournant dans la vie musicale japonaise, l'ère Meiji démontre combien le rôle de l'État dans la reconfiguration de la vie culturelle du pays est important : que cela soit dans les plus hautes sphères de la société à travers la musique militaire, ou dans les sphères les plus humbles à travers les cours de chant mis en place dans une école désormais obligatoire, la musique occidentale s'installe durablement dans le pays. Si elle est synonyme d'esthétiques nouvelles, elle reste pour autant avant tout un outil politique dont le gouvernement se sert afin d'unifier le pays sous l'impulsion d'une modernisation exigée par les rapports de force avec l'Occident. Pourtant, alors que l'intervention de l'État dans l'organisation et la diffusion de cette nouvelle musique est écrasante, elle n'empêche pas l'apparition de nouvelles souches musicales répondant aux besoins idéologiques d'une frange de la population en désaccord avec les évolutions de la société japonaise. Mais l'ère Meiji ne constitue que les

---

<sup>48</sup> YANO, *ibid.*, p.32.

fondations d'une musique populaire encore à inventer. C'est sous l'ère Taishô que celle-ci prend véritablement forme.

## **2. Des années 20 jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale**

### **2-1. Fin de l'époque Meiji et début de l'époque Taishô (1912 – 1926)**

Durant l'ère Meiji, le Japon démarre une politique de colonisation, à l'image des grandes puissances européennes du 18<sup>ème</sup> et 19<sup>ème</sup> siècles. La guerre sino-japonaise, durant laquelle l'armée japonaise prend le pas sur l'ancienne puissance chinoise, permet au Japon de faire un premier pas vers l'acquisition de la Manchourie, de l'île de Formose (aujourd'hui Taïwan) et de la Corée. Cette nouvelle influence, assurée par ses prouesses militaires, lui procure un contrôle plus important du marché et de l'industrie coréenne, ainsi que celui des voies commerciales pékinoises. Obtenant également des dédommagements de guerre après sa victoire en 1895, le pays renforce une puissance militaire, certes jeune, mais dynamique et pleine d'ambition.

Forte de pouvoir compter sur ses alliés français et anglais, la Russie amorce en réponse aux avancées japonaises des démarches diplomatiques pour faire concéder au Japon les voies maritimes vers la Chine, perdues au cours de la guerre. Peu enclin à devoir répondre devant les grandes puissances occidentales, le gouvernement japonais abdique. Mais le retrait qui s'en suit amène à un durcissement des états-majors au Japon, où « la honte de cette capitulation diplomatique est ressentie comme un camouflet national »<sup>49</sup>.

Cependant, à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, le continent asiatique, et les puissances occidentales qui se partagent une partie de son territoire, doivent désormais faire avec le nouveau Japon. Moins de dix ans après la guerre sino-japonaise, des tensions montent entre Japon et Russie. Sur le pied de guerre, l'armée japonaise débarque en Corée en 1905, prétextant d'une manœuvre russe qui avait empiété sur des terres sous contrôle. Déclarée aussitôt, la guerre débute la même année. Si les deux armées de terre connaissent des batailles difficiles et meurtrières, les manœuvres maritimes octroient à la puissance nipponne une victoire éclatante. Moins d'un an plus tard, les hostilités prennent fin. La surprise est

---

<sup>49</sup> Jacques GRAVEREAU, *Le Japon aux XXe siècle*, édition augmentée du seuil, troisième édition, 1993 (1<sup>ère</sup> édition 1988), p.34.



générale et le résultat fait date : c'est la première victoire d'une nation asiatique sur une nation européenne. Le traité de Portsmouth de 1905, qui suit la défaite russe, confère au Japon le statut d'une puissance militaire désormais incontournable sur la scène internationale. En à peine quarante ans, la Restauration Meiji porte déjà ses fruits<sup>50</sup>.

L'arrivée de ce nouvel acteur dans la scène internationale engendre nombre de tensions avec les grandes puissances occidentales. Mais l'histoire empêche tout durcissement des relations : les différends militaires et diplomatiques deviennent secondaires lorsqu'éclate la Première Guerre mondiale en 1914. Prenant le parti de la Triple-Entente, le pays profite du chaos européen pour pénétrer toujours plus profondément en Chine à travers les territoires allemands. Le traité de Versailles de 1919 entérine les prises japonaises dans le continent, mais confirme aussi les craintes des victorieuses Forces de l'Entente à propos des volontés expansionnistes japonaises, qui semblent de plus en plus difficiles à raisonner. De cette crainte, et de l'amertume née à l'encontre d'un allié japonais jamais venu se battre en Europe, les puissances alliées signent un traité de paix où se reflète l'inégalité du rapport de force géopolitique entre le Japon et les grandes nations européennes et états-unienne. Durant les années suivantes, comme deux décennies auparavant après la guerre russo-japonaise, les démarches diplomatiques actées lors de la conférence de Washington de 1921 reprennent au Japon des terres et droits signés durant la Première Guerre mondiale. Les tensions diplomatiques s'accroissent, notamment avec les États-Unis, comme en témoigne en 1924 l'interdiction de toute immigration japonaise sur le territoire américain<sup>51</sup>.

### **2-1-1. Les fruits de la Restauration de Meiji au début du 20<sup>ème</sup> siècle**

Du point de vue géostratégique, l'ère Taishō (1912 – 1926) se construit ainsi dans une certaine ambiguïté. D'un côté, le Japon, allié durant la Première Guerre mondiale aux puissances anglaise, française et russe, possède un palmarès militaire sans tache depuis que les *kurofune* 黒船 [bateaux noirs] du Commodore Matthew Perry sont venus mettre un terme à deux siècles d'autarcie quasi complète. De l'autre, rentrant dans la cour des grandes puissances européennes et états-unienne, il débute un rapport de force militaire,

---

<sup>50</sup> GRAVEREAU, *ibid.*, pp.36 – 37.

<sup>51</sup> GRAVEREAU, *ibid.*, pp.40 – 42.

diplomatique et économique dont il n'arrive pas à sortir réellement vainqueur, comme l'illustre la Conférence de Washington de 1921. Cela ne veut pas pour autant dire que la victoire de la Première Guerre mondiale ne donne rien au Japon : au contraire, il en tire une prospérité économique, qui retombe sur le quotidien d'une nation au sein de laquelle les grandes forces sociales poursuivent le chemin de la modernisation.

À l'intérieur des frontières, la mise en place des idées démocratiques et les différentes évolutions des institutions politiques depuis la Restauration Meiji débouchent sur un système politique parlementaire qui arrive à maturité, donnant à l'ère Taishô une place historique entre les processus de modernisation mouvementés de Meiji et la militarisation qui advient au cours de l'ère suivante. Les idéaux démocratiques avancent : 1918 est témoin de la nomination du Premier ministre Hara Takashi 原敬 (1856 – 1921), première personne d'origine roturière à occuper ce poste. Les idées socialistes et communistes pénètrent toujours davantage les milieux universitaires et intellectuels, consolidant les syndicats et fournissant matière à la création de nombreux partis politiques, comme le Parti Socialiste Japonais et le Parti Communiste Japonais, qui naissent au début des années 1920.

En 1923, une catastrophe naturelle s'abat sur le pays : la région du Kantô est touchée par un séisme dévastateur, dont la puissance est aujourd'hui estimée à une magnitude de 7,9. La région est ravagée. 120 000 victimes s'ajoutent aux 580 000 bâtiments détruits au cours du séisme principal, de ses répliques, ou des nombreux incendies provoqués par le tremblement de terre. Le temps que le Kantô gère le chaos et panse ses blessures, de nombreuses activités économiques et culturelles se reconstruisent dans la région du Kansai. Osaka, Kyôto et Kôbe deviennent les nouveaux épicentres des média imprimés ainsi que de la culture jazz en pleine ébullition<sup>52</sup>. Le visage médiatique du pays connaît aussi ses premières transformations en 1925. Si la presse écrite reste le média principal, une nouvelle ère commence à frapper aux portes du Japon à l'arrivée de la radio. Technologie nouvelle, elle ne reste encore à cette heure qu'un objet de fascination, mais les premières tentatives d'émissions de radios résonnent dès 1925, depuis Tôkyô, Ôsaka et Nagoya.

---

<sup>52</sup> ATKINS, *op.cit.*, pp.100-102.

Toutes ces évolutions sociales et techniques touchent également le domaine musical. Les retombées économiques des campagnes militaires victorieuses amènent un enrichissement global de la population, qui, dans les milieux urbains, se traduit par l'apparition d'une classe moyenne. Les musiques occidentales, alors surtout privilèges de l'élite du pays, sortent de leurs frontières pour s'installer dans les grands centres urbains. Les instruments de musiques, les disques et les phonographes ainsi que les lieux de divertissement où l'on peut écouter de la musique se font de moins en moins rares, invitant de nouveaux rythmes musicaux dans les habitudes d'écoute de citoyens dont une partie du quotidien s'articule désormais autour de ces nouveaux loisirs<sup>53</sup>.

### **2-1-2. Une nouvelle industrie musicale et un nouveau type de musique, le *kayôkyôku***

Le domaine du musical se voit bouleversé dans le courant des années 1920. Les dernières connaissances acquises grâce aux expériences et inventions d'Alexandre Bell (1847 – 1922) amorcent une profonde transformation des techniques d'enregistrement. Alors que cela se faisait de manière acoustique depuis la fin du 19<sup>ème</sup> siècle grâce à la technique du *rappa fukikomi* ラッパ吹込み<sup>54</sup> [enregistrement par cornet], l'électricité et la compréhension des ondes radio précipitent une révolution sonore que le musicologue Kikuchi décrit comme un des grands « bateaux noirs » de l'histoire de la musique japonaise moderne<sup>55</sup>. Basée sur les mêmes techniques d'amplification que celles du signal radio, la technologie du microphone affine également le rendu des sons enregistrés, permettant ainsi aux « timbres aigus des sopranos de devenir de limpides et plaisantes sonorités et aux orchestres de pouvoir démontrer toute la beauté de leurs instruments à cordes »<sup>56</sup>. L'on peut imaginer sans difficulté combien, avec le temps, ces nouvelles possibilités permettent à tout un public de se construire

---

<sup>53</sup> ATKINS, *op.cit.*, pp. 35 – 36.

<sup>54</sup> Les enregistrements sonores acoustiques fonctionnaient grâce aux forces mécaniques des ondes sonores qui, appliquant une pression sur un stylet installé au bout d'un cornet, gravait sur un support mouvant des sillons pouvant par la suite être restitués sous une forme sonore. Privilégiant les instruments produisant le plus de décibels, cette technique d'enregistrement mettait en avant des instruments à vent en métal (les cuivres) comme la trompette ou le trombone.

<sup>55</sup> KIKUCHI, *ibid.*, pp.16 – 17.

<sup>56</sup> KIKUCHI, *ibid.*, p. 17 : 「かん高いソプラノの叫びは澄んだ快響きとなり、オーケストラは弦の美しさを奏でたのである。」

une culture musicale basée sur des écoutes plus précises, donnant toujours plus d'importance aux supports enregistrés.

Seconde grande évolution technique en matière de diffusion musicale, la radio fait également son apparition. Mais, si cette nouvelle technologie promet des changements médiatiques d'envergure, elle reste techniquement peu efficace et surtout très chère lorsqu'elle arrive au cours de la seconde moitié des années 1920. Il faudra attendre les années 1930 pour voir une première vague de démocratisation. Convaincu de la portée incroyable de cette nouvelle technologie, le gouvernement prend rapidement la décision de créer une première chaîne de diffusion, la *Nihon Hôshô Kyôkai* 日本放送協会, dont quelques rares émissions commencent dès 1926.

Un troisième type de médiatisation participe à accroître la diffusion de la musique dans le pays. Alors que la musique militaire était devenue une nouvelle norme culturelle au sein des hautes sphères de pouvoir, elle trouve dès la fin du 19<sup>ème</sup> siècle un autre espace de diffusion fertile : la publicité. Sur le modèle des fanfares militaires, des groupes de musique commerciaux, appelés *jinta*, viennent peu à peu rythmer les grandes rues des villes japonaises. L'arrivée des *department store* デパート dans les années 1910 les ancre dans le quotidien des centres urbains. Plus qu'un espace de diffusion, les *department store* deviennent également des écoles de musique qui, loin d'assumer un rôle anecdotique, participent à la démocratisation de l'apprentissage de cette musique militaire, définitivement sortie des garnisons<sup>57</sup>.

Esthétiquement parlant, les années 1910 sont marquées par les compositions de Nakayama Shinpei 中山善平 (1888 - 1952). Né dans la préfecture de Nagano, il rejoint Tôkyô durant ses jeunes années pour entrer au Conservatoire de musique, tout en travaillant pour l'homme de lettres Shimamura Hôgetsu 島村抱月 (1871 – 1918). De la même manière qu'Azembô durant l'époque Meiji, le travail du compositeur en fait un acteur incontournable de la scène musicale, rafraichissant les codes musicaux de l'enka du siècle précédent en y

---

<sup>57</sup> ATKINS, *ibid.*, pp.34-36.

mêlant écritures et harmonies occidentales avec des paroles et des mélodies plus lyriques<sup>58</sup>. En collaboration avec Sôma Giyôfu 相馬御風 (1983 – 1950) et Shimamura Hôgetsu, le compositeur se fait connaître à travers un des morceaux les plus populaires de ce début de siècle : « *Kachûsha no uta* » 「カチューシャの歌」 [« La chanson de Kachûsha »]<sup>59</sup>, dont voici les paroles :

カチューシャかわいや  
わかれのつらさ  
せめて淡雪とけぬ間と  
神に願いをかけましょうか

Jolie petite Kachûsha !  
Douloureuse séparation !  
dans cette neige encore vierge,  
prions les dieux ensemble !

カチューシャかわいや  
わかれのつらさ  
今宵ひと夜に降る雪の  
あすは野山の路かくせ

Jolie petite Kachûsha !  
Douloureuse séparation !  
Ce soir, une nuit enneigé,  
Et demain, sur la route de Noyama

[...]

風は野を吹く日はくれる  
カチューシャかわいや  
わかれのつらさ  
せめて又逢うそれまでは  
同じ姿でいてたもれ

Le jour s'éteint au vent qui souffle dans les champs,  
jolie petite Kachûsha !  
Douloureuse séparation !  
Jusqu'à nos retrouvailles,

カチューシャかわいや  
わかれのつらさ  
ひろい野原をとぼとぼと  
独り出て行くあすの旅

Jolie petite Kachûsha !  
Douloureuse séparation !  
Titubant dans les vastes champs,  
partant seule dans ton voyage prochain !

D'un point de vue musical, le titre illustre la tendance à privilégier des thématiques lyriques, loin des critiques d'ordre politique. Ici, l'univers narratif se concentre autour de la douleur causée par la séparation de Kachûsha et de son amant. Autre élément d'importance, la chanson rend populaire une gamme musicale dont la sonorité deviendra prépondérante dans l'histoire musicale du siècle à venir : la gamme *yonanuki*. Pentatonique mineure, c'est-à-

---

<sup>58</sup> KIKUCHI Kiyomaro 菊池清麿, *Nihon ryûkôka hensenshi : kayôkyoku no tanjô kara J-popu no jidai he* 日本流行歌変遷史：歌謡曲の誕生からJ・ポップの時代へ [Histoire des évolutions des *ryûkôka* : de la naissance des *kayôkyoku* vers l'époque de la J-pop], p.14. Sur le sujet, lire 流行歌の誕生「カチューシャの唄」とその時代 de Nagamine Shigetoshi

<sup>59</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=TiMpE83f8GM>. Dernière visite le 13.07.2020.

dire gamme à sept tons où « manquent » (nuki) le quatrième (yo) et le septième (na) degré, cette gamme est à l'origine de la coloration musicale « japonaise », centrale dans l'enka tel qu'il se construit notamment à partir des années 1960<sup>60</sup>.

À côté de l'aspect esthétique, cette chanson accompagne les transformations de la musique populaire au Japon. Rendue populaire à travers la pièce de théâtre « *Fukkatsu* » 「復活」 (inspirée du roman « Résurrection » de Tolstoï et mise en scène par Shimamura), « *Kachûsha no uta* » devient un objet médiatique à part entière, relayé par une presse écrite désormais fortement déployée dans une grande partie du territoire. Témoin de la place grandissante de la musique dans le quotidien des centres urbains, on retrouve notamment, sous forme de publicité, la partition de la chanson dans le *Yomiuri*<sup>61</sup>. D'autres espaces de diffusion, apparus depuis l'époque Meiji, commencent également à jouer un rôle de plus en plus important dans la vie musicale du pays. La presse musicale spécialisée et les cafés deviennent des espaces de transmission où se construisent de nouvelles habitudes et de nouveaux rapports avec la musique des grandes villes<sup>62</sup>.

Transition entre deux époques, « *Kachûsha no uta* » est à la fois le condensé médiatique d'une époque sur le point de se terminer et le prototype des *ryûkôka* 流行歌 [musiques populaires] <sup>63</sup> à venir. En cela, elle marque la plus grande transformation structurelle de la vie musicale du Japon post-Meiji : les débuts de l'industrialisation et de la production culturelle de masse. En effet, au cours des années 1920, les progrès technologiques et la mise en place d'un réseau médiatique toujours plus présent accompagnent et structurent une nouvelle industrie musicale. Prenant modèle sur l'industrie américaine, elle débute officiellement au Japon quand les grandes majors américaines Polydor ポリドール, Columbia コロンビア et Victor ビクター s'installent dans le pays en absorbant les sociétés japonaises qui émergent à peine. Faisant alors face à de nouvelles taxes sur l'importation des biens culturels, elles préfèrent développer une production musicale au

---

<sup>60</sup> KIKUCHI, *ibid.*, p.14.

<sup>61</sup> NAGAMINE Shigetoshi 永峯重敏, *Ryûkôka no tanjô « Kachûsha no uta » to sono jidai* 流行歌の誕生「カチューシャの唄」とその時代 [La naissance des ryûkôka « La chanson de Kachûsha » et son époque], 古川弘文館, 2010, p.16.

<sup>62</sup> NAGAMINE, *ibid.*, p.52.

<sup>63</sup> NAGAMINE, *ibid.*, p.53.

Japon même<sup>64</sup>. Investissant massivement dans la construction d'usines au milieu des années 1920, elles bouleversent l'échelle de la production musicale, auparavant localisée, pour en faire une activité économique et culturelle de premier ordre, désormais diffusée dans tout le pays<sup>65</sup>.

Structurellement parlant, l'industrie musicale mise en place entre la fin de l'ère Taishô et le début de l'ère Shôwa est construite sur le modèle américain de Tin Pan Alley. Dénomination de la toute première industrie musicale, « *Tin Pan Alley* » [l'« allée des casseroles de métal »] débute à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle aux États-Unis dans la ville de New York, et prend forme en proposant un nouveau type de production musicale qui deviendra un modèle dans le monde entier. S'inspirant des mécanismes de l'industrie moderne, la production et la diffusion musicales se voient désormais organisées en différentes spécialisations. La division du travail devenant la nouvelle norme, composition, paroles, arrangements, interprétation et enregistrement sont désormais autant de métiers à part entière<sup>66</sup>.

L'installation de cette nouvelle industrie transfigure la production musicale au Japon. Alors qu'elle se contente à ses débuts d'enregistrer et de diffuser des chansons déjà populaires, comme « *Kachûsha no uta* », son rôle change dramatiquement quand elle se décide à créer de nouvelles compositions. Yûsuke Wajima précise :

レコード会社は少数生産の地場産業的な性格も強く、現在の意味での「音楽」に限らず、[...]「音文化」が記録されてきたのですが、このときから、既に流行っているもの、知られているものを後追いで録音・記録するだけでなく、新しい音楽を流行らせるために会社が独占的に企画・制作し、全国的に販売するものになったのです<sup>67</sup>。

Déployant jusqu'alors une production limitée et locale, qui, sans se cantonner à de la « musique » telle qu'on l'entend aujourd'hui, comptait également une diversité de productions sonores [...], les maisons de disques ne se contentèrent plus [à partir des années 1920] de machinalement enregistrer des titres déjà populaires, mais se donnèrent comme

---

<sup>64</sup> KIKUCHI, *op.cit.*, p.18.

<sup>65</sup> WAJIMA, *op.cit.*, pp.21 – 22.

<sup>66</sup> KÔ Mamoru 高護, *Kayôkyoku : jidai wo irodoru uta* 歌謡曲・時代を彩った歌 [Kayôkyoku : les chansons qui ont teinté les époques], 2011, p.2.

<sup>67</sup> WAJIMA, *op.cit.*, p.22.

tâche principale de planifier, produire et vendre à échelle nationale de nouvelles musiques dans l'objectif de les rendre populaires.

La nouvelle industrie musicale ne se contente ainsi plus d'utiliser des titres musicaux déjà connus, mais donne forme à un tout nouveau type de musique, appelée à l'époque *ryûkôka* 流行歌 ou *kayôkyoku* 歌謡曲<sup>68</sup>. C'est la naissance des musiques populaires au Japon, dont Wajima donne la définition suivante : « une variété musicale de divertissement produite par des compagnies [les grandes majors], pensée pour être diffusée et consommée à grande échelle comme produit [de consommation] et utilisant plusieurs types de média [comme la radio, la télévision, le cinéma, etc..] ». Tournant majeur dans l'histoire de la création musicale, les grandes majors deviennent à cette époque d'incontournable acteurs de la production culturelle, remplaçant définitivement les *enkashi* issus de l'ère Meiji.

### **2-1-3. Vers de nouveaux titres *kayôkyoku* : diversification des genres**

Créer et rendre populaire de nouveaux titres musicaux n'est pas chose aisée. L'industrie musicale doit répondre au double impératif de proposer des titres originaux et rentables. Autrement dit, elle doit faire face à une contradiction en apparence profonde : tenter de démarquer esthétiquement ses productions en composant de nouveaux genres musicaux tout en proposant aux différents publics des sons et harmonies suffisamment familiers pour ne pas choquer. Devant cet objectif, l'industrie se déploie autour de deux axes principaux : d'un côté, une direction musicale tournée vers des sonorités plus domestiques, appelée *hōgaku* 邦楽 [musique japonaise], et de l'autre, des titres penchant plutôt vers des sonorités plus occidentales, plus ou moins adaptées au marché japonais, appelés *yōgaku* 洋楽 [musique occidentale].

Dans la plupart des grands centres urbains européens et américains, l'arrivée de ces nouvelles musiques composées et écrites par la récente industrie musicale provoque un phénomène similaire : le *revival folk*, c'est-à-dire, un intérêt prononcé pour des musiques régionales et traditionnelles. Le Japon ne fait pas exception à la règle. Inaugurant les nouvelles productions *hōgaku*, l'industrie produit le genre musical inédit des *shinminyō* 新民謡 [nouvelles chansons régionales]. Répertoire puisant dans d'anciennes chansons régionales, il possède

---

<sup>68</sup> WAJIMA, *ibid.*, p.22 – 24.



cette particularité d'être produit, écouté et joué dans, et pour, les grands centres urbains japonais. De ce fait, le répertoire fait entendre une instrumentation moderne (comme l'accordéon et la guitare), mais s'inscrit dans une écriture « traditionnelle » en reprenant harmonie mineure et gamme *yonanuki*, fort populaires depuis le début du siècle.

Parmi les titres originaux, le titre « *Habu no minato* »<sup>69</sup> 「涙浮の港」 [« Le port de Habu »], écrit par Noguchi Ujô 野口雨情 (1882 – 1945) et composé par Nakayama Shinpei 中山晋平, illustre cette tendance musicale. Succès immense pour l'époque, il se vend à 10 000 exemplaires et constitue à ce titre le premier hit *kayôkyoku*<sup>70</sup>. Même si sur le plan sonore le titre use des dernières techniques dans le domaine de l'enregistrement, ainsi que des techniques de chant de l'interprète Satô Chiyako 佐藤千夜子 (1897 – 1968) appris lors de ses années d'apprentissage au Conservatoire de Tôkyô, ses paroles s'inscrivent dans une démarche musicale régionale, où se reflètent la vie des pêcheurs du port d'Habu. Les voici :

磯の鵜の鳥や 日暮れにゃ帰る 波浮の港にゃ夕焼け小焼け 明日の日和は ヤレホンニサなざるやら	À la tombée du jour, sur les plages, le Comoran rentre chez lui. Dans le port de Habu, les lueurs du soir Demain, la mer <i>yarehon nisa</i> sera-t-elle clémente ?
船もせかれりゃ 出船の仕度 島の娘たち御神火暮らし なじよな心で ヤレホンニサいるのやら	Le bateau s'agite, les préparatifs pour le départ, les filles de l'île vive au gré du volcan, quels cœurs <i>yarehon nisa</i> , elles ont !
島で暮らすにゃ 乏しゅうてならぬ 伊豆の伊東とは 郵便だより 下田港とは ヤレホンニサ風だより	Vie sur l'île, ne peut être pauvre ! On entend parler d'Izu par les lettres de la poste, et du port de Shimoda <i>yarehon nisa</i> par le vent.
風は潮風御神火おろし	Le vent descend en brise sur le volcan,

<sup>69</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=lZDjiCdoXBI>. Dernière visite le 28.06.2020.

<sup>70</sup> KIKUCHI, *ibid.*, p.24.

島の娘たち  
出船の時にゃ  
船のとも綱  
ヤレホンニサ泣いて解く

Les filles de l'île,  
au moment du départ  
à l'amarrage du bateau,  
*yarehon nisa* pleurent devant l'ancre levée.

Si la production *hōgaku* s'installe dès le début de l'industrie musicale pour y connaître un succès important, un autre courant musical vient s'imposer dans le quotidien des centres urbains japonais pour ne jamais plus vraiment en partir : le jazz<sup>71</sup>. Mais alors que les processus d'industrialisation de la culture se normalisent dans le territoire, la santé fragile de l'Empereur Taishō a raison de lui. En 1926, le 123<sup>ème</sup> Empereur japonais disparaît pour laisser les rênes du pouvoir impérial à son fils Hirohito 裕仁 (1901 – 1989), alors âgé de 25 ans. Débute alors l'époque Shōwa.

## 2-2. Les débuts de l'ère Shōwa (1926 – 1989)

### 2-2.1 L'arrivée du Jazz au Japon – vers une nouvelle culture des centres urbains

Commençant à fouler les frontières japonaises au début des années 1920, le jazz illustre les transformations culturelles qui se font jour dans les grands centres urbains. Comme toute mode musicale, il commence d'abord par apparaître par petites touches, ainsi que le montre le parcours du jeune Kikuchi Shigeya 菊地滋弥 (1903 – 1976). Fils de parlementaire revenant d'un voyage aux États-Unis à la fin des années 1910, il est marqué par les nouveaux rythmes et harmonies jazz dont il fait l'expérience à Chicago. Captivé, il prend soin d'acheter quelques disques de cette nouvelle musique qui, fortement liée à la communauté afro-américaine, a mauvaise presse aux États-Unis. À son retour, il forme pourtant un des premiers groupes de jazz du Japon, dont la notoriété ne fera que s'accroître avec les années. Modèle pour beaucoup, sa musique parviendra jusqu'aux oreilles de nombreux futurs musiciens, dont le trompettiste Fumio Nanri 南里文雄 (1910 – 1975), un des plus importants artistes de la scène jazz à venir.

---

<sup>71</sup> La définition du jazz de l'époque diffère de celle d'aujourd'hui. Dans les années 1920 et 1930, le genre « jazz » est bien plus large et correspond beaucoup à toutes les musiques aux codes esthétiques étrangers qui apparaissent durant ces décennies.

Au côté de cette aventure individuelle, l'intensification des voyages maritimes dans le Pacifique contribue à la rencontre de musiciens d'horizons différents, partageant à l'occasion leurs savoirs musicaux. Durant les traversées, les concerts se succèdent et font également entendre aux clients aisés des croisières les dernières musiques états-uniennes en vogue. Les chemins maritimes des grands ports comme Ôsaka, Yokohama, Shangaï, San Francisco et Hong-kong deviennent ainsi autant de routes pour le jazz<sup>72</sup>.

Enfin, deux derniers lieux font entrer le jazz dans le quotidien des grandes villes. Dédiés à l'écoute de cette nouvelle musique, les *jazzu kissaten* ジャズ喫茶店 [café jazz] constituent des espaces de rencontre où beaucoup se familiarisent avec ce nouveau genre musical. S'ils jouent un rôle important dans la construction d'un nouveau public, ils sont tout aussi importants aux yeux de nombreux jeunes musiciens, auxquels ils donnent accès aux derniers titres populaires. Parallèlement aux cafés, les *dance hall* font également leur apparition et deviennent les épicentres d'une nouvelle mode, la danse de couple. Très populaire, cette pratique s'installe comme le loisir par excellence au milieu des années 1920, et marque la mise en place d'une culture moderne citadine qui se distingue de celle des élites du pays, ainsi que celle des populations des campagnes environnantes<sup>73</sup>.

Entendues dans les dance hall et les cafés, les chansons jazz s'inspirent d'un point de vue musical du répertoire américain – aujourd'hui appelé « swing » – dont les paroles sont traduites en japonais. Entre des publics sensibilisés aux productions étrangères et une industrie que rien ne semble pouvoir freiner, les titres se diversifient au fil des années par l'incorporation de nouvelles musicalités européennes et sud-américaines. C'est ainsi qu'à cette époque des harmonies et des rythmes issus de la chanson française (シャンソン, la *shanson*) ou encore du tango (ラテン風 *latenfû*) commencent à s'inviter au sein des habitudes musicales dans les grandes villes de l'archipel<sup>74,75</sup>. Le jazz connaît son âge d'or.

*Hôgaku* ou *yôgaku*, la nouvelle industrie tourne à plein régime et rencontre un public toujours plus important. Les hits se succèdent. Dans l'effervescence, l'industrie innove et

---

<sup>72</sup> ATKINS, *op.cit.*, p.35.

<sup>73</sup> ATKINS, *ibid.*, p.39.

<sup>74</sup> KIKUCHI, *op.cit.*, p.25.

<sup>75</sup> WAJIMA, *op.cit.*, p.23-24.

inaugure une nouvelle manière de produire et rendre populaires des titres musicaux : coupler production musicale et cinématographique. Écrit par Shigure Otoh 時雨音羽 (1899 – 1980) et composé par Sassa Kôka 佐々紅華 (1886 – 1961), « *Kimikoishi* » 「君恋し」 est un des premiers projets du genre : le titre apparaît dans le film éponyme en 1929 pour devenir un des premiers succès populaires de cette nouvelle forme de production<sup>76</sup>. La mode est lancée. Entre *dance halls*, cafés et cinéma, la musique, partout, devient un incontournable de la vie à la ville.

Toute quotidienne qu'elle soit désormais, elle n'en est pas pour autant un sujet consensuel. Sa popularité, notamment auprès d'un public jeune, fait naître beaucoup de débats. Parmi ceux-ci, un ressort particulièrement vif. En 1929, le film « *Tôkyô kôshin kyoku* »<sup>77</sup> 「東京行進曲」 (« La parade de Tôkyô ») sort dans les salles. Oeuvre tirée du roman de Kikuchi Hiroshi 菊池寛 (1888 – 1948), le film narre une histoire d'amour tragique entre un frère et une sœur qui ignorent leur parenté. Dans la droite lignée des logiques de production de l'industrie musicale, le film met en avant une scène musicale, qui sort ensuite en single quelques jours plus tard. Le succès est sans appel : 250 000 copies sont vendues. La popularité du titre commence à poser question dans une société qui s'interroge sur l'influence de la musique sur les jeunes générations.

Le titre est immanquablement le produit des dernières tendances. « [F]aits d'éléments puisant dans les espaces du modernisme », le morceau fait entendre une des dernières modes musicales des États-Unis, le fox-trot<sup>78</sup>. Les paroles, elles, font de nombreuses références au monde de la nuit. Les voici :

昔恋しい銀座の柳	Autrefois, le saule de Ginza chéri...
仇な年増を誰が知ろ	écoutez la jeune vie de cette vieille femme acariâtre !
ジャズで踊って	Danser sur du jazz
リキュールで更けて	et tenir grâce à la liqueur,
明けりゃダンサーの涙雨	au matin, triste bruine des danseurs
恋の丸ビルあの窓あたり	À la fenêtre de ce tendre <i>Marubiru</i>
泣いて文書く人もある	certaines écrivent les larmes aux yeux.

---

<sup>76</sup> KIKUCHI, *ibid.*, p.27.

<sup>77</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gY9u5FPyAis>. Dernière visite le 29.06.2020.

<sup>78</sup> KIKUCHI, *ibid.*, p.29.

ラッシュアワーに 拾った薔薇を せめてあの娘の思い出に	Ces roses ramassées à l'heure de pointe, habité par les souvenirs de cette fille...
ひろい東京恋ゆえ狭い 粹な浅草忍び逢い あなた地下鉄わたしはバスよ 恋のストップままならぬ	Ce grand Tôkyô devenu étroit par l'amour, plaisante et volatile rencontre à Asakusa Vous du métro, et moi du bus ! Impossible d'arrêter l'amour...
シネマ見ましょか お茶のみましょか いっそ小田急で逃げましょか かわる新宿あの武蔵野の 月もデパートの屋根に出る	Irons-nous au cinéma ? Irons-nous boire du thé ? Nous échapperons nous plutôt à Odakyû ? Changer de Shinjuku, aller à Masashino Sur le toit du centre commercial, la lune brille.

De par sa forte évocation et un certain caractère apologétique d'une vie citadine articulée autour des nouveaux loisirs américains, le titre provoque méfiance et suspicion dans les milieux « [du] social et dans le milieu éducatif, de la police », ainsi que de la part de parents concernés<sup>79</sup>. La polémique s'intensifie quand plusieurs stations de radio décident de ne plus diffuser le morceau et que certains articles du *Yomiuri* dénoncent le côté potentiellement malfaisant de « *Tôkyô kôshin kyoku* » et de la musique populaire en général<sup>80</sup>. Si la musique fait désormais partie du quotidien, les débats qu'elle suscite sur l'identité et la culture japonaises sont d'autant plus vifs. Mais l'industrie et ses productions sont vite rattrapées par les réalités de la situation géopolitique du Japon.

### 2-2-2. Militarisation du Japon et enjeux culturels

Si les années 1920 constituent une période de croissance, les années 1930 débutent, comme aux États-Unis et en Europe, par la Grande Dépression, une crise socio-économique d'ampleur mondiale. Des décisions s'imposent. Si le Japon prospère grâce à ses victoires militaires et aux territoires qu'il occupe, la crise menace la stabilité de la nation. Devant la situation, le pouvoir militaire, freiné par une démocratie fragile mais installée, décide, avec l'appui de l'Empereur, d'une politique belligérante : l'option martiale est privilégiée à l'option

<sup>79</sup> ATKINS, *op.cit.*, p.48.

<sup>80</sup> ATKINS, *idid.*, p.48.

diplomatique. S’amorce ainsi dans les années 1930 le chemin vers une expansion militaire en Asie. Dès 1932, suite à une tentative de mise en scène de légitime défense, le Japon bombarde des quartiers civils et militaires de Shanghai. Dans un contexte international sous tensions, ces manœuvres fragilisent les relations du Japon avec la Société des Nations, et surtout avec les États-Unis<sup>81</sup>. Le pays en est mis au ban l’année suivante à la suite de ses avancées en Chine.

À l’intérieur des frontières, des tensions naissent entre pouvoir économique et pouvoir politique. Deux assassinats illustrent l’instabilité de la période : celui du Baron Takuma Dan 團琢磨 (1858 - 1932), directeur général du groupe Mitsui, et d’Inukai Tsuyoshi 犬養毅 (1855 – 1932), leader du Parti Constitutionnaliste. Les coudées larges sont ainsi données au pouvoir militaire, qui s’assure du contrôle au sein du pays. Si des postes-clés du gouvernement sont attribués à des ultranationalistes avec l’aide de la Cour Impériale, cela n’empêche pas un putsch en 1936. L’action ne débouche pas sur une prise du pouvoir, mais nombre de membres du gouvernement sont purement et simplement assassinés. L’archipel nippon bascule vers un état autoritaire, assuré par un pouvoir impérial fort<sup>82</sup>.

Le milieu syndical est le premier à être victime de l’état militariste. Nombre de ses membres sont surveillés ou poursuivis par la *Kempeitai* 憲兵隊 [Police militaire], qui n’arrêtent pas moins de 60 000 personnes entre 1928 et 1936. La société civile est elle aussi contrôlée. L’éducation et la religion shintoïste deviennent des vecteurs de valeurs nationalistes et racistes soutenant la supériorité du Japon et de la race japonaise. Rares contre-pouvoirs, les milieux universitaire et journalistique sont muselés et ne peuvent grand-chose : ils sont eux-mêmes surveillés à partir de 1936. Peu de possibilités sont laissées à la population de s’extraire du carcan intellectuel et culturel d’un Japon militariste prêt à se construire un destin dans le 20<sup>ème</sup> siècle<sup>83</sup>.

La culture n’est pas épargnée par les grandes tensions politiques des années 1930. Lorsque le pays amorce son processus de militarisation, la culture contemporaine, dont le

---

<sup>81</sup> GRAVEREAU, *op.cit.*, pp. 58 – 60.

<sup>82</sup> GRAVEREAU, *op.cit.*, pp. 68 – 69.

<sup>83</sup> GRAVEREAU, *op.cit.*, pp. 71 – 73.

cinéma et la musique sont les hérauts, devient la cible de critiques de plus en plus retentissantes. Atkins précise:

*In the years between the world wars, Japan was essentially torn between “cosmopolitan” and “nativist” impulses: on the one hand, the period of “Taishō democracy” was characterized by electoral party politics, “cooperative diplomacy,” leftist activism and public ideological debate, and a burgeoning entertainment culture conspicuously based on foreign models; on the other hand, the same era witnessed the flowering of a politicized cultural traditionalism and militancy among “agricultural fundamentalists”, artists and writers, the military, and the state. Popular culture became a primary arena for this contest, for the producers and consumers of mass entertainment freely tested and toyed with the “imported arts” (*hakurai geinō*), adopting some, abandoning others, or even adapting them to create “nationalistically correct” variations. The popularization of jazz in the interwar period was part cause and part consequence of the cosmopolitan impulse, but the nativist impulse guaranteed that the music’s popularity would not go uncontested.*<sup>84</sup>

Durant la période d’entre-deux-guerres, le Japon fut déchiré entre une impulsion « cosmopolite » et une impulsion « nativiste ». D’un côté, la période de la « démocratie de Taishō » s’est vue caractérisée par un système politique [basé] sur l’élection de partis, une « diplomatie coopérative », un activisme de gauche, des débats idéologiques publics et le début d’une culture de divertissement visiblement inspirée de modèles étrangers. De l’autre, la même époque vit l’éclosion d’un traditionalisme culturel politisé et d’un militantisme au sein de « fondamentalistes [issus du monde rural] », d’artistes et d’écrivains, de l’armée et de l’état. La culture populaire devint une arène de premier ordre pour cet affrontement, en raison du fait que les producteurs et les consommateurs de divertissements de masse testaient et jouaient librement avec les « arts importés » (*hakurai geinō*), en en adoptant certains, en en abandonnant d’autres, ou en les adaptant pour en créer des variations « nationalement correctes ». La popularisation du jazz dans la période d’entre-deux-guerres fut autant une cause qu’une conséquence de cette impulsion cosmopolite, mais l’impulsion nativiste ne manqua pas de faire en sorte que la popularité de cette musique se voit questionnée.

Dans ce contexte, l’évolution de la scène jazz connaît deux tendances bien distinctes.

D’un côté, des lois martiales sont mises en place ; elles visent à effacer les influences étrangères du pays, le jazz en tête.<sup>85</sup> La danse de couple, épice de cette culture musicale, est frontalement attaquée. Atkins explique:

*The regulations required proprietors, dancers, and instructors to apply for permits and to register with the police their names, addresses, birth dates, occupations, and (in the case of married dancers) spousal consent. [...] The code extended minute control over employees’ and customers’ behavior : no one under age eighteen was allowed to enter the halls; dancers and customers were seated separately and were barred from fraternizing; alcohol was prohibited; drunks and “people with infectious diseases” were not permitted to enter; “obscene words and deeds” were proscribed; and halls were to close at eleven PM. [...] The requirement that all*

---

<sup>84</sup> ATKINS, *ibid.*, p.77.

<sup>85</sup> ATKINS, *ibid.*, p.94.

*customers register their names, occupations, and other personal information every time they entered a dance hall also contributed to a sense that “jazzing” was suspicious (if not criminal) behavior that required constant police vigilance.<sup>86</sup>*

Les règles exigèrent des propriétaires, des danseurs et des instructeurs qu'ils passent un permis et qu'ils fassent enregistrer par la police leurs noms, adresses, dates de naissance, occupations et (s'il s'agissait de danseurs mariés), le consentement de leurs épouses. [...] Les règles s'étendirent à un contrôle minuté des comportements entre employés [danseurs et danseuses] et clients : personne en dessous de 18 ans ne pouvait entrer ; les danseurs et danseuses et les clients étaient assis séparément et l'on empêchait toute fraternisation ; l'alcool y fut interdit et on l'on empêchait les gens saouls ou ceux atteints d'une maladie infectieuse d'entrer ; on y interdit les « mots ou comportements obscènes », et les salles de danse étaient fermées à 11 heures. [...] La règle selon laquelle tous les clients devaient faire enregistrer par la police leur nom, leur occupation et d'autres informations personnelles à chaque fois qu'ils entraient dans un dancing fit en sorte que le « jazzing » [la culture du dancing] devint un comportement, sinon criminel, suspicieux exigeant une vigilance constante de la part de la police.

Comme le montrent ces précisions, ces musiques massivement diffusées dans les centres urbains au cours des années 1920 deviennent un enjeu politique et idéologique que le gouvernement militariste prend très au sérieux. Il faut peu de temps pour que le pouvoir militaire décide d'un arrêt définitif : en 1938, et encore plus à partir de 1940, les interdictions sont étendues sur tout le territoire. Danser ou écouter du jazz devient désormais punissable par la loi<sup>87</sup>.

Si une partie de la culture populaire devient la cible d'une censure, on assiste de l'autre côté à une tentative de « renaissance culturelle » orchestrée par le gouvernement, au sein de laquelle naissent poésies, chants, musiques, romans et films participant à une retranscription nationaliste d'un Japon sacralisé<sup>88</sup>. Paradoxalement, le jazz ne va pas être exclu de cette mouvance culturelle. Devant sa popularité, l'état préfère miser sur la création d'un répertoire jazz en accord avec les directions idéologiques du pouvoir politique.

C'est alors qu'apparaît un des plus prolifiques compositeurs de la période d'avant et d'après-guerre : Hattori Ryôichi 服部良一 (1907 – 1997). Saxophoniste professionnel dans les années 1920, il se tourne vers la composition à la lisière des années 1930. Décidé depuis lors à retranscrire musicalement la musique jazz et blues d'une manière plus « japonaise », ses

---

<sup>86</sup> ATKINS, *ibid.*, p.114.

<sup>87</sup> ATKINS, *ibid.*, pp.138 – 140.

<sup>88</sup> ATKINS, *ibid.*, p.141.



compositions s’ancrent parfaitement dans l’air du temps. Sans se débarrasser des codes esthétiques laissés par le jazz durant la dernière décennie, le compositeur s’inspire de mélodies et chants folkloriques pour construire une musicalité hybride acceptée par les autorités. Ainsi écrit-il plusieurs titres à succès, dont « *Yamadera no Oshōsan* » 「山寺の和尚さん」 [« Le Haut Prêtre du temple de montagne »] en 1937. Sous sa plume, le mouvement du « *kuni no jazz* » 「国のジャズ」 [« jazz patriotique »] est bel et bien lancé<sup>89</sup>. Au côté de ce tournant esthétique, le jazz est utilisé dans d’autres manières pour participer à l’effort de guerre : des tournées de réconforts sont proposées aux soldats.

La période Taishō et le début de la période Shōwa voient naître l’industrie musicale, devenue en l’espace d’une décennie un acteur incontournable dans la production et la diffusion musicales, accroissant au fil des années la présence de la musique dans le quotidien des Japonais. Marque des grands centres urbains et de la nouvelle classe qui se constituent en son sein, la musique devient aussi un objet de débat au sein de la société japonaise, marquée, dans le contexte de deux guerres mondiales, par des tendances cosmopolites et nationalistes.

Si la fin des années 1930 montre la réapparition d’un État fort en matière de politiques culturelles, le début des années 1940 souligne combien le retour à une société préindustrielle sur le plan culturel, et pré-jazz, n’est pas envisageable. Pour autant, si l’industrie et ses productions ont été le véhicule durant les années 1920 et 1930 de nouvelles valeurs sociétales, elle ne se transforme pas en un acteur contestataire de l’influence de l’État : bien au contraire, elle se plie finalement aux exigences d’un pouvoir politique et militaire qui se montre intransigeant. La défaite de la Seconde Guerre mondiale bouleverse évidemment la donne.

### **3. L’après-guerre : vers une liberté surveillée**

#### **3-1. Renaissance de l’industrie musicale**

Le Japon sort structurellement et moralement détruit de la Seconde Guerre mondiale. Les bombardements américains n’ont laissé de grands centres urbains que des infrastructures en miettes et des habitations en cendres, obligeant nombre de Japonais à fuir à la campagne.

---

<sup>89</sup> ATKINS, *ibid.*, p.116.

Avec les villes au bord de la famine et rongées par la brutalité du quotidien et des marchés noirs, la production musicale n'est une priorité pour personne, quand elle n'est tout simplement plus possible à cause de l'état de délabrement de la plupart des grandes majors. Pourtant, contre toute attente, la musique ne disparaît pas pour longtemps :

*Music, at least momentarily, seemed out of place. What song could possibly mark this turning point? The melodies that had been on everyone's lips over the past decade now bore an indelible taint. Whether it was the inspiring brass fanfares of gunka (military songs) such as Kirishima Noboru and Fujiyama Ichirō's "Burning Sky" (Moyuru ōzora, 1940) or seductive love ballads sung by the faux Chinese superstar Ri Kōran proclaiming Asian fondness for Japan, all now fell into disrepute. A short, mournful silence followed—very short. The dark moment of surrender quickly led to the unleashing of a powerful sense of liberation, one that in the minds of many Japanese was intimately bound up with songs. NHK resumed popular music programming on September 9, barely ten days after General Douglas MacArthur landed in Yokohama to take charge of the Occupation of Japan. Four months later, the Shōchiku film studio released the bubbly Grand Show 1946 (Gurando shō 1946-nen; dir. Makino Masahiro), a compendium of staged musical numbers tacked onto the flimsiest of boy-meets-girl narratives.<sup>90</sup>*

[Au lendemain de l'annonce de la défaite du Japon à la radio], la musique, du moins momentanément, semblait être déplacée. Quelle chanson pouvait incarner ce tournant historique ? Les mélodies qui avaient été sur les lèvres de chacun durant la dernière décennie étaient tachées d'une marque indélébile. Que cela soit les fanfares inspirantes des *gunka* comme « Le Ciel brûlant » de Kirishima Noboru et Fujiyama Ichirō, ou les ballades séduisantes chantées par la super star supposée chinoise Ri Kōran, qui prétendait combien l'Asie adorait le Japon, tout cela était tombé en disgrâce. Un silence endeuillé suivit – un très court silence [en vérité]. Les temps sombres de la capitulation menèrent à l'intense expression d'un sentiment de liberté, qui, dans la tête de nombreux Japonais, était intimement liée à la chanson. La NHK [*Nihon Hōsō Kyōkai*] recommença à programmer des émissions musicales le 9 septembre, dix jours à peine après que le général Douglas MacArthur atterrit à Yokohama pour prendre la tête de l'Occupation du Japon. Quatre mois plus tard, le studio de film *Shōchoku* sortit le « *Bubbly Grand show 1946* », une collection de performances musicales axées sur des histoires de garçons rencontrant des filles.

La musique refait ainsi rapidement surface dans le Japon d'après-guerre. Comme Bourdaghs le précise, elle se fait entendre sur les canaux de la *Nihon Hōsō Kyōkai* [abrégé en NHK], entreprise publique de diffusion créée dans les années 1920 qui, si elle garde son nom d'origine, devient un organe de diffusion sous la tutelle des forces d'Occupation. Dès le 23 septembre 1945, elle commence à émettre les émissions de la *senryōyō hōsō nettoworku* 占領

---

<sup>90</sup> Michael Bourdaghs, *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: a geopolitical prehistory of J-pop* [Au revoir Amérique, au revoir Japon : une préhistoire géopolitique de la J-pop], Columbia University Press, p.11.

用放送ネットワーク [réseaux d'émissions de l'Occupation] à peine un peu plus d'un mois après la défaite<sup>91</sup>.

Si elle doit renaître des cendres de la défaite et conjuguer avec l'Occupation américaine, l'industrie musicale joue aussi un grand rôle dans le rétablissement de la vie musicale. La guerre a détruit en grande partie ses infrastructures, mais elle ne lui a pas ôté un savoir-faire qu'elle perfectionne depuis plus de vingt-cinq ans. Toujours constituée des grandes majors américaines que sont Columbia, Victor, et Polydor, elle voit deux compagnies rejoindre ses rangs : *Kingu* キング et *Teichiku* テイチク. Faisant mauvaise fortune contre bon cœur, les compagnies se louent les unes aux autres des studios d'enregistrement et autres matériels nécessaires pour la remise en route de la production. Si la reconstruction est lente en raison du fait que la production musicale est jugée comme un divertissement – et donc, non nécessaire dans l'immédiat bien difficile de l'après-guerre –, il ne lui faut pourtant que deux années pour retrouver une production équivalente au tiers de ce qu'elle était pendant la période d'entre-deux-guerres<sup>92</sup>.

Rapidement, de nouveaux titres sont produits et le pays se rassemble autour des premiers hits d'après-guerre. Le premier d'entre eux à faire tomber le silence des « temps sombres de la capitulation » est « *Ringo no uta* »<sup>93</sup> 「りんごの歌」 [« La Chanson de la pomme »]. Il n'a pas fallu attendre un an après la capitulation pour que le titre, thème musical du film « *Soyokaze* » 「そよかぜ」, atteigne une popularité à l'échelle nationale. Enregistrée au sein des studios de Columbia, la chanson se fait connaître à travers l'interprétation de Namiki Michiko 並木路子 (1921 - 2001), endeuillée, comme de nombreux Japonais, par la disparition d'une partie de sa famille lors des bombardements américains<sup>94</sup>.

Écrite par Satô Hachirô さとうはちろう (1903 – 1973) et composée par Manjôme Tadachi 万城目正 (1905 – 1968) durant la Seconde Guerre mondiale, la chanson fait entendre des paroles évoquant une atmosphère empreinte de joie et de légèreté. Illustrant le sentiment de libération dû à la fin de la guerre, elles mettent en scène les plaisirs de la satiété et de

---

<sup>91</sup> KIKUCHI, *op.cit.*, p.108.

<sup>92</sup> KIKUCHI, *op.cit.*, p.104.

<sup>93</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Gf0jDT0yF4U>. Dernière visite le 20.07.2020.

<sup>94</sup> Carolyn STEVENS, *Japanese popular music* [La musique Populaire japonaise], Routledge, 2008, p.38.

l'abondance autour de l'image d'une pomme rouge. Le paradoxe frappe : alors que le Japon souffre de la famine, le premier grand hit d'après-guerre est une chanson qui parle des plaisirs gustatifs, où les paroles font entendre :

赤いリンゴにくちびる寄せて  
だまって見ている青い空  
リンゴは何にもいわないけれど  
リンゴの気持ちはよくわかる  
リンゴ可愛いや  
可愛いやリンゴ

Approchant mes lèvres d'une pomme rouge  
regardant en silence le ciel bleu...  
La pomme rouge ne dit rien, mais,  
je la comprends sans mal.  
Pomme si mignonne,  
si mignonne pomme...

あの娘よい子だ気立てのよい娘  
リンゴによく似た可愛い娘  
どなたがいったかうれしいうわさ  
軽いクシャミもトンデ出る  
リンゴ可愛いや  
可愛いやリンゴ

Cette fille, au cœur si pur, au cœur si droit,  
une belle enfant qui ressemble tant à cette pomme !  
Qui a propagé cette heureuse rumeur ?  
Un léger éternuement sans crier gare survient...<sup>95</sup>  
Pomme si mignonne,  
si mignonne pomme...

朝のあいさつ夕べの別れ  
いとしいリンゴにささやけば  
言葉は出さずに小さくびをまげて  
あすもまたネと 夢見顔  
リンゴ可愛いや  
可愛いやリンゴ

Salutations du matin, au revoir du soir,  
à cette pomme chérie, si je lui murmurais  
sans dire mot, penchant légèrement la tête,  
« à demain »... Mon visage en rêve.  
Pomme si mignonne,  
si mignonne pomme...

歌いましょうかりんごの歌を  
二人で歌えばなお楽し  
皆なで歌えばなおなうれし  
リンゴの気持ちを伝えよか  
リンゴ可愛いや  
可愛いやリンゴ

Chantons ensemble la chanson de la pomme !  
Chantons-la à deux, pour être heureux !  
Chantons-la ensemble, pour être heureux !  
Chante donc les sentiments de la pomme !  
Pomme si mignonne,  
si mignonne pomme...

Le succès de la chanson souligne l'envie des Japonais à s'extraire comme ils le peuvent des dures réalités de la défaite d'après-guerre et démontre combien, même dans ces difficiles moments, l'industrie musicale et la culture de masse sont devenues une facette incontournable du quotidien. Déjà dans ces années, entre 1946 et 1947, l'industrie musicale formée par les

---

<sup>95</sup> Au Japon, la superstition populaire veut que, lorsqu'une personne parle d'une autre sans qu'elle soit présente, celle-ci se mette à éternuer.

grandes majors s'est remise au travail. King et Teichiku sortent respectivement « *Tôkyô no hanauri no musume* » 「東京の花売りの娘」 [« La Jeune Vendeuse de fleurs de Tôyôkô »] et « *Kaeri fune* » 「帰り船」 [« Le Bateau du retour »] en 1946 et Victor sort « *Minato ga mieru oka* » 「港が見える丘」 [« La Colline d'où l'on peut voir le port »] l'année suivante : tous ces titres constituent le répertoire canonique des *kayôkyoku* des premières années d'après-guerre.

### 3-2. Le *Minkanjôhokyôikubu* 民間情報教育部 : vers un contrôle des productions artistiques

Si la fin de la guerre signifie pour une partie de la population japonaise une forme de libération, physique en raison de l'arrêt des combats et idéologique en raison de la fin du Japon militariste, la société reste bien sous contrôle des États-Unis. Au côté de la reconstruction des infrastructures du pays, l'immédiat d'après-guerre constitue une intense période de reconfigurations sociales et politiques, mises en œuvre par l'Occupation américaine, et observées par un gouvernement et un parlement japonais surveillés. Lors de l'Occupation (1945-1952), les grands domaines de la société font l'objet de profondes transformations, que Michel Vié résume ainsi :

Pendant les deux premières années [suivant la capitulation du Japon], des réformes souvent radicales se succèdent, exigées par les autorités d'occupation, votées par le Parlement japonais avant comme après les élections d'avril 1946 et d'avril 1947. Associées à des mesures d'épuration et à la libération des prisonniers politiques, elles visent à façonner un Japon pacifique dont les institutions démocratiques – nouvelle constitution, décentralisation, réforme de la police – et un plus large accès aux richesses – réforme agraire, droits syndicaux – ainsi qu'aux enseignements secondaires et supérieurs doivent garantir la stabilité. Le développement économique n'est pas inclus dans ce plan de démocratisation, une industrie légère et une forte agriculture paraissant en harmonie avec la démilitarisation. L'institution impériale est maintenue, mais la souveraineté populaire est proclamée et les élus disposent du gouvernement. Le cantonnement du *Tennô* [Empereur] dans un rôle de symbole n'est que la confirmation d'une pratique ancienne, mais cette connaissance libère l'action politique de l'éthique communautaire qui se fondait sur la fidélité envers le souverain.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Michel Vié, *Le Japon contemporain, que sais-je, cinquième édition, 1991 (première édition 1971)*, pp. 113 – 114. Et Jacques Gravereau de préciser, *Le Japon au XXe siècle, op.cit.*, p.133 : « La reconnaissance du droit des femmes à participer à la politique (c'est-à-dire le droit de vote) ; le droit des travailleurs à s'organiser en syndicats ; la démocratisation du système éducatif ; l'abolition de toute entrave aux libertés civiles, politiques et religieuses qui implique le démantèlement de la police secrète, la réforme de la police, l'amnistie pour tous les prisonniers politiques, la liberté des partis, la liberté de presse et le droit de critique l'empereur ; la démocratisation économique, c'est-à-dire la fin des monopoles et la liberté de produire et de travailler. »

Dans ce Japon sous surveillance, les domaines de la production et la diffusion de la culture ne font pas exception. De même que l'ancien gouvernement militariste, l'Occupation américaine joue deux rôles principaux : celui de censurer les morceaux susceptibles d'attiser un esprit anti-américain et celui de promouvoir des musiques portant les valeurs que les États-Unis veulent voir émerger au Japon. Dans les deux cas, l'objectif est similaire : faire en sorte que la culture quotidienne fasse écho à la démilitarisation physique et morale du Japon et conduise à la propagation de valeurs pacifiques et démocratiques<sup>97</sup>.

Ainsi, la fin de la guerre semble également signifier l'arrivée de nouveaux carcans idéologiques. Comme l'explique John Dower:

*Can anyone really believe that no harm was done to postwar political consciousness by a system of secret censorship and thought control that operated under the name 'free expression'...? This was not a screen for weeding out threats to democracy (as official justifications claimed), but rather a new chapter in an old book of lessons about acquiescing to overweening power and conforming to a dictated consensus concerning permissible behavior.*<sup>98</sup>

Quelqu'un peut-il croire qu'un officieux système de censure et de contrôle de la pensée opérant sous le nom de « liberté d'expression » n'a en aucune façon entravé la conscience politique d'après-guerre ... ? [Cette « liberté d'expression »] n'était pas un écran qui protégeait contre des menaces visant [à affaiblir] la démocratie (comme les justifications officielles l'annonçaient), mais plutôt le nouveau chapitre d'un ancien livre sur les manières de faire approuver un pouvoir excessif et de conformer [les Japonaises et Japonais] à un consensus dictatorial vis-à-vis des comportements admissibles.

Pour surveiller le contenu des produits culturels, l'Occupation américaine met ainsi en place le *Minkan jōhō kyōiku bu* 民間情報教育部 [Département de l'éducation et de l'information populaires]. Organe public, il a pour tâche de surveiller les grands secteurs que sont l'éducation, la religion, les arts et les médias. Les productions culturelles et intellectuelles comme le théâtre, le cinéma, les journaux et les titres *kayōkyoku* font ainsi l'objet d'un contrôle appuyé, voire de censure dans certains cas. Kikuchi précise :

そのため、軍国主義につながる封建的国粹主義の要素のある浪曲・歌舞伎・講談等は圧殺されてしまった。日本精神の高揚に結び付くものは、舞台、放送などでは禁止された。浪曲の広沢慮造も舞台公演ができず、地方の戸さ周りの悲哀を経験したことは有名である。また、戦前人気歌手の頂点にいた東海林太郎も、このGHQの政策で憂き目をみた。それは戦時中、

---

<sup>97</sup> KIKUCHI, *op.cit.*, p.105.

<sup>98</sup> ATKINS, *op.cit.*, p168, citant John DOWER, *Embracing defeat : Japan in the wake of World War II* [Embrasser la défaite : le Japon à la suite de la Seconde Guerre mondiale], W.W. Norton and Co., 1999, p.439.

戦意高揚を目的に軍国歌謡を創作した作詞家、作曲家が戦後何事もなかったように作詞、あるいは作曲活動に入れたのとは対照的であった。東海林は軍国主義につながるとみなされた三味線、やくざ歌謡歌えず、しかもレコードの新譜吹込みもできずに沈黙した。その急落ぶりは目を奪うほどであった。<sup>99</sup>

Ainsi, les *rôkyoku* [sinon appelées plus généralement 浪花節 *naniha-bushi*], [les pièces de] kabuki ou encore les *kôdan* qui véhiculaient des idées patriotiques ou féodales rappelant une idéologie militariste étaient supprimés. Les émissions [de radio] ou les représentations [théâtrales] qui exaltaient l'esprit japonais furent interdites. Étant interdit de représentation, il est notoire que l'artiste *ryôkoku* Hirosawa Hirozô en fit l'amère expérience lors d'une de ses tournées en province. L'artiste Shôji Tarô, dont la carrière fut à son summum dans le Japon d'avant-guerre, traversa également une période très difficile en raison des mesures décidées par les Quartiers Généraux. Le vécu de Shôji contrastait fort avec les carrières de compositeurs et de paroliers qui, comme si de rien n'était, continuaient à travailler dans le domaine de la musique alors qu'ils avaient pourtant sciemment écrit et composé des chants patriotiques durant la guerre. Mais son shamisen étant vu comme fortement relié à l'idéologie militariste, Shôji fut réduit au silence sans qu'il ne puisse ni chanter des chansons mettant en scène le monde des yakuza ni enregistrer de nouveaux titres. Sa chute fut spectaculaire.

Concrètement, l'Occupation tend à interdire toute représentation critique à l'encontre des États-Unis. Au côté de rares productions contestant le pouvoir américain, un certain nombre d'œuvres rendant hommage aux institutions japonaises d'avant-guerre, ou rappelant des épisodes liés à la guerre, sont également censurées. C'est notamment le cas de « *Yoru no platto hômu* » 「夜のプラットホーム」 [« La Plate-forme du soir »], titre interdit de vente en raison de son caractère pessimiste. Autre titre *kayôkyoku*, « *Konna onna ni dare ga shita* » 「こんな女に誰がした」 [« Qui a fait cela à cette femme ? »], est également interdit de diffusion, car « nourrissant un esprit anti-américain » avant d'être retravaillée et de paraître sous le titre bien plus vague de « *Hoshi no nagare ni* » 「星の流れに」 [« Sous le flot des étoiles »]<sup>100</sup>.

Face à ces impératifs idéologiques qui peuvent ébranler sa rentabilité, l'industrie musicale réagit en mettant en place deux instances internes propres à juger de la bienséance des titres. Au début des années 1950 apparaît ainsi la *Rekôdo rinri shinsakai* レコード倫理審査会 [Comité de jugement éthique des disques, abrégé *Rekorin*], appartenant à la *Nihon rekô kyôkai* 日本レコード協会 [Association de l'industrie de l'enregistrement japonaise]. Son objectif est de donner un premier avis consultatif sur tout titre enregistré afin d'en vérifier le contenu. Une

---

<sup>99</sup> KIKUCHI, *ibid.*, p.107.

<sup>100</sup> KIKUCHI, *ibid.*, p.114 : « 日本人の反米感情を煽る ».

fois le titre accepté par ce premier organisme, il est envoyé à la *Nihon minkan hōsō renmei* 日本民間放送連盟 [Association des émissions commerciales du Japon], qui émet un second avis. Si le jugement de ces deux comités n'est que consultatif, leur pouvoir est grand : si un titre est jugé *yōchui kayokyoku* 要注意歌謡曲 [chanson à surveiller] ou, plus grave, *hōsō kinshi uta* 放送禁止歌 [chanson à interdire d'antenne], il est peu probable qu'une major donne suite à au projet<sup>101</sup>.

### 3-3. Promotions des nouvelles musiques de la libération : le jazz et le boogie

Si certaines formes artistiques sont jugées sensibles et surveillées avec attention par l'Occupation, d'autres genres musicaux retrouvent au contraire une nouvelle jeunesse ; c'est ainsi que le jazz fait son grand retour. Genre promu par les plus hautes instances du pouvoir militaire américain au Japon, il résonne à travers l'émission musicale « *Nichibei hōsō ongakkai* » 「日米放送音楽会」 [« Les concerts des émissions *Nichibei* ], diffusée par la NHK, entièrement soumis au contrôle américain. L'émission rencontre un succès important : il permet au jazz d'étendre ses zones d'écoute à l'ensemble du pays<sup>102</sup>.

De manière plus ponctuelle, l'armée encourage également les soldats américains à partager leur musique avec la population, ainsi qu'en témoigne le musicien Daniel J. Perrino, en poste au Japon durant les dix-huit mois suivant la défaite, qui reçoit l'ordre de faire profiter le Japon de ses talents de musicien. Relevé de tout autre devoir, il forme un groupe de jazz réunissant soldats américains et civils japonais désirant apprendre les arcanes de cette vague musicale désormais incontournable<sup>103</sup>. Atkins précise :

*Surprisingly, perhaps, American troops who arrived on Japan's shores in the late summer of 1945 are remembered rather fondly. They became known not for the atrocities the government had warned its citizens were inevitable (and which did occur on a rarely acknowledged scale), but for the benign gifts they brought: candy, gum, and jazz. [...] [I]n the early postwar period jazz came to represent the cultural power of the victor. Jazz blared from Occupation-controlled media and from the entertainment districts set up for the American troops. The Japanese government, on behalf of SCAP, hired hundreds of Japanese entertainers to perform for American troops and for "democratic propaganda" on the airwaves. Perhaps, [...] there was no*

---

<sup>101</sup> Chūjō CHI HARU, Formes et enjeux politiques de la musique populaire japonaise des années 1970 à aujourd'hui : arrangements stratégiques des artistes femmes engagées, thèse de doctorat, Université Lyon 3, 2018, pp.92 – 95.

<sup>102</sup> KIKUCHI, *ibid.*, pp.107 – 109.

<sup>103</sup> ATKINS, *ibid.*, p.152.



*escaping jazz. But the music proved seductive enough that millions of Japanese did not object.*<sup>104</sup>

De manière sans doute surprenante, les troupes américaines qui arrivèrent sur les côtes japonaises durant la fin de l'été 45, laissèrent des souvenirs plutôt positifs. Ils devinrent connus non pas pour les atrocités annoncées comme inévitables par le gouvernement [japonais] (bien que celles-ci arrivèrent et restent encore très peu reconnues), mais plutôt pour les petits présents qu'ils avaient amenés avec eux : les bonbons, les chewing-gums et le jazz. [...] Dans l'après-guerre, le jazz devint le pouvoir culturel des victorieux, déferlant des médias contrôlés par l'Occupation et des quartiers de divertissement mis en place pour les troupes américaines. Le gouvernement japonais, sur ordre du CSFA, embaucha des centaines de Japonais pour divertir les troupes américaines et pour [faire résonner] la « propagande démocratique » sur les ondes radio. Sans doute [...] n'y avait-il pas de possibilité de réchapper au jazz. Mais la musique se montra séduisante au point que des millions de Japonais ne la désapprouvèrent pas.

Au côté des émissions de radio, le jazz, d'abord populaire dans la région de Tôkyô, finit par être joué et écouté dans tout le pays au sein des établissements mis en place depuis l'Occupation à l'intention des soldats américains, comme les *shinchûgun kyampu* 進駐軍キャンプ et les *Shôkô kurabu* 将校クラブ. C'est dans ces endroits que de nombreux artistes japonais, interdits durant les années de guerre, retournent sur scène, rejoints par une nouvelle génération d'artistes qui commence à se former au jazz, dont Toshiko Akiyoshi 秋吉敏子 (1929 -) et d'autres<sup>105</sup>.

Si cette nouvelle scène musicale s'organise autour de la présence des militaires américains au Japon, la culture américaine, bien loin de se limiter à l'endroit des militaires, s'installe profondément dans le quotidien des Japonais. Les nouveaux styles musicaux que l'on commence à entendre, de la musique hawaïenne à la rumba en passant par le tango – tous interdits dans les années 1940 sous le Japon militariste – constituent autant de genres qui finissent par devenir « les fondations de ce qui allait être populaire dans l'après-guerre »<sup>106</sup>.

Preuve de cette reconfiguration, le boogie-woogie, idéologiquement acceptable et économiquement rentable, devient la première mode musicale d'après-guerre à apparaître dans les *hit charts* avant même la fin des années 1940. D'abord porté par des titres américains

---

<sup>104</sup> ATKINS, *ibid.*, p.153.

<sup>105</sup> KIKUCHI, *ibid.*, p.109.

<sup>106</sup> KIKUCHI, *ibid.*, p.111 : 「軍政下の文化政策の力とはいえ、すでに戦前の日本の流行歌は、ジャズ、タンゴ、シャンソン、ルンバ、ハワイアンなどポピュラー音楽をもとに、それぞれ和製曲もしくはカバー曲として氾濫しており、戦後の隆盛の下地があできあがっていたのである。」

importés, puis des reprises, il s’ancre dans une pratique plus domestique avec le succès du titre original « *Tôkyô bugi-wugi* » 「東京ブギウギ」 [« Le Boogie-woogie de Tôkyô »]. Composé par le fort versatile Hattori Ryôichi, ancien chantre du jazz japonais de la fin des années 1930, et chanté par Kasagi Shizuko 笠置シズコ (1914 – 1985), le titre précipite son interprète dans les sphères du vedettariat, et son compositeur, artiste chevronné, dans sa carrière d’après-guerre. Enregistré par Columbia en 1947, « *Tôkyô bugi-wugi* » amorce une vague musicale sur laquelle l’industrie musicale surfe allégrement : le duo compose et interprète « *Heihei bugi* » 「ヘイヘイブギウギ」 [« Le Boogie héhé »] et « *Janguru bugi* » 「ジャングルブギ」 [« Le Boogie de la jungle »] en 1948 et « *Kaimono bugi* » 「買い物ブギ」 [« Le Boogie des courses »] en 1950, autant de succès nationaux.

S’amorcent alors les fondations d’un vedettariat encore nouveau, mais prometteur, signe d’une vie musicale toujours plus profondément inscrite dans le quotidien. Kasagi devient une des premières grandes stars de l’après-guerre et connaît une riche carrière : une revue dans laquelle elle tient le rôle principal débute en 1948 et rencontre un succès tout aussi important que ses chansons. Elle fait aussi ses premiers pas dans le cinéma en interprétant son propre rôle dans le film « *Yoidore no tenshi* » 「酔いどれの天使」 [« L’ange ivre »] de Kurasawa<sup>107</sup>.

De la même manière que « *Ringo no uta* », le boogie-woogie au Japon s’inscrit dans une écriture tournée vers les plaisirs de l’abondance et de l’insouciance. Illustré par les rythmes dansants du genre, ce sentiment se retrouve également dans le foisonnement d’onomatopées présentes dans les paroles du premier *hit* boogie, « *Tôkyô bugi-wugi* »<sup>108</sup>. En voici la retranscription :

東京ブギウギリズムウキウキ  
心ズキズキわくわく  
海を渡り響くは東京ブギウギ

Le boogie-woogie de Tôkyô, rythmes trépidants,  
le cœur palpitant, plein d’excitation,  
l’écho qui traverse la mer, boogie-woogie de Tôkyô.

ブギの踊りは世界の踊り  
二人の夢のあの歌

La danse boogie, danse du monde entier,  
cette chanson, la chanson de leur rêve,

<sup>107</sup> BOURDAGHS, *op.cit.*, p.32.

<sup>108</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=9FCmuZXLt9g>. Dernière visite le 29.07.2020.

口笛吹こう愛とブギのメロディー      sifflons-là, la mélodie de l'amour et du boogie !

熱ゆる心の歌      La chanson des cœurs en ébullition  
甘い恋の歌声に      venant des voix pleines d'amour !  
君と踊ろよ      Avec toi, je danse !  
今宵月の下      Sous la lune de cette nuit encore jeune !

東京ブギウギリズムウキウキ      le boogie-woogie de Tôkyô, des rythmes trépidants,  
心ズキズキわくわく      le cœur palpitant, plein d'excitation,  
世紀の歌心の歌      la chanson de ce siècle, la chanson de nos cœurs,  
東京ブギウギヘイ      le boogie de Tôkyô, hey !<sup>109</sup>

Deux ans plus tard, le succès de « *Kaimono bugi* » s'articule autour du plaisir de la consommation, alors que le Japon commence à peine à se relever des destructions de la guerre. Le single se vend tout de même à plus de 450 000 disques, témoignant de l'importance accordée à cette nouvelle musique dans un contexte pourtant bien pénible<sup>110</sup>.

Comme le souligne Bourdaghs, le succès de Kasagi n'est pas simplement un succès de personne ou de genre musical, mais aussi celui du Japon structuré par la société de consommation. Il précise:

*Kasagi's hits contributed to the newly revived leisure and entertainment industries in Occupied Japan, be it in the movies, dance halls, stage shows, or radio. Even in the hardscrabble early postwar years, when millions of Japanese lacked the basic necessities of life and when economic production ground nearly to a halt, the poorest of the poor could still consume pop music and enjoy the pleasures it offered. [...] Moreover, the records themselves were increasingly important commodities: [...] [t]he very act of listening to these songs meant engaging in consumption, whether one purchased record, bought tickets to a movie or concert, danced to them at one of the dance halls and nightclubs that sprouted up in postwar urban centers, or simply whistled the melodies while walking down the street. [...] [O]ne of the ideological messages conveyed by the songs seems to be that postwar liberation can be achieved through the act of consumption.<sup>111</sup>*

Les titres de Kasagi contribuèrent au retour des industries liées aux loisirs et au divertissement, que cela soit par les films, les halls de danse, les concerts ou à travers la radio. Même au cours des premières et difficiles années de l'après-guerre, alors que des millions de Japonais n'avaient pas accès aux produits de base de la vie courante et que la production économique était presque entièrement à l'arrêt, les plus pauvres parmi les pauvres pouvaient encore consommer de la musique populaire et en apprécier les plaisirs. [...] De plus, les

<sup>109</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=6SfpSymF0MI>. Dernière visite le 20.06.2020.

<sup>110</sup> BOURDAGHS, *ibid.*, p.31-33.

<sup>111</sup> BOURDAGHS, *ibid.*, p.33-34.

enregistrements eux-mêmes devenaient des commodités de plus en plus présentes : l'acte même d'écouter ces chansons signifiait participer à [la société de] consommation, que cela soit en achetant un disque ou un billet pour aller voir un film ou aller écouter un concert, en allant danser dans un des dancings qui était apparu dans les grands centres urbains d'après-guerre, ou simplement en sifflotant une mélodie dans la rue. [U]n des messages idéologiques véhiculés par les chansons [populaires] était que la libération d'après-guerre pouvait s'obtenir à travers l'acte de consommation lui-même.

Contre toute attente, si famine et pauvreté sont des réalités très présentes, l'après-guerre japonais pose pourtant les bases du Japon à venir, laissant une place importante à l'industrie du divertissement et aux prémices de la société de consommation.

### 3-4. Le renouveau des *kayôkyoku* et l'arrivée de Hibari Misora

Si les années 1940 sont marquées par le retour du jazz, la production de titres *hōgaku* va connaître un bouleversement durant les années 1950 avec l'arrivée d'une artiste qui va profondément marquer la vie culturelle : Misora Hibari 美空 ひばり.

Née Katō Kazue 加藤和枝 (1937 – 2012), Misora grandit au sein d'une famille de pêcheurs vivant dans la ville de Yokohama. Reconnue dès son plus jeune âge pour ses talents d'interprète, elle se représente lors d'auditions organisées par des professionnels de l'industrie musicale à l'âge de 9 ans. Trois ans plus tard seulement, elle signe au sein de la major Columbia et sort un premier titre boogie : « *Kappa bugi ugi* », 「カッパブギウギ」 (« Le Boogie-woogie kappa »). Sa carrière est lancée<sup>112</sup>. En 1949, elle interprète un registre plus *hōgaku* avec la chanson « *Kanashi kuchibue* » 「悲しき口笛」 [« Un triste sifflotement »]. Le succès est total : le single se vend à plus de 500 000 disques, fondant un nouveau record de ventes dans l'après-guerre japonais.

Misora poursuit sa carrière dans la chanson comme dans le cinéma. De retour d'un voyage aux États-Unis, elle joue dans le film « *Tōkyō Kids* » en 1950 et continue de rencontrer un succès grandissant. Dans l'élan de « *Kanashi Kuchibue* », elle enregistre un répertoire inspiré par le genre du *shinminyō*. Un de ses premiers succès est « *Echigo shishi no uta* » 「越後獅子の歌」 [« La Chanson de l'echigojishi »], tout droit venu d'un air populaire de la région

---

<sup>112</sup> Dans le titre de la chanson, le « kappa » fait référence, de manière humoristique, à une créature mythologique japonaise vivant dans l'eau, souvent à l'affût d'enfants à dévorer.

rurale d’Echigo, s’inscrivant dans une musicalité loin des tempos effrénés et des paroles enflammées du boogie-woogie. Mais c’est le titre « *Ringo oiwake* »<sup>113</sup> 「りんごおいわけ」 (« La Pomme des chemins bifurquant ») qui pose la pierre de la réception qu’elle connaîtra jusqu’à son décès : la reine de l’enka. Articulé autour de la question du deuil, il est interprété pour la première fois en concert le 27 avril 1952, le jour du départ officiel de l’Occupation américaine. Encore une fois le succès est au rendez-vous avec plus de 700 000 disques vendus, permettant à Hibari, alors âgée de 15 ans, de surpasser son propre record de ventes<sup>114</sup>. En voici les paroles :

リンゴの花びらが  
風に散ったよな  
月夜に月夜にそっと  
[Vocalise] えー

Les pétales du pommier  
dans le vent se dispersent.  
Par une nuit éclairée par la lune.

つがる娘はないたとき  
つらい別れをないたとき  
リンゴの花びらが  
風に散ったよな  
[Vocalise] あー

Apparemment, une fille de Tsugaru pleurait,  
elle pleurait une séparation douloureuse.  
Les pétales du pommier  
dans le vent se dispersent.

[Voix parlée]  
お岩木山のてっぺんを  
綿みてえな白い雲が  
ポッカリポッカリながれてゆき  
桃の花が咲き  
さくらが咲き  
そっから早咲きの  
リンゴの花ッコが咲くころは  
おらだちのいちばん  
たのしい季節だなやー  
だどもじっぱり  
無情の雨こさふって  
白い花びらを散らすころおら  
あのこと東京さで死んだ  
お母ちゃんのこと  
を思い出して

Sur le sommet du Mont Iwaki,  
Une neige blanche comme le coton,  
lentement s’écoulait,  
fleurit une fleur de prunier,  
fleurit une fleur de cerisier,  
puis, une floraison, trop tôt,  
d’une fleur de pommier,  
c’est la saison que nous  
préférons entre toutes !  
Sous la pluie froide et  
diluvienne qui vint s’abattre,  
la blanche fleur se disperse.  
Les souvenirs des jours où ma mère  
se mourrait à Tôkyô,  
se rappellent à moi.

<sup>113</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=SOKLu6lZ5Yw>. Dernière visite le 13.07.2020.

<sup>114</sup> BOURDAGHS, *ibid.*, p.63 – 65.

おらおら……

Ah, ah...

つがる娘はないたとき  
つらい別れをないたとき  
リンゴの花びらが  
風に散ったよな  
[Vocalise] あーー

Apparemment, une fille de Tsugaru pleurait,  
elle pleurait une séparation douloureuse,  
Les pétales du pommier,  
dans le vent se dispersent.

Porté par des rythmes lyriques, le titre fait entendre une instrumentation éloignée des cordes effrénées du genre boogie-woogie pour faire résonner flûte et percussions traditionnelles. Emplie de mélismes, l'interprétation vocale de Misora s'inscrit dans un chant elle aussi contrastant avec les codes des musiques *yôgaku*, et met en avant la gamme *yonanuki*, qui deviennent tous deux la marque des titres que Misora installent durablement dans le paysage musical.

En franche contradiction avec l'imagerie liée à la consommation que chante le boogie-woogie, les titres de Misora mettent en avant des émotions moins joyeuses, comme le montre « *Ringo oiwake* », où la chanteuse interprète la douleur du deuil d'une jeune fille pleurant le décès de sa mère. Résonnant avec le départ de l'Occupation américaine, les univers narratifs et psychologiques offerts par ce nouveau répertoire semblent ouvrir de nouveaux horizons pour l'industrie musicale et le public japonais. Si l'ensemble des productions musicales proviennent d'une même industrie de masse, le début des années 1950 est ainsi marqué par une différenciation stylistique toujours plus importante entre genre *hōgaku* et *yōgaku*.

Au sortir de la guerre, le silence de la défaite fait rapidement place à une production musicale dense. Si les grandes majors doivent pallier la destruction de leurs infrastructures, elles retrouvent un rythme de production en quelques années seulement, soutenues par une Occupation américaine désireuse de faire porter la musique jazz et ses sous-genres au sein de l'archipel. Bien moins brutale que prévue, la présence militaire américaine s'assure tout de même d'un contrôle des productions culturelles et l'industrie, comme pendant la guerre, se plie aux exigences idéologiques du moment. Enfin, la fin de l'Occupation est également marquée par l'émergence d'un nouveau répertoire aux influences plus domestiques,

notamment porté par Misora Hibari dont les succès réinstallent les titres *hōgaku* dans la vie musicale.

#### **4. Les années 1950 et 1960 : une vie musicale en pleine transformation**

##### **4-1. Croissance économique et multimédiatisation**

Au sortir de l'Occupation, la société japonaise a bien changé de son pendant militaire d'avant-guerre. Patchinko, matches de base-ball, cinéma et love-hôtels font désormais partie de la vie quotidienne des citoyens. Douze millions de naissances sont comptabilisées dans les cinq premières années d'après-guerre. Ces nouvelles mœurs « plutôt contraire à l' « esprit samuraï » [du Japon militariste d'avant-guerre] » deviennent si prégnantes, précise Jean-Marie Bouissou, qu'elles constituent « un élément important du redressement économique dans la période suivante, au même titre que l'ardeur à travailler et à épargner »<sup>115</sup>.

À partir du milieu de la décennie, le Japon connaît un fort développement économique, véritable « miracle » améliorant considérablement la vie quotidienne des Japonaises et Japonais au fil des années. Dans ce contexte de haute croissance, la société de consommation, largement encouragée par l'Occupation, s'installe d'autant plus profondément. Apparue bientôt trente ans auparavant, la radio constitue désormais un appareil du quotidien que la présence américaine dissémine partout où l'armée reste. Largement diffusées dans le pays, les émissions de la WVTR (plus tard connue sous le nom de FEN), qui empruntent les structures et canaux de la NHK, sont propices à faire entendre les dernières modes musicales américaines. La technologie devenant plus abordable, des stations de radio privées fleurissent les unes après les autres, au point que la NHK se voit destituer de son monopole médiatique<sup>116</sup>.

Les transformations socio-économiques que connaît le Japon à partir des années 1950 affectent profondément la vie musicale au sein de l'archipel nippon. Le musicologue Shimizu Terumasa précise:

*After the special procurement demand prompted by the Korean War (1950–53), the Japanese economy, whose growth was spectacular (1955–70), affected Japanese popular music as*

---

<sup>115</sup> Jean-Marie Bouissou, *Le Japon depuis 1945*, Armand Colin, 2<sup>nd</sup> édition, 1997, p.29.

<sup>116</sup> ATKINS, *op.cit.*, p.167.

*follows: (a) it improved the environment for the development of a new music industry as well as for copyright business; (b) it prompted the diversification of media, which led to the subdivision of music genres; (c) it implemented reduction in the cost of mass production of hardware for home-use; (d) it eased the national spread of fashions born in the metropolitan area; and (e) it encouraged youngworkers to become powerful consumers.*<sup>117</sup>

Après la demande d'approvisionnement induite par la guerre de Corée (1950-53), [le redressement de] l'économie japonaise, dont la croissance fut spectaculaire (1955-1970), produit sur la musique populaire les effets suivants : a) [il] créa un environnement propice au développement d'une nouvelle industrie musicale et du marché du copyright ; b) [il] conduisit à la diversification des médias, ce qui provoqua une subdivision des genres musicaux ; c) [il] eut pour effet une réduction du prix de la production de masse des appareils destinés à une utilisation personnelle ; d) [il] facilita la dissémination à l'échelle nationale des modes nées dans les régions urbaines ; et e) [il] encouragea les jeunes travailleurs à devenir de grands consommateurs.

Les Japonaises et Japonais peuvent désormais nourrir leur culture musicale à travers d'autres médias que celui de la radio. De plus en plus diffusés, les magazines spécialisés commencent à jouer un rôle important dans la construction des scènes musicales : ils apportent à leurs lecteurs des connaissances sur les derniers genres et artistes populaires de la fin des années 1950 et des années 1960 et sont une source importante de partitions. Parallèlement, les *jazzu kissa* [café jazz], interdits durant les années 1940, font leur grand retour, poursuivant le rôle des bars qui avaient été installés à l'intention des soldats américains durant l'Occupation. Ces endroits jouent un rôle important dans la diffusion des dernières modes, mais aussi dans la cohésion au sein des communautés sous-culturelles qui commencent à apparaître. Comme ce témoignage à propos du café ACB, café populaire de Tôkyô, l'indique, ils sont également un lieu de rencontre entre public et artistes :

ACB was in the basement of Tokyo Gas Building, occupying the two floors built in a wellhole-style with both floors being as wide as about 1,650 square meters in total. [...] A customer paid for a ticket at the entrance, and waited at a table for a boy to serve her/him a drink. Having a cup of coffee or a glass of juice, the customer watches what is performed on the stage. That was how it went. [...] A cup of coffee cost ¥200, as far as I remember. The price changed depending on who were performing. But customers didn't care about what they were drinking. You could see a popular singer from close-up, and would be lucky enough to shake hands with him—you were able to enjoy that moment with your pocket money. It was tremendous for the fans.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> SHIMIZU Terumasa 西野琴彦, « From Covers to Original : Rockabilly in 1956 – 1963 » [« Des reprises à des titres originaux : le rockabilly en 1956 – 1963 » in "Made in Japan", Tôru MITSUI (dir.), Routledge, 2014, pp. 73 – 74.

<sup>118</sup> SHIMIZU, *ibid.*, p.104, citant Tani and Kondô, 2003, pp.31 – 32.



ACB se trouvait dans la cave du bâtiment de Tōkyō Gas, occupant les deux étages construits dans un style « trou de puits », avec chacun des étages faisant environ 1650 mètres carrés au total. [...] Un client payait pour un billet à l'entrée, et attendait à une table qu'un garçon le ou la serve. Café ou jus de fruit en main, le client regarde ce qu'il se passe sur la scène. C'était comme ça que ça se passait. [...] D'autant que je me souviens, un café coûtait 200 yens. Le prix changeait en fonction de qui était sur scène. Mais les clients s'en fichaient de ce qu'ils étaient en train de boire. Vous pouviez voir un chanteur populaire de très près, et être assez chanceux pour lui serrer la main – on pouvait jouir de ce genre de chose grâce à notre argent de poche. C'était quelque chose d'incroyable pour les fans.

À l'échelle nationale, si l'influence de la NHK est nuancée par l'apparition de stations de radios privées, elle continue d'avoir un rôle prédéterminant, notamment grâce à la popularité de la nouvelle émission « *Kōhaku utagassen* » 「紅白歌合戦」 [« Affrontement musical entre [équipes] rouge et blanche »]. Débutant en 1951, son succès est total ; elle est encore aujourd'hui une des émissions les plus suivies de tout le pays, émise tous les 31 décembre, juste avant le passage à l'année nouvelle. Articulée autour de deux équipes de chanteurs et chanteuses, respectivement équipe blanche et rouge, l'émission reprend l'ensemble des titres musicaux les plus populaires de l'année, en faisant voter par des juges le titre qui remporte le *gassen*.

L'ensemble de ces nouveaux médias, sans compter les concerts et les titres produits par une industrie musicale reconstruite et soutenue dans sa production par l'Occupation, plonge le Japon dans une ère de diffusion musicale sans précédent, qui ne fera que devenir toujours plus dense au fil des décennies suivantes. Pour l'heure, ils sont la voie royale pour un nouveau genre qui déferle aux portes du pays dans la seconde moitié des années 1950.

#### **4-2. Le rockabilly et les transformations de l'industrie musicale**

Le grand genre *yōgaku* de la fin des années 1950 est sans conteste le rockabilly. Genre populaire aux États-Unis à partir du milieu des années 1950, il connaît un succès mondial, porté par les titres d'Elvis Presley, et signe l'arrivée des musiques populaires contemporaines, accomplissement d'une industrie américaine – et japonaise – débutées plus de trente ans plus tôt.

Autour des reprises d'Elvis Presley, des chanteurs connaissent leurs premiers succès, parmi lesquels se détachent Yamashita Keijirō 山下敬二郎 (1939 – 2011), Hirao Masaaki 平尾昌晃 (1937 – 2017) et Mickey Curtis ミッキー カーチス (1937 -, né de parents anglais et japonais), tous

trois devenant les *Rokabirî Sannin* ロカビリー 三人 [Les trois du rockabilly]<sup>119</sup>. Alors que les soldats américains, premier public du genre, viennent de plus en plus à quitter le Japon au cours des années 1950, la scène japonaise se recompose avec un nouveau public plus domestique. C'est ce contexte qui favorise l'apparition de compositions originales chantées en japonais.

Comme Shimizu Terumasa explique, la question de l'authenticité se reflète dans le développement de la scène rockabilly. Certains magazines musicaux commencent notamment à donner plus de poids à des artistes présentant des répertoires originaux, plutôt que de mettre en avant d'autres qui ne font que reprendre des titres américains. Lentement, la question de l'originalité devient une nécessité économique pour les grandes majors. Englobant des réflexions existant par-delà le domaine du musical, le musicologue précise :

*Items made in Japan at that time were criticized as cheap and inferior imitations of Western goods by Western countries to which they were exported, and the Japanese themselves were aware of financial difficulties caused by their dependence on the production of imitations. Hence, it is indispensable to bestow originality on goods and services. [...] Five years having passed since the beginning of a rapid growth of the Japanese economy mentioned earlier, people started to have a real feeling of a relatively full life. In other words, instead of aspiring for the overwhelming American affluence, people became fascinated with the domestic affluence within their reach.*<sup>120</sup>

Les biens fabriqués au Japon en ces temps-là étaient critiqués comme étant peu chers et perçus comme des imitations de qualité inférieure aux produits occidentaux faits par les pays où ces biens étaient exportés, et les Japonais eux-mêmes étaient conscients des difficultés financières causées par leur dépendance à la production d'imitations. De ce fait, il est [sic] nécessaire de conférer une originalité aux produits et au service. [...] Cinq ans étant passés depuis le début de la rapide croissance économique japonaise mentionnée plus tôt, les gens commencèrent à avoir le sentiment d'une vie relativement satisfaisante. En d'autres mots, au lieu d'aspirer à l'influence omniprésente américaine, les gens devinrent fascinés par leur propre influence.

Les chansons « *Seishun wo kakero* » 「青春を賭けろ」 [« Parions la jeunesse ! »] et « *Kuroi hanabira* » 「黒い花びら」 [« Pétales noirs »] marquent le tournant de ce phénomène d'appropriation qui débouche sur une production de titres rockabilly orientés pour le marché japonais. On voit apparaître dans ces chansons les signes d'une « japonisation » de la

---

<sup>119</sup> Ici, le mot « sannin » désignent les trois personnes les plus populaires du genre en question.

<sup>120</sup> SHIMIZU, *ibid.*, pp.115 – 116.

musique : le shamisen se mélange aux rythmes rock'n'roll et une imagerie domestique, comme le kimono, devient centrale dans les paroles<sup>121</sup>.

La scène rockabilly japonaise apporte également son lot de changements dans les coulisses d'une l'industrie musicale dont les pratiques n'ont guère connu de grandes transformations depuis les années 1920. Au milieu des années 1950, dans une société toujours plus médiatisée, des structures inédites apparaissent pour répondre à la nouvelle vitesse de production à laquelle l'industrie musicale fait face : les *talento jimushô* タレント事務所 [maisons de production]. Jouant à la fois les rôles de tourneurs et de managers personnels des artistes qu'ils emploient, ces structures remettent en cause le système du contrat à vie pour permettre une plus grande flexibilité de travail avec de nouveaux (et jeunes) musiciens. En effet, si la médiatisation et l'enrichissement de la population amènent toujours plus de candidats à se pencher vers une carrière artistique, les grandes majors constituent des cercles fermés où ces nouvelles voix ont bien du mal à se faire entendre. Plus rapides à répondre aux changements des modes musicales, les « boîtes de production » rencontrent rapidement le succès. La *Watanabe purodukushon* [Maison de production Watanabe] tire particulièrement son épingle du jeu, détenant à la fin de la décennie un quasi-monopole dans le domaine.

Cette nouvelle manière de faire bouscule les habitudes en vigueur. Les grandes majors commencent à revoir leur système de contrats à vie pour mettre en place des contrats plus temporaires. Si les emplois perdent en sécurité, tout le système devient soumis à un changement plus permanent, permettant à de jeunes talents de s'exprimer. Interprètes, compositeurs, paroliers et ingénieurs-son sont concernés. Ainsi plus réactive aux modes et aux changements des goûts musicaux qui se succèdent d'autant plus rapidement avec la médiatisation galopante de la société, l'industrie musicale s'engouffre dans une course effrénée<sup>122</sup>.

Si Elvis Presley est tout aussi connu dans l'archipel que sur sa terre natale, le rockabilly s'implante au Japon par une forme de pratique musicale inédite : les festivals. Comme l'indique Mamoru Ko :

---

<sup>121</sup> KÔ, *ibid.*, p.28.

<sup>122</sup> SHIMIZU, *ibid.*, pp.106 – 107.

一九五六六年のエルヴィス・プレスリー「ハートブレイク・ホテル」を始点とする米国におけるロックン・ロールのブームは全世界に波及したが、その影響下にある「日劇ウエスタン・カーニバル」を端緒とするロカビリーブームはそれ以降の日本の大衆音楽に新たなシーンをもたらすことになる。<sup>123</sup>

Le boom rock'n'roll qui avait commencé aux États-Unis avec le titre « Heartbreak hotel » d'Elvis Presley se propagea dans le monde entier, mais le boom rockabilly qui avait débuté avec [la première édition] du « Carnaval occidental du Nichigeki » développa une nouvelle scène [musicale] dans le monde des musiques populaires.

À la différence des concerts, les festivals se construisent sur plusieurs jours et se focalisent sur un genre plutôt que sur certains artistes. De par la plus grande variété des interactions sociales qu'ils stimulent, ils complexifient également l'expérience du public et constituent des espaces sociaux où se construisent et s'entretiennent des communautés musicales.

Première occurrence dans l'après-guerre japonais, le « *Nichigeki Westânu Cânibaru* » 「日劇ウエスタン・カーニバル」 [« Le Carnaval Occidental du Nichigeki »] débute en 1958 dans le théâtre du *Nichigeki* 日劇. Mettant en scène une dizaine d'artistes versés dans le rockabilly, l'événement connaît un important succès et réunit plus de 40 000 personnes en quelques jours<sup>124</sup>. La maison de production Watanabe développe le phénomène : des festivals sont organisés dans les plus grandes villes du Japon. Quelques mois plus tard a lieu la seconde édition du « *Nichigeki Westânu Cânibaru* », qui connaît un succès tout aussi retentissant avec plus de 49 000 spectateurs<sup>125</sup>. Devant la popularité de la formule, les festivals deviennent une nouvelle norme au sein des musiques populaires.

Comme pour d'autres styles musicaux, le rockabilly ne se popularise pas sans vague<sup>126</sup>. Particulièrement écouté par les jeunes, le genre se médiatise en portant l'image d'une musique appréciée par une jeunesse délinquante. Cette réception est notamment due au succès national du roman « *Taiyô no kisetsu* » 「太陽の季節」 [« La Saison du soleil »], écrit par

---

<sup>123</sup> KÔ Mamoru, *ibid.*, p.22.

<sup>124</sup> KÔ, *ibid.*, p.20.

<sup>125</sup> KÔ, *ibid.*, p.22.

<sup>126</sup> Sans même parler des restrictions, puis des interdictions par le gouvernement visant à couper tout lien avec le jazz à la fin des années 1930, le genre musical avait été identifiée avec certaines évolutions sociales concernant la jeunesse et préoccupant nombre de penseurs, alertés par l'« américanisation » des jeunes Japonais et Japonaises.

Ishihara Shintarô 石原慎太郎 (1932 -), devenu un sujet de nombreuses polémiques médiatiques. Dépeignant la vie dissolue d'un jeune lycéen au comportement cruel, le roman met en avant la représentation d'une jeunesse violente et amoralisée. Succès littéraire couronné par le prix Akutagawa, un des plus grands prix littéraires au Japon, le roman est adapté en film en 1956 et baigne dans la culture rockabilly. Connaissant une grande popularité auprès de la jeunesse, une partie de la société commence à s'interroger sur l'influence du rockabilly. De la même manière que pour le jazz dans les années 1930, et pour le boogie-woogie à la fin des années 1940, la presse reflète et décuple la polémique. Le journal *Asahi Shinbun* dénonce la manière dont le rockabilly s'entend comme une forme de rébellion et des tensions naissent parfois dans le processus de production, où certains titres se voient déconseillés – et donc interdits – à la diffusion, comme « *Nerikan Blues* », en 1956. La pression médiatique devient si forte que certains artistes n'hésitent pas à repenser leur carrière et se diriger vers des genres musicaux moins problématiques<sup>127</sup>.

#### **4-3. Vers une diversification des genres : le *seinenkayô*, guitares électriques et l'enka**

Genre incontournable de la fin des années 1950, le rockabilly pénètre d'autres sphères musicales et s'hybride avec des sonorités plus traditionnelles : ainsi naît le courant *seinen kayo* 青年歌謡. Contraction des mots *seinen* [jeunesse] et *kayôkyoku*, le genre produit un répertoire orienté vers la jeunesse japonaise tout en développant une musicalité traditionnelle « électrique ». S'articulant thématiquement autour de la vie sentimentale des jeunes citadins et citadines, il engendre un certain nombre de tubes qui rentrent dans les *charts* : « *Wakai futari* » 「若い二人」 [« Deux Jeunes »] en 1962 et « *Itsumo yume wo* » 「いつも夢を」 [« Pour toujours rêver »] en 1963.

Si les années 1960 commencent avec ce genre plus orienté *hōgaku*, l'influence des productions américaines ne faiblit pas, soutenue par des moyens techniques permettant une diffusion plus rapide entre les États-Unis et le Japon. Dans le sillon du rockabilly, le surfing s'abat sur le pays. En 1965, le groupe The Ventures porte leur musique dans l'archipel et démarre par leur musique surfing, l'エレキ *ereki*, une mode musicale qui projette le son de la

---

<sup>127</sup> SHIMIZU, *ibid.*, p.108.

guitare électrique sur le devant de la scène. Sous-genre du rock'n'roll venant des côtes californiennes, le genre connaît une popularité fulgurante et entre dans les média de masse, qui lui consacrent de nombreuses émissions radiophoniques et télévisuelles, notamment « *Kachi nuki ereki gassen* » 「勝ち抜きエレキ合戦」 [« La Compétition électrique »], version rock'n'roll de l'émission « *Kôhaku utagassen* », où se produisent des groupes amateurs. De la même manière que pour le rockabilly, le marché japonais s'empare rapidement de cette nouvelle esthétique musicale pour produire un répertoire où guitares électriques font entendre des harmonies propres à la lignée kayôkyoku<sup>128</sup>.

Dans le paysage musical des jeunes Japonais où trône les sonorités *ereki*, les productions *hôgaku* ne disparaissent pas pour autant. Même si elle est loin d'être la seule artiste à faire vivre cette musicalité, Hibari Misora en demeure l'artiste incontournable. En 1965, elle enregistre « *Yawara* » 「柔ら」 [« Judo »], titre apparaissant dans le film éponyme, qui, après s'être écoulé à plus de 1,8 million de singles, lui fait remporter le prix du meilleur album de l'année<sup>129</sup>. Le titre, et son succès établissent durablement les codes musicaux de ce qui devient le troisième grand genre de la fin des années 1960 : l'enka. Un an plus tard, elle sort un des titres les plus emblématiques de sa carrière : « *Kanashii sake* » 「悲しい酒」 [« Triste saké »]. Genre lyrique, c'est au cours de cette décennie que l'enka prend une place importante dans la production musicale japonaise, au point qu'il devient surnommé « *Nihon no kokoro* » 「日本の心」 [« Le Cœur/L'Âme des Japonais »].

#### **4-4. La vague des Beatles : vers un nouvel acteur au sein des musiques populaires**

Tout populaire qu'il soit, le surfing fait face à un nouveau phénomène qui, s'il est anglophone, provient cette fois d'Angleterre. En 1964, Les Beatles arrivent au Japon avec le single « *Dakishimetai* » 「抱きしめたい」, « *I want to hold your hand* ». Même si le single ne se vend qu'à 300 000 copies, le succès est au rendez-vous. Durant deux ans, leur popularité ne fait qu'augmenter et leur venue en 1966 n'est saluée que par des salles combles. L'état d'excitation est tel que la police doit intervenir au cours des déplacements du groupe, rendus difficiles par des rassemblements de fans. Phénomène médiatique d'une incroyable

---

<sup>128</sup> KIKUCHI, *ibid.*, p.197.

<sup>129</sup> BOURDAGHS, *op.cit.*, p.69.

intensité, leur musique transforme également le paysage sonore des musiques populaires, faisant de la formation basse, batterie, deux guitares et un chant une nouvelle norme incontournable. Plus encore,

6月30日、ビートルズは武道館のステージに立った。コーラス、クラシックの対位法を使ったベースラインの動き、コード進行などは日本の歌謡曲においては戦前から行われていたが、リンゴスターがドラムスでタイとに打つ安定かつ洗練された8ビートは衝撃的だった。それまでとは全く異なるフィーリングだったのだ。そして、彼らがもう一つ見せたのは、バンドによる自作自演だった。自分たちで作詞・作曲をして演奏し歌う。日本の若者はビートルズに熱狂し興奮した。<sup>130</sup>

Le 30 juin, les Beatles se tenaient sur les planches du Budôkan. Les harmonies vocales, les lignes de basse écrites en contrepoint à la manière de la musique classique et l'enchaînement des accords existaient déjà dans les musiques populaires japonaises d'avant-guerre, mais le 8 beat perfectionné et stabilisé à travers le jeu de batterie précis de Ringo Star fut un choc. Cela procurait un ressenti jusqu'alors inédit. Ce qu'ils ont aussi montré, c'était qu'il était possible de s'auto-produire, d'écrire, de composer, de jouer et de chanter sa propre musique. Les jeunes Japonais s'enthousiasmèrent pour les Beatles.

Comme partout en Europe et aux États-Unis, les Beatles participent à transformer le regard sur les musiques populaires de deux façons. D'abord en exposant une créativité musicale inédite, dont le paroxysme retentit avec l'album « Sergeant Pepper Lonely hearts' club Band » en 1967. Travail sur le son, jeu sur la musique, hybridation avec d'autres genres et instruments inédits, la popularité des Beatles questionne et redessine les frontières sonores des musiques populaires. Ensuite, et surtout, leur créativité musicale témoigne des possibilités offertes par un processus de production où le rôle de l'artiste se dégage de l'implacable division du travail instituée par l'industrie musicale. Ainsi, que cela soit au niveau de l'écriture, de la composition, de l'enregistrement ou du travail de post-production, les Beatles, écrivant et enregistrant eux-mêmes leurs chansons, montrent une profonde maîtrise des processus de la production musicale qui, couplée à une originalité, installent leurs titres partout dans le monde.

Aidés par des technologies dont les prix ont fortement diminué tout au long des années 1950, de plus en plus de Japonaises et Japonais se mettent à jouer de la musique. Parmi eux, les plus prolifiques et créatifs sont vite captés par l'industrie musicale, acculée

---

<sup>130</sup> KIKUCHI, *ibid.*, p.199.

par le phénomène des Beatles à produire une esthétique similaire, avec des artistes propres au marché japonais. C'est ainsi que commence, à partir de la seconde moitié des années 1960, le genre *gurûppu saunzu*, qui puise musicalement dans un rock'n'roll créatif tout en mettant en avant des titres écrits et composés par les groupes eux-mêmes. Le succès est immédiat. Des groupes comme *Burû Komettsu* et *Spaidâzu* sont les premiers à devenir populaires, bientôt rejoints par les *Taigâsu*, les *Tempuras* et les *Waildo wanuzu* qui, en 1966, sortent le titre « *Omoide no nagisa* » 「思い出の渚」 [« La plage de mes souvenirs »], titre qui propulse définitivement le genre en tête des ventes<sup>131</sup>.

Comme cela l'est de manière récurrente au sein des musiques populaires, le genre *group sound* n'a pas bonne presse pour une partie de l'opinion publique : la guitare électrique reste associée à un genre de vie hédoniste et dissolue. L'image de ces groupes repose également sur une certaine volonté de contrarier certaines normes sociales : cheveux longs, chemises froissées et pantalon de cuir sont de mise.

Mais si le *group sound* porte un renouveau sonore débordant de créativité, le genre est largement organisé par l'industrie musicale, tandis que l'élan produit par le travail et la popularité des Beatles encourage nombre de jeunes musiciens à questionner la nécessité d'une industrie qui semble limiter les perspectives professionnelles et entraver l'expérimentation sonore. Comme nous le verrons dans le chapitre 3 et 4, ces musiciens vont alors interroger le monopole de l'industrie dans la production musicale et la remettre profondément en cause en proposant une autre manière de produire et faire de la musique populaire. C'est ainsi que les années 1960 annoncent, silencieusement dans la première moitié de la décennie, l'avènement d'un troisième grand acteur des musiques populaires : les musiciens amateurs.

---

<sup>131</sup> KIKUCHI, *ibid.*, p.200.



## Conclusions du chapitre

Véritable bouleversement sociopolitique et culturel, la Restauration de Meiji de 1868 ouvre le pays à l'influence des grandes puissances occidentales après plus de deux siècles de fermeture. L'arrivée de la musique occidentale durant l'ère Meiji (1868 - 1912) transforme profondément les mœurs de la société. Cette « nouvelle musique » devient un enjeu national qui, de par la volonté d'un état en quête de modernisation, s'installe durablement dans le quotidien des Japonais et Japonaises. Commence alors une fertile histoire d'appropriations et d'évolutions autour de la musique militaire et des chants scolaires, dont les résultats s'incarnent dans l'apparition de différents répertoires, entre une musique classique savante propre au Japon et l'apparition de l'enzetsuka, courant musical contestataire.

Lorsqu'arrive l'ère Taishô (1912 – 1926), le visage de ces musiques hybrides se transforme à l'orée de l'industrialisation culturelle des années 1920, favorisée par l'arrivée de nouvelles technologies d'enregistrement et de diffusion. Les grands centres urbains japonais deviennent alors le lieu d'apparition d'une culture toujours plus intensément concentrée, médiatisée et nourrie aux dernières pratiques musicales états-uniennes, comme le montre la grande popularité d'un jazz qui ne quittera jamais plus l'archipel.

L'ère Showa (1926 – 1989) confirme le rôle prépondérant de l'industrie musicale en tant qu'acteur majeur de la production musicale. Surtout, remplaçant les anciens musiciens de rue, elle ne se contente plus simplement d'enregistrer des musiques auparavant populaires, mais délivre désormais de nouveaux titres et répertoires musicaux, dont elle possède la double charge de créer et de rendre populaire. Les musiques populaires, appelées kayôkyoku, sont nées. Le développement rapide de l'industrie trouve cependant à partir du milieu des années 1930 un état japonais toujours plus critique à l'encontre d'une culture de masse influencée par la culture américaine. Dans le contexte de la grande dépression et d'un durcissement des relations diplomatiques internationales, l'état militariste revient sur le devant de la scène et bouleverse à nouveau la scène musicale populaire japonaise par la mise en place d'une censure vis-à-vis du jazz et la promotion de répertoires jugés plus en adéquation avec les critères idéologiques d'un Japon en pleine expansion.

La défaite de la Seconde Guerre mondiale plonge le Japon dans une grande confusion. L'Occupation, en charge de la démilitarisation physique et idéologique du pays vaincu, réintroduit nombre de musiques et d'artistes interdits pendant la guerre. Si elle continue à faire face à une censure provenant du pouvoir politique en place, l'industrie revient sur le devant de la scène en réintroduisant le jazz et différents répertoires populaires aux États-Unis, également promus par l'Occupation.

La croissance économique des années 1950 et 1960 amène une intensification et une multi-médiatisation des musiques populaires : c'est l'arrivée des musiques populaires d'après-guerre. Entre magazines spécialisés, films, émissions radiophoniques et télévisuelles, la musique devient un incontournable du quotidien des grands centres urbains. Devant une production musicale toujours plus dense, l'industrie doit évoluer afin de satisfaire un public de plus en plus connaisseur. Structures flexibles permettant à de nouvelles voix de se faire entendre, les maisons de production apparaissent dans les milieux des années 1950, en plein boom rockabilly.

Si elles sont teintées par les rythmes rock'n'roll d'Elvis Presley, les esthétiques sonores et musicales des années 1950 témoignent aussi d'une grande créativité de la part des processus de production. On assiste à une diversification des genres musicaux, et, porté par le talent de la jeune Hibari Misora, l'enka moderne pose ses premières bases, dans un Japon alors délivré d'une grande partie de la présence militaire. Mais les années 1960 annoncent un nouveau défi pour l'industrie musicale : alors qu'elle écarte de fait de nombreuses voix d'artistes, ceux-ci, galvanisés par l'exemple d'auto-production des Beatles et des instruments toujours moins coûteux, commencent à interroger et remettre en question le monopole industriel des grands majors.

## Chapitre 2 : Le Japon des années 1960 : entre développement économique et crise démocratique

Comme pour beaucoup de régions du monde, les années 1960 représentent une décennie de profondes restructurations économiques et sociales pour le Japon. Afin de mettre en lumière la manière dont la folk du Kansai interagit avec la société japonaise, ce chapitre présente les grandes transformations qui touchent le pays durant la décennie.

Phénomène incontournable de l'après-guerre japonais, le redressement économique permet au pays de s'illustrer par une réindustrialisation qui le propulse sur la scène économique internationale. L'enrichissement global transforme la démographie japonaise, de plus en plus concentrée dans les grands centres urbains. Sur le plan politique, les élections installent durablement les différents partis conservateurs, finalement réunis en 1955 par la création du Parti Libéral-Démocrate. Un tournant survient en 1957 à l'arrivée de Kishi Nobusuke 岸信介 (1896 – 1987) au poste de Premier ministre. L'accession au pouvoir de l'ancien criminel de guerre va profondément marquer la décennie à venir. Dans le sillon du redressement économique naît une forte contestation sociale, débutant d'abord à l'encontre des directions nationalistes décidées par Kishi puis se transformant en une crise démocratique à l'orée des années 1960, née devant la ratification prochaine du traité *Nihonkoku to Amerika gasshūkoku to no Aida no Sōgo Kyōryoku oyobi Anzen Hoshō Jōyaku* 日本国とアメリカ合衆国との間の相互協力及び安全保障条約 [Traité de coopération mutuelle et de sécurité entre les États-Unis et le Japon], abrégé アンポ [Anpo]. Si la contestation est soutenue par les partis de l'Opposition, elle révèle surtout les nouvelles formes et enjeux portés par des citoyens japonais réunis au sein d'une structure politique dénuée de toute hiérarchie : les *sākuru* サークル [cercles]. Loin de se limiter aux grands mouvements sociaux de 1960, ou aux affrontements dans les milieux universitaires entre 1967 et 1969, le fort de cette contestation sociale s'étend tout au long des années 1960 tout en étant le foyer de nouvelles structures politiques décidées à faire entendre leurs voix dans le jeu de la démocratie d'après-guerre. Enfin, les évolutions sont également culturelles. Arts plastiques, musiques, manga, les milieux artistiques témoignent de transformations structurelles amenant à la formation de scènes *underground*, socle de créations, sinon critiques, tout du moins alternatives.

## 1. Le « miracle » économique d'après-guerre et les transformations du quotidien

### 1-1. De la défaite totale au redressement économique et politique

Suite au bombardement de Hiroshima et de Nagasaki le 6 et 9 août, une capitulation sans condition est décidée par les hautes sphères du pouvoir japonais le 14 août 1945. Annoncée par l'Empereur Shôwa 昭和天皇 (1901 – 1989), la nouvelle est diffusée nationalement le lendemain à la radio. Le 2 septembre, la démarche boiteillante, le ministre des Affaires étrangères Mamoru Shigemitsu 重光葵 (1887 – 1957) se rend sur le cuirassé « Missouri » pour signer les actes de capitulation officialisant la reddition. La signature déposée, une volée d'avions et des vagues de péniches de débarquement se dirigent en direction de la baie de Tôkyô. Armes à la main, quinze mille soldats américains foulent la plage pour y placer « *Stars and Stripes* », leur drapeau national ; après plus de huit ans depuis le début des premiers conflits en Asie, la guerre prend fin. Envoyé par la Commission d'Extrême-Orient où siègent les pays vainqueurs, le général Douglas MacArthur (1880 – 1964) atterrit seize jours plus tard sur l'île principale d'Honshû. Le Japon fait face à la première occupation militaire étrangère de toute son histoire.

Le coût de la guerre est faramineux. Deux millions de soldats et 700 000 civils japonais ont perdu la vie, l'industrie est réduite au quasi-néant et la faim tenaille une population qui s'est enfuie en grand nombre dans les campagnes pour se protéger des bombardements. Hormis Kyôto, épargnée pour des raisons stratégiques, les centres urbains sont dans un état de profond délabrement. Jacques Gravereau résume :

Il n'y a rien à manger. [...] l'hiver [1945] va être l'un des plus vigoureux que l'on ait connus [...] il n'y a plus de charbon pour se chauffer [...] [ni] d'usines textiles. Plus de vêtements d'aucune sorte, plus de couvertures [...] [ni] de transport [...]. Les hôpitaux manquent de tout. Il n'y a plus de médicaments alors même que l'état sanitaire se dégrade à grande vitesse : plus de 20% de la population de Tôkyô est atteinte de tuberculose. Il n'y a plus de sucre, plus d'huile, plus de savon. Le seul produit abondant et gratuit, c'est la cendre des incendies, dont on se sert à discrétion. La cendre à volonté.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Jacques GRAVEREAU, *Le Japon aux XXe siècle*, édition augmentée du seuil, troisième édition, 1993 (1<sup>ère</sup> édition 1988), p.141.

Devant l'ampleur de la misère journalière, le *yami* やみ [marché noir], est le seul recours de la population ; un âpre troc se met en place entre agriculteurs et citoyens affamés. Comme la plupart des grandes villes bombardées, Tôkyô « devient vite un bidonville [...] avec ses nombreuses cabanes rapidement construites sur les ruines à l'aide de boîtes de conserve aplaties » et les prix des produits du marché noir demeurent incroyablement chers durant les premières années, atteignant pour certaines denrées jusqu'à plus de deux cents fois le prix fixé par le gouvernement<sup>133</sup>. Comme témoignent deux membres de l'armée américaine lors de leur séjour militaire en 1945 :

*There was no food in Japan, and we had a population on the verge of starvation. [...] There were long lines of women trying to get water from pumps, they came carrying their babies on their back. It was difficult for them to think about anything except to get through the day, and to find food.*

Il n'y avait plus de nourriture au Japon et nous avions là une population sur le point de mourir de faim. [...] Il y avait de longues files d'attente de femmes essayant d'obtenir de l'eau aux pompes, et elles venaient en portant leur bébé sur leur dos. C'était dur pour elles de penser à autre chose qu'à simplement survivre et trouver de la nourriture.<sup>134</sup>

Si les conditions de vie des Japonais sont terriblement difficiles, l'Occupation américaine (1945 – 1952) se déroule dans un climat relativement serein entre civils japonais et soldats américains. Désireux de faire de l'archipel nippon une porte ouverte sur l'Asie, les États-Unis, par ailleurs rapidement acculés par l'intensification de la guerre froide, préfèrent pacifier les relations entre les deux pays plutôt que de s'enfoncer dans une attitude punitive. Répondant à cette stratégie diplomatique, les soldats américains envoyés sur le territoire japonais sont briefés par une vidéo explicative où l'on insiste sur la manière dont ils doivent veiller au bon déroulement des transformations des mœurs et des institutions japonaises dans le but d'en effacer toute velléité belligérante<sup>135</sup>. Du côté japonais, peu de mouvements spontanés de résistance civile émergent contre la présence américaine, notamment en raison

---

<sup>133</sup> GRAVEREAU, *ibid.*, p.141, qui résume la situation ainsi : « Pour l'homme de la rue, l'après-guerre quotidien est souvent pire que la guerre », p.143 ; sur le sujet, nous conseillons la lecture de trois livres : « Le Japon contemporain » (Michel Vié) ; « Le Japon au XXe siècle » (Jacques Gravereau) et « Le Japon depuis 1945 » (Jean-Marie Bouissou)

<sup>134</sup> Le Lieutenant Général Franck J. Sackton et la membre du CSFA Beate Sirota, ayant notamment travaillé sur la Constitution de 1946, témoignent dans [https://www.youtube.com/watch?v=grqtxl\\_MJC0](https://www.youtube.com/watch?v=grqtxl_MJC0). Dernière visite le 01.03.2020.

<sup>135</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=KhXWbM4xe0A>. Dernière visite le 03.03.2020.

du fait que l'armée d'occupation se comporte bien moins brutalement qu'imaginée avant le débarquement<sup>136</sup>.

Pour autant, cela ne signifie pas qu'il n'y ait aucun mouvement d'aucune sorte, surtout de la part du corps militaire japonais, à qui l'on a enseigné le dévouement total et entier durant les précédentes décennies. Le 15 août, dans l'objectif d'empêcher la diffusion du message de capitulation enregistré par l'Empereur, des militaires dissidents tentent de s'emparer de la cassette lors de son transfert, quand d'autres décident de pénétrer dans les locaux de diffusion. Le jour même, des gardes impériaux organisent un coup d'État quand certains étudiants nationalistes projettent de pénétrer dans les habitations du Premier ministre. En vain. Toutes ces actions se soldent par des échecs cuisants qui appellent, culture militaire japonaise oblige, à autant de suicides rituels<sup>137</sup>.

Par ailleurs, l'histoire relativement paisible de l'installation de l'Occupation américaine sur l'archipel omet largement celle d'Okinawa, qui, contrairement au reste du pays, devient un territoire américain à part entière. Lieu d'affrontement des forces armées américaines et japonaises durant la guerre, elle est placée sous administration militaire, puis civile, jusqu'en 1972, où elle est partiellement rétrocédée au Japon. Plus que partout ailleurs, Okinawa voit nombre de bases américaines se déployer sur son territoire ; les incidents et accidents en relation avec des militaires américains provoquent plus de 500 morts de 1952 à 1977<sup>138</sup>. Encore aujourd'hui, la situation est loin d'être apaisée et certains artistes, comme Sakamoto Ryûichi 坂本龍一 (1952-), prêtent leur voix afin de réduire la présence de l'armée américaine dans la région<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> William ANDREWS, *Dissenting Japan*, C.Hurst and Co., 2016, p.9. Kitty Teraki, jeune enfant à l'époque du débarquement, témoigne de la volonté de son père de préférer un suicide familial aux bombardements alliés et à l'Occupation militaire. Elle explique comment son père avait fait préparer un poison qu'elle a refusé de prendre. [https://www.youtube.com/watch?v=grqtxl\\_MJCO](https://www.youtube.com/watch?v=grqtxl_MJCO), dernier visionnage le 3.10.19. Pour autant, cela ne signifie pas que de lourdes tensions existent : encore en 1955 – et bien après –, des émeutes éclatent contre la présence américaine sur le sol japonais, comme on peut le voir à Sunakawa, où la population s'oppose à une extension de la base américaine. Voir GRAVEREAU, *ibidi.*, p.368.

<sup>137</sup> ANDREWS, *ibid.*, p.9 - 11.

<sup>138</sup> ANDREWS, *ibid.*, p.100, citant Thomas R.H. RAVENS, *Fire across the sea : the Vietnam war and Japan 1965 – 1975*, Princeton university, 1987, p.85. <https://www.youtube.com/watch?v=mKN7ya6Dq7E>. Dernière visite le 3.10.2019.

<sup>139</sup> SHINOZAKI Hiroshi, Sakamoto to release single in effort to block U.S. base project in Okinawa [Sortie de single de Sakamoto pour résister au projet des bases américaines à Okinawa], *in* Asahi Shinbun. En annexe se trouve une retranscription de l'article de journal relatant ces faits.

Reste que pour une grande majorité de Japonais, la période d'Occupation est synonyme de fin des combats et du retour à un certain calme. Le Japon demeure pour autant un pays vaincu et se prépare de ce fait à une administration américaine en pleine possession des pouvoirs politiques et institutionnels. À la tête de l'Occupation, le *Suprem Commander of Allied Powers* [Commandement Suprême des Forces Alliées, abrégé CSFA, *Rengô kokugun sakô reikan sôshireibu* 連合国軍最高司令官総司令部 en japonais], opère un nombre important de transformations sociopolitiques menées sans concession aucune par le Général McArthur.

En premier lieu, le CSFA met au ban toutes les instances dirigeantes du Japon d'avant-guerre : sont ainsi purgés les cadres des grandes entreprises japonaises, de la presse et de l'administration. Les premiers à subir la purge de plein fouet sont ceux de la caste politique, où la quasi-totalité des hommes politiques en mandat se voient destitués de leur fonction. Si l'Occupation laisse la gestion directe du pays au gouvernement japonais, elle prend grand soin de garder la main mise sur tout ce qui s'y passe. Ainsi, ce n'est qu'en accord avec le CSFA que Yoshida Shigeru 吉田茂 (1878 – 1967) est nommé Premier ministre en 1946, quand bien même il n'est pas le vainqueur des premières élections organisées dans le Japon d'après-guerre<sup>140</sup>.

Dans cette même optique de prévenir toute remilitarisation, les conglomérats industriels sont démantelés et appelés à payer le tribut de la guerre. Le CSFA mettant en place des directives politiques empêchant une trop grande concentration du pouvoir économique, les cadres dirigeants sont sommés de présenter leur démission. Dans la poursuite de cet objectif, le CSFA favorise également l'apparition et le développement des syndicats, contre-pouvoir porteur des valeurs démocratiques et nouveaux garde-fous d'une éventuelle centralisation économique. Les résultats de ces transformations sociales sont impressionnants : alors que l'on dénombre quelques milliers de syndiqués en 1945, le chiffre atteint les cinq millions à peine un an plus tard<sup>141</sup>.

En matière de justice et de rétributions, les procès de Tôkyô débutent en 1946. Dans le but de s'assurer d'une relation pérenne avec le Japon, les États-Unis n'exigent de l'Empereur que de publiquement renier son statut divin et la supériorité du peuple japonais en 1946, tout

---

<sup>140</sup> Jean-Marie BOUISSOU, *Le Japon depuis 1945*, Seconde édition, Armand Colin, 1997.

<sup>141</sup> Wesley SASAKI-UEMURA, *Organizing the spontaneous : citizen protest in postwar Japan*, University of Hawaiï Press, 2001, p.81.

en blanchissant totalement la famille impériale de toute accusation liée à la guerre. L'honneur est ainsi sauf et les coupables, Hiro Hito en tête, ne sont nullement inquiétés par la tenue du tribunal. D'autres, bien moins nés, connaissent au contraire des jugements plus sévères, à l'image du Général Tôjô Hideki 東条英機 (1884 – 1948), exécuté par pendaison à la fin des tribunaux de Tôkyô. Classés A, B ou C selon l'importance de leur responsabilité, nombre de militaires et d'hommes politiques attendent leur exécution prochaine. Parmi ceux-ci se trouve un futur Premier ministre d'importance au regard de l'histoire des années 1960 : Nobusuke Kishi 信介岸 (1897 – 1987).

Si les États-Unis jugent avec sévérité le pays dans les premières années d'après-guerre, ils sont, acculés par la Guerre froide, rapidement rattrapés par la nécessité de former une alliance durable avec le Japon. D'abord punitive, la gestion de la société se mue en des décisions plus conciliantes. Dans le domaine de la justice, nombre de condamnés à mort finissent par être graciés dès la fin de l'Occupation en 1951. Sur le terrain économique, le CSFA adoucit les contraintes du démantèlement et permet la reformation à l'orée des années 1950 des grands conglomérats d'avant-guerre, d'autant plus stimulée par l'abolition en 1953 de toutes les lois anti-monopoles<sup>142</sup>. En matière politique, beaucoup d'anciens hommes de pouvoir, à l'image de Kishi, refont surface au sein du paysage électoral.

Pour autant, l'Occupation apporte également nombre de changements durables au sein du Japon, avec, en premier lieu, l'instauration d'une nouvelle constitution, « une des plus démocratiques au monde »<sup>143</sup>. Écrite et mise en place par le CSFA en 1946, elle forme le socle d'une nouvelle vie institutionnelle. Afin d'empêcher tout retour à un pouvoir exécutif fort, comme l'avait été celui du Japon d'avant-guerre, le pouvoir législatif garde dorénavant le contrôle du calendrier politique, qui ne peut être remis en cause par aucune autre branche du pouvoir. Faisant la part belle aux droits des citoyens, la Constitution assure, entre autres, liberté de conscience, de parole, d'association, d'action collective et de propriété. Pour l'ancrer profondément dans le paysage politique, le nécessaire est fait pour que toute révision reste difficilement réalisable : cela nécessite l'assentiment des deux tiers des deux chambres

---

<sup>142</sup> GRAVEREAU, *ibid.*.

<sup>143</sup> BOUISSOU, *ibid.*, p.10.



de la Diète, auquel s'ajoute l'obligation d'une ratification populaire par référendum. Enfin, la constitution s'assure de contraindre les grandes forces sociales et idéologiques du Japon militariste d'avant-guerre en établissant une séparation stricte entre l'état et la religion shintoïste, et, à travers l'article neuf, en lui interdisant le droit à toute armée terrestre, navale ou aérienne.

La société civile est aussi profondément repensée. L'Éducation d'abord est largement décentralisée. Détachée du ministère de l'Éducation, on laisse une plus grande liberté aux localités de décider des cursus. La réorganisation du milieu de l'Éducation provoque l'arrivée de bon nombre d'universités publiques et privées. Tenant tout de même à maintenir un contrôle sur cet espace social d'importance, Le CSFA surveille de près le contenu des cours donnés. Cette même logique de décentralisation touche tout autant l'organisation des localités, à qui l'on donne plus de pouvoirs administratifs. La démocratisation des anciennes structures politiques est en marche.

Le monde du travail est également bouleversé avec un renforcement des syndicats, dont les deux branches principales, socialistes et communistes, représentent sept millions de salariés en 1949, soit près de 50% de syndicalisation du milieu ouvrier. Le CSFA déchanté pourtant vite devant l'intense réactivité des mouvements ouvriers, qui mettent en branle un rapport de force avec le patronat japonais tout en formant un milieu très sensible aux idées communistes. Dès 1947, il réagit en limitant le droit de grève, ce qui se transforme rapidement en une interdiction pure et simple, comme l'illustre l'annulation du jour au lendemain d'une grève qui devait rassembler plus de deux millions de travailleurs en février 1947<sup>144</sup>. Les droits syndicaux continuent d'être attaqués les années suivantes. En 1950, le CSFA purge le milieu syndical de ses meneurs communistes les plus investis : plus de douze mille personnes sont mises à la porte sans ménagement. Si la démocratie japonaise doit permettre au pays de se relever de la guerre en effaçant toute trace de velléité expansionniste, elle ne doit pas devenir une porte d'entrée aux idéaux communistes, qui rencontrent au Japon un certain engouement pour avoir été une des rares forces de résistance durant le Japon expansionniste<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> SASAKI-UEMURA, *ibid.*, p.85.

<sup>145</sup> SASAKI-UEMURA, *ibid.*, pp.80 – 82.

Enfin, texte fondamental, le Code civil est complètement revu dans l'optique de soutenir l'émancipation des individus face aux structures collectivistes traditionnelles. L'ie, structure familiale traditionnelle regroupant plusieurs générations gérées par l'autorité paternelle, est légalement supprimée pour conférer un égal partage des héritages et des droits à tout individu majeur. Le statut de la femme est aussi largement révisé pour mettre en vigueur l'égalité des genres. Membre du CSFA ayant participé à la rédaction du nouveau Code civil, Beate Sirota rapporte :

*[Women] had no rights, whatsoever. Really, nothing. They were supposed to be treated like children, everything decided for them. A man could divorce a woman, in Japan, but a woman couldn't divorce a man. She had no property rights, no inheritance rights, no right for domicile, nothing like that. And, it wasn't really difficult to think of rights for Japanese women because you could start from zero<sup>146</sup>.*

[Les femmes] n'avaient aucun droit, de quelque sorte que ce soit. On attendait d'elles qu'elles soient traitées comme des enfants, et tout était décidé à leur place. Un homme pouvait divorcer d'une femme, au Japon, mais une femme ne pouvait pas divorcer d'un homme. Elle n'avait pas de droit de propriété, de droit à l'héritage, pas de droit lié au domicile, rien de tout cela. Et, partant de zéro, il n'a pas été difficile de réfléchir sur [le sujet] des droits pour les femmes japonaises.

On octroie ainsi aux épouses le droit de choisir leur mari et d'être leur égale devant la loi, et aux mères un droit parental équivalant à celui du père. Les résultats ne se font pas attendre : des femmes politiques sont élues députées dès les élections de 1946. Mais les lois évoluant toujours plus vite que les mœurs, tous ces changements légaux sont loin de transformer le Japon de la fin des années 1940, surtout dans les campagnes où les traditions restent la norme. Dans les milieux politiques, aussi, les nouveaux droits des citoyens, et particulièrement ceux pour les femmes, font débats. Sirota témoigne :

*[The Japanese government] was outraged. They said it doesn't fit into Japanese history, it doesn't fit into Japanese customs, this is just absolutely impossible, it should all be cut out. They were absolutely dead set against all of the [women] rights that I had written.<sup>147</sup>*

[Le gouvernement japonais] était outragé. Ils ont dit que cela n'allait pas avec l'histoire du Japon, que ça n'entrait pas dans les mœurs japonaises et que c'était tout simplement impossible et que tout devait être enlevé [de la Constitution]. Ils étaient absolument opposés à tous les droits [pour les femmes] que j'avais écrits.

---

<sup>146</sup> Beate Sirota, [https://www.youtube.com/watch?v=grqtxl\\_MJCO](https://www.youtube.com/watch?v=grqtxl_MJCO) 26:30 – 26:46, dernière visite le 02.11.2019.

<sup>147</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=grqtxl\\_MJCO](https://www.youtube.com/watch?v=grqtxl_MJCO), 27:20 – 27:30, dernière visite le 20.09.2019.

S'il est loin d'être accepté au sein de la population, c'est pourtant l'avènement de ce cadre constitutionnel qui va permettre la configuration socio-politique dans laquelle nombre des nouvelles valeurs du Japon d'après-guerre vont apparaître.

## **1-2. Transformations macro – économie, population et centres urbains**

Jusqu'en 1952, la période de l'Occupation américaine est synonyme de profonds changements légaux et institutionnels au regard de l'organisation du pouvoir politique, et d'un quotidien, certes plus paisible que la guerre, mais terriblement difficile pour les Japonaises et Japonais. Les années 1950 font entrer le pays dans une nouvelle dynamique économique plus favorable.

Tournant historique annonçant la fin de l'Occupation à proprement parler, le *Nipponkoku tonō heiwa jōyaku* 日本国との平和条約 [Traité de paix avec le Japon] est ratifié le 8 septembre 1951. Dans le sillon de la politique d'assouplissement états-unienne, le traité annonce un retrait important de la présence militaire au Japon et accorde désormais à l'ancien vaincu « le droit naturel de légitime défense individuelle et collective »<sup>148</sup>. Pilier légal permettant au Japon de recommencer à penser la défense de son territoire, le *Hoanchō* 保安庁 [Agence de la sécurité nationale] est créé en 1952, suivi par le *Jieitai* 自衛隊 [Forces d'Autodéfense] deux ans plus tard.

Le même jour de septembre 1951, le *Anzen hoshō jōyaku* 安全保障条約 [Traité de Sécurité nippo-américain] est également ratifié. Loin des compromis diplomates du Traité de paix, il témoigne plutôt du rapport de force vainqueur/vaincu. Si une grande partie des soldats américains quittent effectivement l'archipel, les États-Unis conservent de nombreuses bases sur le territoire, sur lesquelles le gouvernement japonais n'a aucun pouvoir : elles peuvent à loisir être utilisées durant n'importe quelle opération militaire décidée dans la région, ou servir d'entrepôts d'armes, y compris de type nucléaire. Preuve ultime de la destitution de la souveraineté japonaise, le pouvoir militaire américain peut même intervenir au sein des frontières japonaises en cas de troubles publics trop importants. Guerre froide ou non, le Japon reste un pays vaincu et occupé.

---

<sup>148</sup> BOUISSOU, *ibid.*, p.42.

Malgré tous les profonds changements institutionnels opérés de la seconde moitié des années 1940 jusqu'à la fin de l'Occupation, le Japon connaît une certaine stabilité dans sa vie politique. Hormis entre 1947 et 1948 où le *Nihon Shakaito* 日本社会党 [Parti Socialiste Japonais] prend la tête du gouvernement, le paysage politique s'organise largement autour du parti conservateur dirigé de 1946 à 1952 par Yoshida Shigeru. Premier ministre mis en place par le pouvoir américain, il articule sa politique autour de la relance économique du pays, qui retrouve de manière surprenante le rythme de croissance d'avant-guerre dès 1950. Surtout, la guerre de Corée (1950 – 1953) stimule l'économie de l'acier et constitue un premier pas vers le redressement industriel du Japon<sup>149</sup>.

Alors que ses activités industrielles et commerciales se stabilisent, le Japon connaît un nouveau boom économique de deux ans à partir de 1955, le boom *Jimmu*, suivi par le boom *Iwato*, qui s'étend de 1958 à 1962. Cette transition économique change profondément le Japon à l'intérieur et à l'extérieur de ses frontières. Jugé comme pays en développement par le Fond Monétaire International au début des années 1950, il profite d'un protectionnisme économique qui lui permet de structurer son industrie dans les meilleures conditions, largement supervisé par le *Tsûshô sangyô shô* 通商産業省 [le ministère du Commerce extérieur et de l'Industrie]<sup>150</sup>. Propulsé par l'industrie textile, l'industrie légère et une concentration du pouvoir économique qui facilite son déploiement, le PNB japonais dépasse les 10% de croissance entre 1952 et 1962, une croissance qui se retrouve graduellement dans les salaires et dans l'investissement massif dirigé vers une modernisation de l'industrie<sup>151</sup>. Ainsi stimulée, l'activité industrielle japonaise se retrouve à la pointe des nouveaux secteurs qui apparaissent avec la consommation balbutiante : appareil photo, motocyclette et appareils électroniques sont autant d'activités où les Japonais deviennent internationalement compétitifs. La décennie des années 1950 sonne bel et bien la sortie du Japon de la misère économique du milieu des années 1940 : en 1955, la récolte de riz est telle que les prix du marché noir tombent

---

<sup>149</sup> BOUISSOU, *ibid.*, pp.68 – 72.

<sup>150</sup> GRAVEREAU, *ibid.*, p.46.

<sup>151</sup> Edwin REISHCHAUER, Histoire du Japon et de Japon : de 1945 à nos jours, 4<sup>ème</sup> édition, édition du seuil, 1997, pp.44 – 48.

enfin en dessous des prix officiels ; entre 1957 et 1960, les salaires augmentent deux fois plus que les prix et en 1961, le taux de croissance atteint les 14,4%<sup>152</sup>.

Malgré une croissance exponentielle, la vie quotidienne, si elle s'est grandement améliorée dans les centres urbains, n'égale pas celle des États-Unis ou celle des grandes puissances européennes. Demeurant un problème majeur dans les villes, le manque de logements pousse une large partie de la population à construire tant bien que mal là où elle peut. Se pose alors la question des moyens de transport dans un Japon qui, s'il est désormais doté d'une industrie ressuscitée, reste toujours en construction. La vie des Japonais commence tout de même à évoluer grâce au redressement économique des années 1950 : la dureté des premières années d'après-guerre fait graduellement place aux loisirs américains dans les centres urbains : base-ball, cinéma, *patchinko* et bars pullulent dans nouvelles villes du Japon<sup>153</sup>.

Aussi, le rôle des femmes dans les centres urbains change. Soutenues par les nouvelles lois en vigueur depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, et surtout par le rôle qu'elles ont joué durant la guerre en remplaçant les hommes envoyés au front, les femmes trouvent, à travers la nouvelle société urbanisée, une place de salariée et de consommatrice qui leur donne un poids politique plus important. L'égalité est pourtant loin d'être acquise : dans l'industrie du textile, où elles forment plus des trois quarts des employés, elles restent payées moitié moins que les hommes. Le commerce des jeunes femmes, surtout à la campagne, continue de nourrir la prostitution citadine, qui ne devient illégale que sous la pression de femmes engagées et pro-féministes, en 1956<sup>154</sup>.

Du côté de la vie politique, l'importante croissance économique pose les bases d'une stabilisation qui dure tout au long des années 1950. De 1948 à 1960 – en fait, même jusqu'en 1993 ! –, ce sont les partis conservateurs *Minshûtô* 民主党 [Parti Démocrate] et *Jiyûtô* 自由党 [Parti Libéral], devenus après quelques intrigues politiques le *Jiyûminshûtô* 自由民衆党 [Parti Libéral-Démocrate] en 1955, qui restent à la tête du gouvernement. Celui-ci est

---

<sup>152</sup> GRAVEREAU, *ibid.*, p.307.

<sup>153</sup> GRAVEREAU, *ibid.*, p.316.

<sup>154</sup> GRAVEREAU, *ibid.*, p.321.

successivement gouverné par Yoshida Shigeru, de 1946 à 1952, Ichirô Hatayama 鳩山一郎 (1883 – 1959) de 1954 à 1956, Tanzan Ibashi 石橋湛山 (1884 – 1973) durant l'année suivante, puis enfin Kishi Nobusuke 岸信介 (1896 – 1987) de 1957 à 1960.

Si le Parti Libéral Démocrate garde une large majorité durant toute la décennie, il n'est pas à l'abri d'intenses conflits internes et de scandales qui parsèment son existence. En 1953, le gouvernement de Yoshida est rattrapé par une affaire de corruption qui fragilise sa position au sein de son parti et en dehors. Plutôt tourné vers une politique économique et une posture de négociation avec les États-Unis, il se voit obligé de laisser sa place à Kishi, homme déterminant de la fin des années 1950, qui, s'il ne gouverne qu'à partir de 1957, commence dès cette époque à incarner une tendance nettement plus nationaliste. Déjà au milieu des années 1950, celui-ci rassemble à l'intérieur de son parti les forces les plus conservatrices et réfléchit à une manière de modifier la constitution de 1946. Ce sont ces luttes intestines qui mènent à la création du nouveau Parti Démocrate en 1954, dernière année du gouvernement de Yoshida, poussé à la démission.

La décennie 1960 pointe à l'horizon. Outre le niveau de vie qui s'améliore, le développement économique que connaît le Japon depuis le milieu des années 1950 entraîne une importante évolution démographique. Si on note dans les années 1950 une intensification de l'exode rural, déjà débutée depuis les années 1920, 40% de la population active vit et travaille encore dans les campagnes en 1950. Et, si déjà à cette époque une partie de la jeunesse vient en ville pour y travailler, nombreux sont encore ceux à retourner dans leur village en fin de semaine pour aider à la ferme familiale. La haute croissance économique de la fin des années 1950 vient bouleverser cela : à la lisière des années 1970, le pourcentage de population active dans les zones agricoles aura descendu à 10% et l'exode rural aura vidé les campagnes. Venue à la ville, la jeunesse découvre le secteur professionnel du secondaire : l'industrie légère, comme le textile, et l'industrie lourde, comme la construction automobile et navale, forment le noyau des nouveaux métiers de cette décennie<sup>155</sup>. L'industrie au début

---

<sup>155</sup> IWASAKI Minoru 岩崎稔, UENO Chizuko 上野千鶴子, KITADA Akihiro 北田暁大, KOMORI Yôichi 小森陽一 NARITA Ryûichi 成田龍一, *Sengo Nihon Sutadeîzu 60, 70 nendai* 戦後日本スタディーズ・6070年代 [Etudes du Japon d'après-guerre : les années 60 et 70], Kinokuniya shoten, 2009, p.168.

des années 1960 est plus qu'en forme : en 1961, on compte deux offres d'emploi pour chaque jeune citadin, et le taux de chômage ne représente que 1,4% de la population active.

Si l'important exode rural de la fin des années 1950 se disperse un peu partout au Japon, les grands centres urbains en sont les premières cibles. Proposant travail, logements et perspectives d'avenir différentes de celles des campagnes, ils voient leur population considérablement se couper de leurs origines rurales. Apparaît la « seconde génération » des villes, appelée dans les médias *shinjinrui* 新人類 [nouvelle humanité], caractérisée par le fait qu'elle soit née à la ville et qu'elle décide de ne pas reprendre les terres héritées de leurs parents<sup>156</sup>. Connaissant un milieu plus favorisé, elle tranche également avec les générations de 1940 et 1950 en faisant également moins d'enfants sans qu'aucune mesure politique ne l'encourage dans cette direction. Ces transformations sont importantes : si ce type de famille nucléaire, structurée autour de deux parents et deux enfants, représente 30% dans les années 1920, elle représente plus de la moitié de la population japonaise au début des années 1970<sup>157</sup>. Ainsi, contrairement aux courbes de l'économie, celle de la démographie passe d'une courbe haute à une courbe plus horizontale, signe d'un phénomène de stagnation bien connu au sein des pays développés.

Accompagnant les changements d'ordre familial, le travail est lui aussi en pleine transformation. L'emploi à vie s'impose peu à peu comme une norme et les grandes sociétés prennent la place des entreprises familiales, où mères, épouses et filles avaient l'habitude de travailler au côté de leurs pères, maris et fils. Ces habitudes de travail favorisent l'apparition d'un nouveau type de famille : la *kindai kazoku* 近代家族 [famille moderne], où prend durablement racine le modèle du père employé et de la mère au foyer.

L'éducation prend aussi de plus en plus de place dans la vie des Japonais et Japonaises. Décentralisée et libérée des entraves sociales du Japon d'avant-guerre, l'université n'est plus

---

<sup>156</sup> Cette thématique, celle de l'exode et du déracinement, est une thématique fort développée au sein de la scène pop musique japonaise : si l'on pense en premier lieu à l'enka, la folk du Kansai n'en est pas une exception, de nombreuses chansons prennent pour background, voire même pour thème principal, cette question. On pense à certaines constructions narratives (personnages, situations), mais aussi, de manière plus métadiscursive, à de nombreuses reprises qui mettent en scène une culture rurale et provinciale, avec la mise en avant de chansons régionales (minyô)

<sup>157</sup> IWASAKI, UENO, KITADA, KOMORI, NARITA, *ibid.*, p.169.

uniquement réservée à une élite sociale, mais commence aussi à compter dans ses rangs une partie grandissante de la classe moyenne du pays, conséquence de la volonté de l'Occupation à briser les cercles des élites politiques et économiques à la fin de la guerre. Les années 1960 sont également les années où la génération baby-boom rentre à l'âge adulte ; en comparaison avec les générations précédentes, le pourcentage de population étudiante augmente significativement.

### **1-3. Transformation micro – électricité, mode de vie et logements**

Tous ces changements, économiques, politiques et démographiques, se traduisent aussi dans la vie journalière des Japonaises et Japonais. Remplaçant survie et incertitudes, la consommation s'installe graduellement dans le quotidien du pays, formant de nouvelles habitudes.

L'électricité et le gaz arrivent dans les foyers des centres urbains. Le mode de vie lié aux énergies charbonnières fait place aux réfrigérateurs, aux lave-linges, à la radio puis à la télévision, et aux climatiseurs, et dans les rues, le nombre de voitures augmente, apportant leur lot d'accidents. Toutes ces marchandises traduisent l'arrivée du Japon dans l'ère de la consommation, la « société des trois C » des nouveaux « *cooler* » (climatiseur), « *car* » (voiture) et « *color* » (télé en couleur)<sup>158</sup>. Ces nouvelles pratiques de consommation se marient parfaitement avec l'industrie mise en place au cours de la dernière décennie : l'économie réelle tourne à plein régime pour nourrir un marché domestique dynamique. Grâce à cela, l'ensemble des Japonais ressentent une très nette augmentation du niveau de vie.

Au côté de l'électricité, un certain nombre d'éléments culturels occidentaux se font également jour. On voit apparaître costumes et cravates pour les hommes et jupes et pantalon pour les femmes. Connaissant un important essor, le prêt-à-porter arrive dans les magazines comme dans les magasins ; les effets de mode s'installent peu à peu comme un nouveau standard, particulièrement auprès de la jeunesse<sup>159</sup>. Promptes à distinguer, les modes deviennent souvent des marqueurs sous-culturels, exprimant l'appartenance à des

---

<sup>158</sup> L'appellation de la « société des trois C » est une référence aux trois trésors impériaux que sont l'épée, le miroir de bronze et le *magatama*. Selon la tradition shintoïste, le père du premier Empereur japonais les a reçus de la part de la Déesse Amaterasu.

<sup>159</sup> IWASAKI, UENO, KITADA, KOMORI, NARITA, *ibid.*, p.180.



communautés culturelles ou artistiques. C'est notamment le cas au sein de la scène folk japonaise, où l'on retrouve à Tôkyô la mode Ivy, directement venue des grandes universités américaines telles que Harvard ou Yale, ou de la scène rockabilly, avec ses vestes en jean et de ses pantalons de cuir.

Les logements s'occidentalisent également. Les nouveaux appartements structurés autour de la *kitchen* キッチン [cuisine] et du *dainingu rûm* ダイニングルーム [salle à manger] deviennent une nouvelle norme au sein des villes, où un grand nombre de logements sont construits pour accueillir les nouveaux arrivants. Les derniers arrivés s'installent dans les villedortoirs fleurissant tout autour des grands centres urbains : c'est la naissance des banlieues, accompagnées par une modernisation des accès routiers et la constructions des premières autoroutes. Symbole de ces transformations infrastructurelles, le train *Shinkansen* 新幹線 rentre en service en 1964 sur l'île principale d'Honshû en provoquant l'admiration au Japon comme dans le reste du monde occidental.

Autre élément notable dans le quotidien des Japonais, la généralisation de la télévision poursuit le processus de médiatisation de masse amorcée par la presse écrite puis la radio. Le japonologue Julien Bouvard précise :

La vie urbaine représente souvent pour [l]es jeunes travailleurs une grande rupture avec le mode de vie qu'ils connaissent chez leurs parents. La rudesse du travail et la difficulté pour trouver un logement décent sont souvent leurs plus gros problèmes, mais en contrepartie, ils peuvent aussi commencer à profiter de la société de consommation et des nombreux moyens de distraction qui existent dans les grandes villes japonaises. [...] La fin des années 1950 et le début des années 1960 constituent une période intense pour le monde de la presse et plus généralement des médias au Japon. Entre 1956 et 1961, aidé en cela par la croissance économique du pays, le monde de l'édition se transforme et adopte des tirages plus courts. [...] Cette même année, la totalité de la presse hebdomadaire tire à 12 millions d'exemplaires. Ce développement rapide de la presse s'accompagne d'un mouvement plus profond qui touche la restructuration des mass media japonais. Toujours en 1959, la télévision japonaise compte 4 chaînes différentes : NHK, TBS, NTV et Fuji TV. L'année suivante, la télévision couleur apparaît et le grand boom des ventes de postes se situe en 1964 puisque la même année, les Jeux olympiques sont pour la première fois organisés au Japon. On compte alors plus de 10 millions de postes dans le pays<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> Julien BOUVARD, Manga et politique, politique et manga : histoire des relations entre un médium populaire et le pouvoir au Japon contemporain des années 1960 jusqu'à nos jours, [http://theses.univlyon3.fr/documents/lyon3/2010/bouvard\\_j#p=0&a=top](http://theses.univlyon3.fr/documents/lyon3/2010/bouvard_j#p=0&a=top), 2010, (vu pour la dernière fois le 01/04/2014, 15h10) pp. 35 - 38.

Principale artère de ce média, la NHK (*Nihon Hôso kyôkai* 日本放送協会) reste un monopole médiatique et culturel incontournable dans la vie d'après-guerre, bien que toujours davantage défiée par le secteur privé. Certaines émissions proposées par la NHK possèdent des taux d'audience faramineux ; parmi elles, l'émission *Kôhaku utagassen*, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, peut être citée en exemple.

Culturellement parlant, cette période témoigne d'une forte américanisation de la société : sport, musique et cinéma sont autant d'exemples illustrant ces transformations. Les loisirs s'installent ainsi durablement dans le quotidien : en 1962, 22% du budget familial est consacré aux restaurants, aux excursions et au cinéma, ce dernier enregistrant un milliard d'entrées en 1958<sup>161</sup>. Médiatiquement et symboliquement parlant, l'événement le plus marquant de cette période sont sans doute les jeux Olympiques de Tôkyô, qui ont lieu en 1964. Faisant date dans l'après-guerre japonais, ils symbolisent le succès du développement économique du pays autant que son entrée dans la scène culturelle internationale. Comme le souligne l'historien Jacques Gravereau :

L'impact des Jeux olympiques est beaucoup plus profond que la prospérité de quelques entreprises du bâtiment des travaux publics. La fierté d'avoir en Tokyo la capitale du monde, ne fut-ce que pour deux semaines, rend les Japonais optimistes dans l'avenir. Chacun s'équipe : le Japon a foi en lui-même. L'inquiétude sourde qui marquait la période de la reconstruction est définitivement abolie.<sup>162</sup>

Six ans plus tard, l'Exposition Universelle d'Osaka fait tout autant écho à cette nouvelle position du Japon dans le monde ; les Japonais ont désormais conscience d'avoir surmonté les blessures de la Seconde Guerre mondiale et d'être devenu un pays développé à part entière<sup>163</sup>.

La fin de la Seconde Guerre mondiale apporte de nombreux changements au Japon, entre l'écroulement de la société militariste des années 1940, la pénibilité d'un quotidien alourdi par la famine et l'incertitude et les nouvelles valeurs démocratiques instaurées par l'Occupation américaine. Tentant de stabiliser au mieux la vie sociale et politique du pays, les gouvernements suivent les grandes directives américaines tout en concentrant leurs efforts sur le rétablissement économique, dont les retombées se font sentir dès le début des années

---

<sup>161</sup> BOUISSOU, *op.cit.*, p.48.

<sup>162</sup> GRAVEREAU, *op.cit.*, p.386.

<sup>163</sup> ANDREWS, *op.cit.*, p.100.

1950. À partir du milieu de ces années, elles participent à non seulement reconstruire un Japon détruit, mais aussi à le faire entrer dans la modernité d'après-guerre, où média de masse et loisirs prennent place au côté d'une culture américaine toujours plus présente.

## **2. Le Japon contestataire et l'avènement des cercles citoyens au sein du paysage démocratique**

À l'orée des années 1960, le Japon, désormais grande puissance économique incontournable sur la scène internationale, prend conscience d'un changement de statut qui lui confirme que les années de la défaite sont derrière lui. Sur le plan politique, le milieu des années 1950 signe le retour d'un nationalisme au sein du principal parti conservateur. Incarnées par Nobusuke Kishi, personnalité politique de plus en plus influente, ces idées nationalistes vont se confronter avec une société japonaise nourrie aux valeurs individualistes et démocratiques de la Constitution de 1946.

### **2-1. Avènement de Kishi et dirigisme politique des institutions représentantes**

Après la démission de Yoshida en 1953, Hatoyama et Ishibashi se succèdent à la tête du gouvernement. Lorsqu'en 1955 se forme le Parti Libéral Démocrate, parti conservateur dont Kishi est le secrétaire général, le programme se dirige vers une politique économique toujours plus centralisée. Mais, fait nouveau par rapport aux années précédentes, il prend aussi une tournure plus morale en visant « à restaurer l'ordre dans le cœur et dans les comportements »<sup>164</sup> et l'éducation, milieu plutôt ouvert aux idées socialistes et communistes, devient un nouvel espace de reconquête idéologique pour le PLD.

Kishi s'est petit à petit imposé depuis les années 1950 comme une nouvelle figure au sein des forces conservatrices du paysage politique. Après la démission d'Hatoyama en 1954, il manque à quelques voix d'être élu Président du nouvellement créé PLD, ce qui, selon les règles, lui aurait valu de devenir Premier ministre. Mais trois ans plus tard, alors qu'Ishibashi n'est entré en poste que depuis un an, ce dernier est rattrapé par sa santé précaire : devant l'impossibilité de poursuivre son mandat, il est remplacé par Kishi, qui devient finalement Premier ministre en février 1957.

---

<sup>164</sup> GRAVEREAU, *ibid.*, p.342.

Mais l'homme politique possède un encombrant passé qui suscite rapidement la suspicion parmi la gauche japonaise. Premier ministre à l'âge de 61 ans, il possède déjà une longue carrière derrière lui. Participant au développement économique du Manchukuo à la fin des années 1930 pour devenir ministre sous la gouvernance du Prince Konoe Fumimaro 近衛文麿 (1891 – 1945) en 1940, puis, un an plus tard, ministre des Munitions, un poste important à l'heure où le Japon est en pleine expansion militaire en Asie, il est nommé par le Général Tôjô Hideki 東條英機 (1884 – 1948) en personne pour faire partie du vote et de la signature du décret impérial de la déclaration de guerre contre les États-Unis et le Royaume-Uni en décembre 1941. S'il n'a jamais été un décideur majeur, Kishi a bien contribué à renforcer la militarisation du Japon à l'intérieur de ses frontières et a activement participé au projet expansionniste des années 1930 et 1940. Il n'est ainsi pas étonnant que les partis d'opposition regardent avec méfiance ce nouveau Premier ministre, rescapé de peu d'une peine capitale décidée durant les Procès de Tôkyô. D'autant plus que, si ses ambitions panasiatiques ont disparu avec la défaite, Kishi reste le symbole du retour d'un Japon militariste, et affiche une posture gouvernementale dirigiste – voire nationaliste – défiant les valeurs démocratiques et citoyennes mises en place par la Constitution de 1946.

De ces fractures idéologiques entre Japon du gouvernement et Japon de la rue naissent assez naturellement des tensions sociales. Fin prêt à défendre ses valeurs politiques, Kishi décide de réformer le milieu de l'Éducation. Les premières oppositions à ses projets démarrent lorsqu'il remet en cause le statut des enseignants et des professeurs, qu'il veut soumettre à la notation. Il essuie une première réaction de la part de l'Union des professeurs, qui s'inquiète du retour d'un enseignement centralisé et articulé autour des valeurs de l'avant-guerre. Les différents débats organisés amènent à des échanges de plus en plus tendus entre les différents acteurs concernés, remarqués et relayés par les médias<sup>165</sup>.

Si les tensions sociales qui découlent de ces débats sont somme toute peu étendues, il est intéressant de voir qu'elles ne sont pas seulement l'apanage des forces politiques institutionnalisées que sont les partis politiques et les syndicats. Un nouvel acteur, ici à travers la voix des parents d'élèves, prend désormais part aux discussions, quand il ne devient pas le

---

<sup>165</sup> GRAVEREAU, *ibid.*, pp.346-348.

moteur principal de ses développements. Comme le souligne Gravereau, la société japonaise d'après-guerre montre peu à peu un nouveau visage dans son rapport à la vie politique :

La véritable leçon de ce violent débat est qu'il existe désormais une opinion publique fort active à l'échelon local, lorsqu'une question l'interpelle directement, et que l'État dirigiste a fait son temps. Sans doute est-ce là l'effet combiné et successif de MacArthur et de la télévision que d'avoir introduit au Japon cette prise de conscience silencieuse, qui est en soi une révolution.<sup>166</sup>

Faisant fi des émois sociaux qu'il vient de provoquer, le gouvernement Kishi continue sur sa lancée en présentant un projet de loi visant à renforcer les pouvoirs de la police en 1958. La réaction est immédiate, les partis d'opposition et les syndicats accusent le Premier ministre de vouloir restaurer un état autoritaire. Alors que la session parlementaire au cours de laquelle le sort de la loi peine à être décidé, Kishi attise l'hostilité de toute part en la prolongeant. La décision n'a pour conséquence que de rallier une partie des conservateurs modérés contre un projet de loi jugé de plus en plus polémique. Surtout, le geste déclenche une réaction des partis socialiste et communiste, accompagnés par le pouvoir syndical, qui décident de contester plus activement la loi. Dès le lendemain de la prolongation de la session parlementaire, le 5 novembre 1958, ils appellent communément à un mouvement de grève qui mobilise jusqu'à quatre millions de salariés. La tension monte d'un cran au sein des murs du Parlement, où surgissent disputes et échauffourées entre députés socialistes et conservateurs. D'après négociations se poursuivent plusieurs jours durant, mais la pression à l'intérieur et à l'extérieur de la Diète finit par avoir raison de la ténacité de Kishi. La loi est abandonnée. Le souffle retombe, mais le gouvernement est désormais surveillé de près par l'opposition de gauche<sup>167</sup>.

## **2-2. Vers une opposition institutionnalisée : la gauche japonaise et le pouvoir syndical**

Si dans l'après-guerre l'ensemble des élections législatives et locales donnent de manière écrasante une majorité au PLD à la Diète et aux idées conservatrices, cela ne signifie pas pour autant que le Japon ne connaît pas de partis d'opposition. Interdites durant le Japon

---

<sup>166</sup> GRAVEREAU, *ibid.*, p.348.

<sup>167</sup> GRAVEREAU, *ibid.*, pp.348 – 350.

militariste, la fin de la Seconde Guerre mondiale a permis le retour des idées socialistes et communistes dans différents milieux de la société. S'il existe des nuances variées dans toutes les branches que ces deux courants ont fait naître – et autant de luttes intestines –, deux partis politiques se distinguent au cours des années 1950 : le *Nihon shakaitô* 日本社会党 [Parti Socialiste Japonais, abrégé PSJ] et le *Nihon kyôsan-tô* 日本共産党 [Parti Communiste Japonais, abrégé PCJ].

Grâce aux nouveaux votants d'après-guerre, la PSJ prend d'ailleurs la tête du gouvernement lors des élections de 1947, en remportant 143 sièges sur les 466 de la chambre des Députés. Cette élection, paradoxalement, entraîne une fragilisation du parti entre ses différentes extrémités gauche et droite. Frappé également par une mauvaise conjoncture, le gouvernement socialiste peine à soutenir une politique économique viable, et deux Premiers ministres se succèdent en moins de deux ans : Katayama Tetsu 片山哲 (1887 – 1978) de 1947 à 1948 et Ashida Hitoshi 芦田均 (1887 – 1959). Ce dernier, miné par une affaire de corruption qui le pousse à la démission en octobre 1948, emmène le parti socialiste loin de toute victoire électorale pendant près de cinq décennies<sup>168</sup>.

Si le PSJ s'éloigne des urnes, il continue de jouer un rôle d'opposition et de médiation entre la rue et la Diète. Ce faisant, il entreprend des alliances avec le PCJ et d'autres groupes politiques contestataires. Dans l'idée de peser contre l'omniprésence politique du PLD, les branches modérées et radicales du PSJ, séparées depuis la victoire des élections de 1947, fusionnent à nouveau en 1955 en un seul parti socialiste, et se rapprochent du PCJ, à la fin des années 1950.

Mais les forces d'opposition japonaises ne se limitent pas qu'aux partis politiques, loin de là. En termes de membres, la plus grande force d'opposition idéologique se trouve plutôt au sein du pouvoir syndical, largement réorganisé à la fin de la guerre. À l'orée des années 1960, le principal syndicat est le *Nihon rôdô kumiai sôhyô gikai* 日本労働組合総評議会 [Conseil général des syndicaux du Japon], abrégé *Sôhyô* 総評. Fondé en 1950 par l'Occupation dans l'idée de supplanter les autres syndicats d'obédience communiste, il grandit pour rapidement

---

<sup>168</sup> GRAVEREAU, *ibid.*, p.224.

être pris en main par les activistes les plus à gauche, de concert avec le PCJ des années 1950<sup>169</sup>. Devenu une force d'opposition à part entière à la fin de la décennie, il représente 3,7 millions d'adhérents, une part non négligeable de l'ensemble des travailleurs actif<sup>170</sup>.

Une dernière force d'opposition apparaît dans la branche militante – et très active – du PCJ, le *Zennihon gakusei jichikai sô rengô* 全日本学生自治会総連合 [Fédération japonaise des associations d'autogestion étudiantes], abrégé *Zengakuren* 全学連. Militants étudiants d'obédience communiste, s'ils ne représentent pas plus de 300 000 étudiants dont quelques milliers sont réellement investis, ils sont connus pour l'ardeur avec laquelle ils expriment leurs convictions, qui se traduisent souvent en mouvements concrets, comme certaines de leurs manifestations l'ont montré durant les années 1950.

Opposés aux valeurs du gouvernement Kishi, tous ces acteurs politiques se rassemblent en mars 1959 pour mettre en place le *Anpo kaitei soshi kokumin kaigi* 安保改定阻止国民会議 [Conseil populaire contre la révision du Traité de Sécurité (appelé Anpo)], une alliance établie contre la nouvelle ratification du traité de Sécurité censée avoir lieu en 1960. Si cette alliance donne un *momentum* certain à toutes ces forces d'opposition, elle représente finalement peu l'opinion publique, qui reste assez éloignée des épisodes de la vie institutionnelle politiciennes. Pourtant, un événement vient changer la donne lorsque le juge Date Akio prononce le caractère anticonstitutionnel du traité de Sécurité de 1951 suite au procès de meneurs d'émeutes qui s'étaient lancés à l'assaut d'une base américaine. Fortement relayée dans la presse, la nouvelle fait sensation.

Un mouvement de grève achève de faire de ce sujet une préoccupation nationale. En novembre 1959, le Conseil populaire décide de la tenue d'une manifestation, appuyée par l'ensemble des acteurs de l'opposition. Le *Sohyô* réunit pour l'occasion entre 25 000 et 80 000 manifestants tandis que le PSJ met en place une pétition nationale. Lors de la remise de cette dernière au Parlement, quinze mille manifestants menés par des membres de *Zengakuren*

---

<sup>169</sup> SASAKI-UEMURA, *op.cit.* p.82.

<sup>170</sup> GRAVEREAU, *ibid.*, p.366.

pénètrent dans le quartier ministériel. L'événement fait la une des journaux papier et télévisés ; la ratification devient le sujet de la fin de la décennie<sup>171</sup>.

Devant les tensions sociales qui apparaissent depuis son élection en 1957, Kishi pensait trouver dans la négociation du traité de Sécurité un moyen de pacifier le pays et de restaurer son autorité. La nouvelle ratification du traité se passe en effet dans un Japon bien différent de celui du début des années 1950, qui aimerait voir de manière unanime une diminution de la présence américaine sur le territoire. Trois ans après un séjour diplomatique aux États-Unis en 1957 pendant lequel avaient commencé les discussions avec la diplomatie américaine, le temps de la ratification arrive. Ainsi que celui d'une décennie qui va bouleverser les mœurs politiques du pays.

### **2-3. Une nouvelle opposition : le début du mouvement social**

#### **2-3-1. La crise Anpo et les nouvelles formes de contestation**

Le Japon entre dans les années 1960 avec fracas. La perspective de la nouvelle signature du traité de Sécurité Nippo-américain met en branle de nombreuses réactions contestataires de la part des Japonaises et Japonais. Si les partis de l'opposition et les syndicats ont commencé à protester contre la nouvelle ratification, le principal de la contestation vient d'ailleurs : une réaction populaire sans précédent dans l'histoire du Japon moderne prend place. Elle est si importante que l'ensemble des mouvements liés à Anpo sont décrits par l'historien Sasaki-Uemura comme « les premiers, et possiblement les seuls dans le Japon d'après-guerre où le spectre complet de la société s'est rallié à une cause et a contesté ce qui [était] vu comme une destruction de la démocratie parlementaire »<sup>172</sup>.

Anpo, de son nom complet *Nihonkoku to Amerika gasshūkoku to no Aida no Sōgo Kyōryoku oyobi Anzen Hoshō Jōyaku* 日本国とアメリカ合衆国との間の相互協力及び安全保障条約 [Traité de coopération mutuelle et de sécurité entre les États-Unis et le Japon] est un traité dont le contenu aborde principalement la question des rapports militaires entre États-Unis et Japon.

---

<sup>171</sup> GRAVEREAU, *ibid.*, p.369.

<sup>172</sup> SASAKI-UEMURA, *op.cit.* : « *The Anpo movements represents the first, and possibly only time in japanese post-war history when a complete spectrum of society rallied to a cause and protested against what was seen as a bulldozing of parliamentary democracy.* »



D'abord signé en 1951 après un retrait significatif de l'Occupation américaine sur le territoire, il avait entériné l'établissement et la perpétuation de bases et de troupes militaires américaines au Japon tout en pourvoyant, dans un second temps, la protection militaire du pays en échange de sa coopération au sein de divers théâtres d'opérations américaines dans la région. C'était en raison de ce traité que le Japon avait participé à l'effort de guerre durant la Guerre de Corée (1950 – 1953), faisant office de plateforme militaire américaine en Asie et fournissant ainsi ravitaillements, pistes d'atterrissage et entrepôts d'armes de guerre, nucléaires compris.

Cependant, dans un Japon possédant à la fois une des économies les plus dynamiques au monde et un terreau politique et culturel distillant le goût de la démocratie aux Japonaises et Japonais depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, nombreuses sont les raisons qui expliquent la contestation grandissante de la population envers la reconduction du traité. D'abord, la remilitarisation du Japon avec la mise en place des Forces d'Autodéfense en 1954, tolérées par le Traité de sécurité tout en étant contraire à la Constitution de 1946, participe d'entretenir un fort sentiment anti-guerre toujours bien présent au sein de la population japonaise<sup>173</sup>. Si la guerre est finie depuis plus de quinze ans, les souvenirs d'une grande partie de la population ne faiblissent pas, qu'ils soient liés à la militarisation graduelle des institutions démocratiques durant les années 1940 ou aux terribles heures de la destruction du pays par les bombardements américains. À la tête du gouvernement conservateur, Kishi, lui-même ancien criminel de guerre, décide de directions politiques qui font craindre le retour d'un état autoritaire, comme l'illustre les velléités gouvernementales à donner plus de pouvoir à la police à la fin des années 1950. Le sentiment est particulièrement partagé au sein des milieux ouvriers où l'on fait l'expérience des répressions policières brutales durant des grèves, souvent soutenues dans la rue par de violents mouvements d'extrême droite<sup>174</sup>.

Mais Kishi n'est pas le seul à inquiéter : la présence militaire américaine au Japon, humaine et matérielle, reste un sujet sensible pour beaucoup de personnes. En plus de la guerre de Corée, le nucléaire militaire provoque également une forte réprobation de la part

---

<sup>173</sup> SASAKI-UEMURA, *ibid.*, p.24.

<sup>174</sup> SASAKI-UEMURA, *ibid.*, p.83.

de l'ensemble de la population, qui ne peut oublier l'annihilation d'Hiroshima et Nagasaki par la bombe H. S'accompagnent à cela diverses affaires liées à la présence des bases américaines, où, plus que les délits et crimes commis par les soldats américains, l'extraterritorialité dont ils jouissent nourrit la colère des victimes<sup>175</sup>. Particulièrement touchée, la région d'Okinawa est le témoin de nombreuses affaires judiciaires mettant en cause des soldats américains, provoquant une ire populaire qui ne fait que s'intensifier lorsque de nombreuses résidents se voient déposséder de leurs terres pour céder plus d'espaces à de nouvelles bases américaines au début de la guerre du Vietnam<sup>176</sup>.

Si la guerre est un sujet primordial, elle pose également en filigrane la question de la souveraineté du Japon quant à ses pouvoirs régaliens. Le joug de l'armée américaine est de plus en plus contesté, notamment quand il pousse le pays à prendre part à des opérations militaires auxquelles beaucoup ne souscrivent pas. De la même manière, la question des relations diplomatiques avec la Chine et l'URSS vient se rajouter dans l'équation, puisque la reconduction de la signature du Traité de Sécurité équivaut à un signe de rattachement à la politique – et aux valeurs – américaines dans un monde où la Guerre froide s'est installée depuis plus d'une décennie. Or, d'obédience socialiste et communiste, une partie de la contestation appelle au contraire à une normalisation des relations avec l'URSS, la Chine et la Corée, que la proximité diplomatique avec les États-Unis rend de plus en plus intenable<sup>177</sup>.

Tout cela fait que la nouvelle signature d'Anpo mobilise les voix et les jambes d'une partie de la population japonaise, canalisée par les acteurs institutionnels de la contestation que forment le PSJ et le PCJ, le pouvoir syndicaliste et la ligue étudiante *Zengakuren*, à laquelle s'ajoute donc, surtout, un nombre très important de citoyens sans affiliation particulière. La mobilisation est sans précédent : entre 1959 et 1960, le nombre de manifestations s'élève à plus de deux cent vingt, la police comptabilise jusqu'à 900 000 manifestants sur toute la durée des mouvements et l'on dénombre plus de 10 millions de signataires pour les pétitions contre

---

<sup>175</sup> SASAKI-UJEMURA, *ibid.*, p.16.

<sup>176</sup> Une des plus violentes affaires à avoir été rendue publique est sans doute celle du viol et du meurtre en 1955 d'une jeune enfant par un soldat américain qui, jouissant du droit d'extraterritorialité, n'a pas été jugé par la justice japonaise, mais par une court martiale américaine.

<sup>177</sup> SASAKI-UJEMURA, *ibid.*, p.16.

la nouvelle ratification<sup>178</sup>. Non seulement Anpo ne laisse pas l'opinion publique indifférente, mais il met dans la rue toute une partie de la population qui n'avait pas l'habitude de battre le pavé.

Contrairement à certaines idées reçues sur le Japon, les manifestations conduisent à des affrontements violents. En mai 1960, suite à un affermissement de la réponse gouvernementale, des manifestations quotidiennes s'organisent autour de la Diète, rassemblant jusqu'à des centaines de milliers de personnes venues faire entendre leur refus du Traité et de la politique autoritariste du Premier ministre. La tension monte encore d'un cran le 19 mai quand, durant un vote au Parlement, l'intervention de la police pour éconduire hors des bâtiments les représentants élus qui y sont opposés, déclenche une nouvelle réaction populaire sans précédent. Les manifestations redoublent et le taux de participation augmente. L'escalade est telle qu'un mois plus tard, le Président américain Eisenhower voit son séjour au Japon annulé à la suite du blocage de la voiture de son attaché de presse par des factions de la ligue étudiante le 10 juin. Cinq jours plus tard, les tensions sont à leur paroxysme quand des groupes d'étudiants d'extrême droite se mêlent à la police contre les divers rassemblements des manifestants. Les heurts font de nombreux blessés et causent le décès, retentissant, de l'étudiante de l'Université de Tôkyô, Kanba Michiko 榊美智子 (1937 – 1960). Sa mort est annoncée à la radio le jour même. Dans la confusion des événements, des étudiants pénètrent la Diète et se confrontent violemment à la police. Dans la rue ou dans les institutions, les rapports de force ne semblent pouvoir trouver ni solution ni compromis.

Le lendemain, les plus grands journaux du pays font un éditorial commun, repris nationalement dans l'ensemble des média<sup>179</sup>. En voici la teneur :

*Wipe out violence, preserve Parliamentary Democracy*  
*Quite apart from whatever may have been the causes, the bloody incidents on the night of June 15 inside and outside the Diet were utterly deplorable and threw parliamentary democracy into a crisis. Never before have we been so deeply disturbed as we are now about the future of Japan. In a democracy, differences should be contested with words. Whatever the causes and whatever the political difficulties may be, the use of violence to settle matters cannot be permitted under any circumstances. If a social trend permitting violence should once become general, we believe that democracy will die and a grave situation will arise which will endanger*

---

<sup>178</sup> SASAKI-UEMURA, *ibid.*, p.16.

<sup>179</sup> ANDREWS, *op.cit.* Parmi les journaux à avoir publié cet éditorial, peuvent être cités Sankei, Tôkyô Shinbun, Tôkyô Times, Nihon Keizai, Mainichi Yomiuri et Asahi shinbun.

*Japan's national existence. Consequently, the Government, which bears the grave responsibility for the present situation, must speedily exert every effort to resolve the current situation. In this connection the Government must make it clear that it will respond to the sound judgment of the people. At the same time, since the suspension of the Diet's function is one of the reasons for the current confusion, the Socialist and Democratic Socialist Parties should, at this time, lay aside their disputes for the time being and return to the Diet. We sincerely believe that it is the wish of the people that they return to the Diet and cooperate in resolving the situation by restoring Diet procedures to normal. We therefore sincerely appeal to the Government and Opposition parties to respond to the fervent wishes of the people by agreeing to protect parliamentary democracy and by dispelling the unusual anxiety now troubling the people.*

Éliminons la violence, préservons la démocratie parlementaire

Sans se prononcer sur la question de leurs origines, [nous pensons que] les incidents violents de la nuit du 15 juin à l'intérieur et à l'extérieur de la Diète furent profondément déplorables et ont plongé la démocratie parlementaire dans une intense crise. Jamais nous ne fûmes auparavant aussi effrayés en ce qui concerne le futur du Japon. Dans une démocratie, les différences devraient s'opposer avec des mots. Quelles que soient les raisons et quelques soient les problèmes politiques, l'utilisation de la violence pour résoudre la situation ne peut être autorisée sous aucune circonstance. Si la violence venait à se généraliser, nous pensons que la démocratie mourrait et que la gravité de la situation qui en surviendrait mettrait en péril l'existence de notre nation, le Japon. De ce fait, le Gouvernement, qui porte la responsabilité de la situation actuelle, se doit de faire tout ce qui est en son pouvoir afin de résoudre la présente situation. À cet égard, le Gouvernement doit faire comprendre qu'il répondra au sage jugement de la population. En même temps, en raison du fait que la suspension des fonctions de la Diète est une des raisons de la confusion actuelle, les partis socialistes et démocrates-socialistes doivent, en cet instant, cesser toute dispute et retourner à la Diète. Nous croyons sincèrement que c'est le souhait de la population qu'ils retournent à la Diète et coopèrent dans le but de restaurer le fonctionnement normal de la Diète et résoudre la situation. Nous recommandons de ce fait au Gouvernement et aux partis de l'Opposition de répondre au profond souhait du peuple en acceptant de protéger la démocratie parlementaire et en dissipant l'inhabituelle angoisse qui trouble désormais le peuple.

Exprimant la crainte que les affrontements de la veille représentent une menace pour le respect de la démocratie japonaise, l'éditorial également signe une première séparation entre le monde médiatique et le monde de la contestation qui, en réaction, ne voit dans les craintes exprimées par les grands journaux qu'un parti-pris, plutôt conservateur, favorable au gouvernement<sup>180</sup>.

Devant le grand mouvement social japonais d'après-guerre, le gouvernement ne change pas de cap : le Traité de Sécurité finit par être ratifié trois jours plus tard, le 19 juin à minuit. Cela ne s'est pas fait sans heurts. Bien qu'il ait mené son projet à terme, Kishi donne

---

<sup>180</sup> SASAKI-UJEMURA, *ibid.*, p.50.

sa démission dans la foulée ; les événements ont ébranlé le pays et lui ont fait perdre tout soutien de son parti. Devant l'état des tensions sociales, son successeur Ikeda Hayato 池田勇人 (1899 - 1965) décide d'une politique plus consensuelle, articulée autour du développement économique. Son programme se résume en deux notions clefs : *kanyô to nintai* 寛容と忍耐 [Tolérance et persévérance] et *Shotoku baizô* 所得倍増 [Dédouement du revenu]. Une direction politique que poursuit le Premier ministre suivant, Satô Eisaku 佐藤榮作 (1901 – 1975), élu en 1964, profitant des retombées d'une croissance économique débutée neuf ans plus tôt.

Si le Japon est admiré de l'extérieur pour ses performances économiques tandis que la majeure partie des tensions sociales s'essoufflent au sein du pays, la ratification est loin d'être synonyme d'un retour à la normale. Au contraire, la contestation d'Anpo laisse une trace indélébile sur la vie sociale du Japon. Beaucoup des citoyens qui ont participé aux mobilisations d'Anpo décident de continuer à exprimer par diverses actions les valeurs politiques auxquelles ils croient. Au côté des partis politiques jusque-là fer de lance de la vie des institutions démocratiques, ils s'organisent en de nouveaux corps collectifs prenant place dans le paysage politique du pays : les *sâkuru* サークル [les cercles].

### **2-3-2. L'arrivée des cercles – des mouvements citoyens en marche**

Apparus dans les années 1930, les cercles peuvent être définis comme des regroupements de personnes impliquées dans des activités culturelles, scientifiques ou artistiques, supervisées à l'époque par un parti communiste japonais désireux de faire jaillir au sein de la population japonaise conscience de classe et sentiments révolutionnaires<sup>181</sup>. Si les partis socialiste et communiste se disputent toujours leur contrôle au début des années 1950, leurs rapports avec l'ensemble de ces cercles tendent à évoluer tout au long de la décennie. Sasaki-uemura explique:

*[T]he leadership of the [socialist and communist] parties did not comprehend well the mentality of the workers who joined these circles; their elitism and instrumentalist appropriation of these movements made this fact clear. Workers did not consider circle activities to be merely a means to political activism, but pursued them because the activities suited their own way of expressing themselves. The circles were an extension of their workplace community rather than leisure time separate from work, and so the circles added value to their jobs and forged a different type of labor culture from the war years. Circles [...] saw their activities as a vehicle for*

---

<sup>181</sup> SASAKI-UEMURA, *ibid.*, p.82.

*autonomous expression that emphasized the positive value of labor and not just their exploitation or alienation.*<sup>182</sup>

Les leaders des partis socialiste et communiste ne comprirent pas bien la mentalité des travailleurs qui rejoignaient ces cercles ; leur appropriation [dénotant un comportement élitiste et instrumentaliste] le démontrait de manière claire. Les travailleurs ne considéraient pas les activités de cercle comme du simple activisme politique, mais décidaient d'en faire partie parce que ces activités leur permettaient de s'exprimer eux-mêmes. Les cercles étaient une extension de leur communauté de travail plutôt qu'un loisir séparé du travail, et, ainsi, les cercles ajoutaient de la valeur à leurs métiers et permettaient une culture du travail différente de celle du temps de guerre. Les cercles [...] voyaient leurs activités comme le véhicule d'une expression autonome qui soulignait les valeurs positives de leur travail et pas simplement l'exploitation ou l'aliénation dont ils étaient victimes.

Ainsi, en raison d'une volonté d'autonomie de plus en plus difficile à concilier avec la main ferme et dirigiste des Partis communiste et socialiste, les cercles coupent toute affiliation politique *stricto sensu* pour devenir des espaces collectifs traitant de sujets quotidiens ordinairement absents au sein des mondes politique et médiatique<sup>183</sup>. En cela, comme l'explique Sasaki-Uemura, l'élan des mouvements Anpo, que les membres de ces cercles ont largement soutenu, trouve autant sa source dans la contestation unanime de la présence américaine de la part de la population japonaise que dans la transformation des corps politiques et de la place du citoyen au sein de l'organisation du pays. Il précise:

*The protest [...] changed the nature of the political opposition, which began to fragment into more specialized independent interests as groups reevaluated the conceptual basis for their actions. The influence of Japan Socialist Party and the Japan Communist Party declined after parallel defeats in 1960 of the Anpo movement and the coal miners' strike at Miike in Kyûshû, the most protracted strike in postwar history. The labor federations affiliated with the opposition parties also lost militancy and strength, especially after the Miike strike failed to wrest any major concessions from the Mitsui mine owners. The opposition's united front strategy proved inadequate in the Anpo struggle, and participants questioned the ideological orthodoxy that the two parties tried to impose on the movement despite key differences among the participating parties. [...] In general, the mass participation in the Anpo protests represented a paradigm shift away from the idea of a unified class-based struggle in which the workers were considered the primary actors to a model of political engagement through loose, horizontal networks of autonomous local movements in which citizens were the principal subjects. [...] Even today, the 1960 Anpo protests are described as a major historical watershed that set the course of postwar democracy. Participants and analysts alike trace the protest movement against the Vietnam war that started in 1965, the campus revolts of the late 1960's, the environmental movements of local residents that proliferated in the 1970s, the grassroots networking of citizen's groups, and the consumer movements of the 1980s and 1990s all back*

---

<sup>182</sup> SASAKI-UEMURA, *ibid.*, p.83.

<sup>183</sup> SHUNSUKE Tsurumi, *A cultural history of Postwar Japan 1945 – 1980*, Routledge, 2011, p.103 – 106.

to Anpo.<sup>184</sup>

La contestation [...] changea la nature de l'opposition politique, qui commença à se fragmenter en des intérêts plus indépendants et particuliers, au moment où les groupes [participant au mouvement contestataire] réévaluaient la base conceptuelle de leurs actions. L'influence du Parti Socialiste japonais et du Parti Communiste japonais déclina après les défaites simultanées du mouvement Anpo et de la grève des mineurs à Miike, sur l'île de Kyûshû, grève la plus longue de toute l'histoire d'après-guerre. Les fédérations de travailleurs affiliées aux partis d'opposition perdirent aussi beaucoup de militants et de force d'action, spécialement après que la grève de Miike faillit à faire accepter ne serait-ce qu'une seule concession aux propriétaires de la mine Mitsui. La stratégie d'un front uni de l'opposition se révéla inefficace au sein des confrontations d'Anpo et les participants questionnèrent l'orthodoxie idéologique que les deux partis tentèrent d'imposer au mouvement, malgré les différences majeures existant parmi tous les participants. [...] De manière générale, la participation massive aux manifestations anti-Anpo représenta un changement de paradigme qui s'éloignait de l'idée d'un combat de classe unifié où les travailleurs étaient considérés comme les principaux acteurs [pour aller] vers un modèle d'engagement politique basé sur des réseaux, horizontaux et ouverts, de mouvements locaux et autonomes, dans lesquels les citoyens étaient les principaux sujets. [...] Encore aujourd'hui, les contestations concernant Anpo sont décrites comme un tournant historique qui marqua le cours de la démocratie d'après-guerre. De la même manière, les participants et les analystes retracent l'origine des mouvements contestataires contre la guerre du Vietnam qui commencèrent en 1965, des révoltes dans les campus universitaires à la fin des années 1960, des mouvements écologiques de résidents qui proliférèrent dans les années 1970, des réseaux *grassroots* de groupes citoyens, et des mouvements de consommateurs des années 1980 et 1990 au [mouvement contestataire] Anpo.

Loin d'affaiblir la vitalité des cercles, la défaite politique d'Anpo renforce d'autant plus leur présence au quotidien, au sein de postures critiques qui décident de se couper de la « Vieille Gauche » socio-communiste japonaise. Formant le socle des nouvelles voies alternatives qui fleurissent dans les années 1960, ils vont porter les trois grandes contestations citoyennes de la décennie : la guerre du Vietnam, les grandes crises sanitaires et structurelles et les désirs d'indépendance de la communauté étudiante.

### **3. Vers un « autre » Japon : entre luttes politiques et reconfigurations culturelles**

Si la défaite d'Anpo marque les esprits, elle laisse une société japonaise en pleine effervescence. D'un côté, les cercles citoyens apparaissent comme les nouvelles structures portant les enjeux de la participation démocratique, et deviennent autant de moyens pour introduire dans le débat public des thèmes et des discussions jusque-là peu visibles. D'un autre

---

<sup>184</sup> SASAKI-UJEMURA, *ibid.*, p.18.

côté, le monde culturel est loin de rester de marbre : nombreux sont les milieux artistiques à traverser une période d'intenses transformations, remettant la question de leur place dans la société et du sens de leurs enjeux au centre de leurs pratiques.

### **3-1. Les nouvelles voix citoyennes : pacifisme, environnement, infrastructure et autonomie étudiante**

#### **3-1-1. L'association *Beheiren* べ平連 : la question du pacifisme et de la présence américaine au Japon**

Dans un sondage effectué en 1965 par le journal Asahi, 75 % des répondants expriment leur désapprobation des opérations militaires américaines au Vietnam<sup>185</sup>. Au refus de la guerre s'ajoute la peur des tensions grandissantes entre blocs de l'Ouest et de l'Est, faisant craindre une possible escalade vers un affrontement nucléaire<sup>186</sup>. L'opinion publique se voit renforcée dans son sentiment lorsqu'en août 1967, un accident de train cargo contre un tank déverse un flot de kérosène et provoque une véritable conflagration dans une base américaine de Tôkyô. La colère contre les opérations militaires américaines et leur présence au Japon développe une contestation de plus en plus manifeste et difficile à contenir pour le pouvoir en place.

Au cours des années 1960, cette voix pacifiste et anti-nucléaire débouche sur la création d'un des principaux mouvements contestataires à naître dans le sillon du mouvement Anpo, l'organisation *Betonamu ni heiwa wo ! shimin rengô* ベトナムに平和を！市民連合 [La paix au Vietnam ! Association citoyenne], abrégée *Beheiren* べ兵連. Fondée suite aux bombardements américains au Vietnam, *Beheiren* débute en 1965, lancée par des penseurs et intellectuels comme Tsurumi Shunsuke 鶴見俊輔 (1922 – 2015), Takabatake Michitoshi (1933 – 2004) et Oda Makoto 小田実 (1932 – 2007), et par des artistes comme Shûji Terayama 寺山修司 (1935 – 1983), Kenzaburô Oe 大江健三郎 (1935 - ) et Tarô Okamoto 岡本太郎 (1911 – 1993)<sup>187</sup>. Forts de leurs

---

<sup>185</sup> ANDREWS, *op.cit.*, p.100, citant le travail d'Eiji Oguma 小熊英二, 1968 : *hanran no shûen to sono isan* 反乱の終焉とその遺産, [1968 : les révoltes et leurs legs], vol 2, tôkyô, shinyôsha, 2009, p.306

<sup>186</sup> DAISABURÔ Hajizume 橋爪大三郎, 1968 *nen ni nihon to seikai de okotta koto* 1968年に日本と世界で起こったこと [Les choses qui se sont passées en 1968 au Japon et dans le monde], Mainichi shinbunsha, 2009, p.14.

<sup>187</sup> SASAKI-UJEMURA, *ibid.*, p.198.



expériences acquises durant leur association précédente *Koenaki koe* 声なき声 [La voix des sans-voix], les fondateurs basent *Beheiren* sur le crédo « *Kurumono ha kobamazu, saru mono ha owazu* » 「来るものは拒まず、さる者は追わず」 [« Ceux qui viennent sont acceptés, ceux qui partent ne sont pas pourchassés »], faisant reposer l'association sur un engagement non partisan et une liberté totale d'action de chaque bureau. En cela, *Beheiren* entérine cette nouvelle philosophie politique, populaire depuis le mouvement Anpo et parmi de nombreux cercles, défiant les traditionnelles hiérarchies des partis de l'opposition au profit d'une organisation horizontale qui délaisse à chaque localité la possibilité de choisir son mode d'action<sup>188</sup>. Libre d'entrées et de sorties, l'association accueille au sein de ses rangs des membres hétéroclites, regroupant étudiants, mères de famille, militants et libres penseurs sous une même bannière. Malgré l'absence de directive du bureau principal, la plupart des villes voient rapidement la création d'un bureau *Beheiren* qui, bien que de plus en plus nombreux, restent peu centralisés et seulement conduits par les mots d'ordre « La paix pour le Vietnam », « Le Vietnam aux Vietnamiens » et « Arrêtons le gouvernement japonais de coopérer dans la guerre du Vietnam »<sup>189,190</sup>.

Conscient de l'importance du combat médiatique, l'objectif principal de l'association consiste à donner à la guerre du Vietnam la plus large couverture possible. Pour cela, plusieurs stratégies sont utilisées. Dès 1965, dans la droite lignée des mouvements d'Anpo, des manifestations pacifistes sont régulièrement organisées, dont la première a lieu devant l'ambassade américaine de Tôkyô où quelques mille cinq cents personnes se rassemblent<sup>191</sup>. Certains bureaux produisent également des émissions de radio et de télévision, comme « *Sensô to heiwa wo kangeru* » 「戦争と平和を考える」 [Penser la guerre et la paix], diffusée en 1965. Nombre de conférences sont également organisées : des intellectuels japonais et étrangers se côtoient, comme l'illustre la participation de Jean-Paul Sartres (1905 – 1980) et de Simone de Beauvoir (1908 – 1987) en 1966, ou des idéologues de gauche comme Howard

---

<sup>188</sup> SASAKI-UEMURA, *ibid.*, p.207.

<sup>189</sup> DAISABURÔ, *ibid.*, p.16.

<sup>190</sup> ANDREWS, *ibid.*, p.101, citant Setsu Shigematsu, *Scream from the shadows : the women's liberation movements in Japan* [Des cris de l'ombre : le mouvement de liberation des femmes au Japon], Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012, p.41

<sup>191</sup> ANDREWS, *ibid.*, p.101.

Zinn (1922 – 2010). Enfin, les concerts de musique deviennent aussi une plateforme importante pour propager leurs idéaux pacifistes. Toujours organisés dans une logique internationale, ils conduisent à la venue de Joan Baez en 1967 et 1969, et participent au développement de la nouvelle scène musicale *underground* appelée *Kansai no fôku* 関西のフォーク [La folk du Kansai]. Cette dernière devient un milieu propice à la diffusion des idées pacifistes, à l'image d'un des premiers titres du chanteur Takaishi Tomoya 高石ともや, (1941 - ), « *Betonamu no sora* » 「ベトナムの空」 [« Le Ciel du Vietnam »].

*Beheiren* se fait aussi connaître pour ses coups de communication, comme en 1965 quand des membres font publier dans le New York Times une publicité anti-guerre. On peut y lire en anglais le texte suivant:

*An angry elephant, the most enormous ever seen, is rampaging through the Southeast Asian Jungle. Contemptuous of all other life, he tramples all underfoot, smashing down the trees, vines and flowers, crushing beneath his ponderous feet the nest of birds and the homes of his weaker neighbors. By the law of the jungle, Might is Right. By the same law, he too will be destroyed by his natural enemies and the creatures he has outraged. Such is the bitter truth of this Vietnam War.*<sup>192</sup>

Un éléphant en colère, le plus gros jamais vu, ravage tout sur son passage dans la jungle d'Asie du Sud-Est. Méprisant toute autre vie, il piétine tout ce qui se trouve sous ses pieds, brise les arbres, les vignes et les fleurs et écrase de son pied les nids des oiseaux et les foyers de ses voisins plus fragiles que lui. La loi de la jungle est la loi du plus fort. Par cette même loi, lui aussi sera détruit par ses ennemis naturels et par les créatures qu'il a outragées. Telle est la dure vérité de cette guerre du Vietnam.

S'ils se font le relais de toute opération militaire au Vietnam ou de tout mouvement de l'armée – et d'armes de guerre – sur le territoire japonais, *Beheiren* défraie aussi la chronique en bravant la loi. Une de leurs actions d'éclat survient en 1967, lorsque certains membres aident quatre soldats américains à désertir. Après avoir organisé et participé à leur fuite jusqu'en Suède, ils projettent en pleine conférence de presse des images filmées. L'affaire fait grand bruit dans la presse, et participe à donner du crédit à l'organisation, qui se voit contacter par plus de cinquante soldats américains désirant désertir entre 1967 et 1971<sup>193</sup>.

---

<sup>192</sup> ANDREWS, *ibid.*, p.103.

<sup>193</sup> ANDREWS, *ibid.*, p.107.

La voix que porte *Beheiren* est celle d'un refus de la guerre, et de la cuisante question de la présence des Américains sur le territoire, plus de quinze ans après la défaite. Cette crispation, unanime dans le pays, ne fait que s'accroître durant les années 1960, comme l'illustre le *Sasebo entâpuraizu kikô soshi tôsô* 佐世保エンタープライズ寄港阻止闘争 [Les Contestations contre l'amarrage de l'Enterprise dans le port de Sasebo]. En janvier 1968, alors que le sous-marin atomique « Enterprise » désire entrer dans la baie de Sasebo, ville de préfecture de Nagasaki, l'amarrage déclenche une série de manifestations, dont la première réunit plus de trois mille personnes le 15 janvier. Participant aux événements, des étudiants membres du groupe *Zengakuren* affrontent physiquement des forces de l'ordre. L'affrontement est tendu et se solde par une centaine d'arrestations. Des manifestations se poursuivent jusqu'au 21 janvier, deux jours après l'arrivée du sous-marin atomique. Rassemblant jusqu'à quatre mille sept cents personnes, elles s'organisent autour de différentes forces politiques, notamment le *Sôhyô*, le PCJ, et, non loin, des étudiants de la *Zengakuren* qui, comme souvent au cours des années 1960, entreprennent un rapport de force physique avec les forces de l'ordre. Mais le 18 janvier, ce sont surtout des citoyens, appartenant à *Beheiren* et d'autres cercles contre la guerre, qui forment les quarante mille personnes qui se rassemblent sous la bannière du *entâpuraizu kikô soshi sasebo daishûkai wo shimin* エンタープライズ寄港阻止佐世保大集会を市民 [Grand rassemblement à Sasebô contre l'amarrage de l'Enterprise]<sup>194</sup>. Sous la pression, le vaisseau « Enterprise » quitte le port le 23 janvier.

Cette affaire illustre l'importance de *Beheiren* dans le paysage politique des années 1960, où les cercles concourent à l'établissement d'une participation démocratique plus active de la part de citoyens qui s'affranchissent des anciens partis de l'opposition pour porter leurs voix propres au sein du pays. Tout au long des années 1960, la voix portée par *Beheiren*, plurielle dans son expression, remet en question par la médiatisation de la guerre du Vietnam et les manifestations organisées contre la présence de l'armée américaine, l'état des relations diplomatiques entre États-Unis et Japon telles qu'elles se poursuivent officiellement à travers les articles du Traité de Sécurité.

---

<sup>194</sup> ANDREWS, *ibid.*, pp.110 – 111.

### 3-1-2. Dans le sillon d'Anpo : un regard sur l'évolution sanitaire du Japon

Si la guerre au Vietnam constitue un des principaux sujets au sein des voix contestataires qui s'élèvent dans les années 1960, d'autres transformations du pays inquiètent une partie de la population. Depuis les années 1950, le gouvernement soutient une intense politique de réindustrialisation et de transformations structurelles, qui toutes deux suscitent débats et controverses.

C'est dans le village de Minamata, sur l'île de Kyûshû, que démarre l'un des plus grands scandales sanitaires d'après-guerre. Depuis le début du siècle, la ville est économiquement soutenue par l'entreprise *Chisso*, spécialisée dans la production de mercure<sup>195</sup>. Au début des années 1950 une épidémie foudroyante survient dans la région : des enfants en bas âge perdent graduellement l'usage de leurs membres, avant d'être atteints de cécité puis, pour un certain nombre d'entre eux, de succomber au cours de violentes convulsions<sup>196</sup>. Les enquêtes menées par les hôpitaux environnants remarquent que les patients sont tous originaires d'un même type d'endroit : des villages de pêcheurs. Il faut attendre la fin de la décennie pour confirmer que ce sont les déchets de mercure déversés dans la baie qui sont à l'origine de l'empoisonnement de la faune marine locale, largement consommée dans les villages qui peuplent la baie. Si la responsabilité de *Chisso* devient claire, la voix des victimes ne pèse que bien peu, entre la lenteur de la justice, et un pouvoir syndical actif, soucieux de garder stables les emplois de la région<sup>197</sup>.

Mais Minamata n'est pas le seul cas de crise sanitaire. D'autres cas apparaissent aux quatre coins du Japon. Sur l'île d'Hokkaidô, on retrouve des symptômes similaires à ceux de la maladie de Minamata ; dans la préfecture de Mie, de graves crises d'asthme mènent à des cas mortels ; dans la préfecture de Toyama, on assiste à l'éruption d'un syndrome si douloureux qu'il est surnommé *itai itai* イタイイタイ, d'après l'expression de douleur *itai* 痛い [avoir mal]. De même que pour la maladie de Minamata, les enquêtes permettent de relier ces maladies

---

<sup>195</sup> BOUISSOU, *op.cit.*, p.63.

<sup>196</sup> GRAVEREAU, *op.cit.*, p.428.

<sup>197</sup> BOUISSOU, *ibid.*, p.64.

à diverses activités industrielles, comme les usines de Mitsubishi de la préfecture de Toyama, qui versent depuis des années du cadmium dans la rivière avoisinante.

Si incroyable que soit la gravité de ces situations sanitaires, la question de la dangerosité des activités industrielles ne devient pas un sujet d'actualité au cours des années 1950 et seules les voix portées par les cercles citoyens locaux empêchent la question d'être enterrée. Continuant à rendre médiatique la brutalité de ces crises sanitaires, ils finissent par faire porter la voix des victimes – et la question sanitaire – au sein de l'opinion publique. Au milieu des années 1960 apparaissent ainsi les premiers procès concernant les quatre grandes affaires de pollution publique, *Yondai kôgai soshô* 四大公害訴訟 [Affaire des quatre cas de pollution], portant sur les cas discutés plus haut. Parallèlement à ces longs procès, et devant la lente réaction de l'état et de la justice, c'est encore les cercles citoyens qui donnent forme à des mouvements de revendication tendant à rendre audibles les droits des victimes.

Devant la pression populaire, le gouvernement décide de faire entrer en vigueur la loi *Kôgai taisaku kihonhō* 公害対策基本法 [Loi concernant les mesures contre la pollution publique] en 1967. Si c'est la première loi établissant de nouveaux standards écologiques, elle reste timide devant la nécessité de garder intacte l'ardeur industrielle du pays, raison pour laquelle l'ensemble de ses régulations n'ont pas à être applicables avant dix ans, et surtout, doivent demeurer « compatibles avec la saine croissance de l'économie »<sup>198</sup>. La réaction des localités démontre l'importance des cercles locaux puisque nombre d'entre elles s'empressent non seulement de suivre les nouvelles réglementations, mais aussi de les rendre plus strictes. C'est encore sous la pression populaire que le gouvernement met en place *Kankyôchō* 環境庁 [agence pour l'Environnement] en 1971.

Ces mouvances environnementales locales – que l'on appellerait écologistes aujourd'hui – ne se sont pas uniquement intéressées à la question de la pollution industrielle, mais également à celle de l'infrastructure du pays, comme le montre l'exemple de la construction de l'aéroport de Narita.

---

<sup>198</sup> BOUISSOU, *ibid.*, p.64.

Durant la première moitié des années 1960, devant le trafic de l'aéroport d'Haneda, le gouvernement japonais décide de la construction d'un nouvel aéroport. Leur choix se porte dans la préfecture de Chiba, sur un espace chevauchant différents villages, dont ceux de Sanrizuka, Tenjinmine et de Yokobori. En 1966, sans qu'ils en soient avertis, les fermiers des environs regardent arriver des bulldozers qui s'empressent d'entamer les premiers travaux. Fermiers et habitants réagissent promptement et forment des groupes d'opposition qui se retrouvent sous la bannière du *Sanrizuka Shibaya rengô kûkô hantai dômei* 三里塚芝山連合空港反対同盟 [Union de Sanrizuku et Shibuaya - Front d'opposition contre l'aéroport]. Après quelques pétitions restées sans réponse, les fermiers, dont certains revenus de la guerre, entre dans une insurrection non armée, mais active : tunnels, bunkers et autres fossés sont creusés pour ralentir les travaux ; des terres sont rachetées entre fermiers à des prix dérisoires pour pouvoir empêcher qu'elles soient rachetées par d'autres ; enfin, on s'enchaîne autour des arbres quand ils doivent être coupés, ou l'on se jette au pied des machines de travaux<sup>199</sup>.

L'intensité du conflit croît quand l'opposition est rejointe par des étudiants *zengakuren*, également épaulés par le PCJ et PSJ. Certains étudiants activistes n'hésitent pas à élire domicile à Sanrizuka, quand ils n'abandonnent pas tout simplement leurs études pour aider dans les champs. Les premières confrontations physiques arrivent durant l'année 1967 : quelque deux mille policiers, chargés de protéger les ingénieurs qui préparent les premiers travaux, rencontrent mille deux cents protestataires. En mars, les protestataires sont rejoints par *Beheiren* ; les affrontements connaissent une escalade : les trois grandes manifestations de 1968 aboutissent à plusieurs centaines d'arrestations et plus de mille sept cents blessés<sup>200</sup>. Devant cette situation sans issues, le gouvernement décide d'expulser purement et simplement les habitants en février et septembre 1971.

Si ces cercles locaux n'ont pas connu la même popularité que *Beheiren*, ils restent le moteur d'une contestation qui, exposant le coût humain d'une politique économique uniquement concentrée sur la productivité industrielle et les transformations infrastructurelles, mène à la remise en question des décisions gouvernementales. En termes

---

<sup>199</sup> ANDREWS, *ibid.*, p.170.

<sup>200</sup> ANDREWS, *ibid.*, p.172.

d'organisation du pouvoir politique, ces cercles citoyens locaux pavent tout au long des années 1960 le chemin permettant à la voix des victimes de pollutions industrielles et des transformations structurelles d'être entendues, d'une part au cours de procès qui mènent durant les décennies suivantes à des changements institutionnels concernant la question environnementale, d'autre part au cours de mouvements contestataires soulignant les rapports de force inégaux entre gouvernement et collectivités locales. En d'autres termes, ces cercles citoyens locaux s'emparent d'un pouvoir de représentation que les élus des régions touchées semblent, sur le sujet, avoir été incapables d'articuler.

### **3-1-3. Embrassement du milieu universitaire**

En 1965, une cinquantaine d'affrontements au sein de campus universitaires sont recensés. L'information pénètre modérément l'opinion publique : aucune de ces universités n'est particulièrement connue. En 1966, l'université de Waseda est le premier établissement de renom à connaître des mouvements étudiants perturbant la vie universitaire. En réponse, trois mille policiers y sont envoyés. Loin de se calmer, les mouvements estudiantins gagnent en médiatisation et en intensité. À l'université de Waseda, la police finit par stationner autour des enceintes de l'université durant des affrontements qui s'étendent sur plus de deux ans<sup>201</sup>. Pacifistes ou empreintes de violence, les réactions des étudiants prennent diverses formes, entre sit-in, séquestrations de professeurs, barricades et affrontements avec les forces policières.

En 1968, les mouvements redoublent d'intensité quand un scandale financier survient au sein de l'université de Nihon Daigaku (abrégée Nichidai). Alors travaillant dans l'administration, l'étudiant en économie Akita Meidai 秋田明大 (1947 -) expose au grand jour un détournement de fonds de deux milliards de yens dans la trésorerie de l'université. La nouvelle embrase les esprits : la réaction étudiante se propage dans d'autres universités prestigieuses telles que Kyôto Daigaku, Meiji Daigaku, Keiô Gijuku Daigaku, Chuô Daigaku ou encore Tôkyô Daigaku, dont les développements sont particulièrement suivis par les médias. Dans le courant de l'année, des étudiants créent un nouveau groupe contestataire au sein de l'université de Tôkyô : *Zengaku kyôtô kaigi* 全学共闘会議 [Comité du front uni du monde étudiant,

---

<sup>201</sup> ANDREWS, *ibid.*, p.83.

abrégé *Zenkyôtô*]. Dans la même veine de *Beheiren*, ce groupe accueille des étudiants de tout bord politique et idéologique, avant tout unifié par leur volonté de faire de leurs universités des « zones de liberté »<sup>202</sup>. Le mouvement rencontre une franche sympathie au sein de l'opinion publique et du milieu étudiant en général, au sein duquel apparaissent des *zenkyôtô* locaux. Renforcée par l'enthousiasme de cette nouvelle forme de contestation, la voix des étudiants japonais, bien que plurielle, porte davantage dans la société. Devant l'intensité des affrontements qui s'en suivent, de nombreuses universités suspendent leurs cours, voire ferment complètement. Mobilisant jusqu'à 8500 policiers entre 1967 et 1968, les mouvements sont marqués par l'arrestation de plus de 6000 étudiants en 1968 et près de 13000 l'année suivante<sup>203</sup>. Deux policiers y perdent la vie et plus de 75 présidents d'université démissionnent avant 1969. Pour répondre à la crise, le gouvernement finit par décider de mesures législatives fortes en accordant un plus grand pouvoir aux policiers à la fin de la décennie. La révolte étudiante, à bout de souffle, est finalement maîtrisée<sup>204</sup>.

Si le mouvement contestataire touche de nombreuses universités, il est difficile de le réunir sous un étendard unique : la plupart des revendications portent plutôt sur des questions locales. Il se détache pourtant une volonté de la part des étudiants de pouvoir jouer un rôle plus important dans le fonctionnement de leurs universités, et divers combats réfléchissent également certaines questions politiques, comme celle du capitalisme ou encore de l'organisation universitaire telle que pensée depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale<sup>205</sup>. Aussi, le mouvement symbolise les changements de paradigme dans la contestation des jeunes Japonaises et Japonais : alors qu'au début des années 1960, nombre d'entre eux participent à la contestation sous la bannière *Zengakuren* – fortement liée au parti communiste – la défaite Anpo morcèle l'influence marxiste et amorce à partir de la seconde

---

<sup>202</sup> OGUMA Eiji, « Japan's 1968 : a collective reaction to rapid economic growth in an age of turmoil 日本の 1968 混乱期の高度成長への共同大的反応 » [« Le Japon de 1968 : une réaction collective face à la haute croissance économique dans une époque de conflits »] dans *The Asia Pacific journal*, vol. 13, num. 1, 2015, p.3.

<sup>203</sup> ANDREWS, *ibid.*, p.75.

<sup>204</sup> EIJ, *ibid.*, p.5.

<sup>205</sup> ANDREWS, *ibid.*, p.85.



moitié des années 1960 une diversification des contestations qui se reflète dans la création des nombreux *zenkyôto*<sup>206</sup>.

S'ils n'embrassent pas de causes politiques claires, les mouvements étudiants forment ainsi une nouvelle approche à la politique, faisant écho aux logiques des autres cercles et mouvements citoyens qui se mettent en place dans la société japonaise durant la décennie. S'éloignant des luttes et des principes hiérarchiques de la gauche traditionnelle, socialiste ou communiste, la jeunesse des campus universitaires s'attache à comprendre et à expérimenter la notion d' « individualité », notamment à travers l'affrontement physique et la remise en question du système universitaire<sup>207</sup>. Entité politique encline à démocratiser les processus de participation démocratique, la « Nouvelle Gauche » prend forme. Aussi, la jeunesse japonaise, née après la défaite de la Seconde Guerre mondiale, s'interroge sur sa place dans une société en pleine évolution, comme l'indique la popularité du concept de *jiritsu shûgi* 自立主義 [autonomie de l'individu] produit par le philosophe Takaaki Yoshimoto 吉本隆明 (1924 – 2012), que le japonologue Andrews développe ainsi:

It meant self-assertion for the everyman, taking responsibility for mass society and becoming an instrument of change, independent of leadership. It was an ideal theory for the new generation of growing *shimin*, active citizens, as you did not need abstract ideals or models like nationality, parliamentary democracy or the worker.<sup>208</sup>

Cela signifiait une affirmation de soi pour le tout un chacun, devenir responsable de la société de masse en devenant un instrument du changement, indépendamment des directions [déjà en place]. C'était une théorie idéaliste pour la nouvelle génération de *shimin* qui grandissait, désirant s'extraire de la nécessité d'idéaux abstraits, ou de modèle comme ceux de la nationalité, de la démocratie parlementaire ou du travailleur.

Des révoltes étudiantes aux cercles et associations citoyennes comme Beheiren, le quotidien du Japon est marqué par l'arrivée de regards et mouvements critiques et alternatifs. Ceux-ci reflètent autant qu'ils construisent un nouveau rapport au politique, articulé par l'idée d'une revalorisation de la participation démocratique, et de l'individualisation des contestations, auparavant centrées autour d'idées marxiste ou communiste.

---

<sup>206</sup> BOUVARD, *op.cit.*, p.44.

<sup>207</sup> ANDREWS, *ibid.*, p.71.

<sup>208</sup> ANDREWS, *ibid.*, p.72.

### 3-2. Contestation dans l'art, contestation de l'art : de nouveaux enjeux émergeant au sein de la culture

Si la vie sociopolitique traverse une période d'intense changement, le monde culturel connaît également de nombreuses transformations de fond et de forme. Dans un Japon d'après-guerre où fleurissent bon nombre de cercles articulés autour d'activités culturelles variées comme la littérature, l'art visuel, la musique ou les arts vivants, les années 1960 annoncent un intense questionnement à propos de l'art dans la société, ainsi qu'à propos de la culture de masse industrialisée qui jalonne la vie des Japonaises et Japonais depuis la fin de la guerre.

#### 3-2-1. Popularisation du mouvement *Utageo* うたごえ : (re)faire de la musique ensemble

Apparu dans la seconde moitié des années 1940 sous l'impulsion de Seki Akiko 関鑑子 (1899 – 1973)<sup>209</sup>, le mouvement *utageo* correspond à la popularisation de chorales locales dont le répertoire se développe dans un premier temps autour de chansons folkloriques russes traduites en japonais. Appelé *Chuô gasshōdan* 中央合唱団 [La Chorale centrale] à ses débuts, le mouvement est, comme beaucoup de cercles artistiques et culturels à cette époque-là, étroitement lié à l'expression et l'expansion d'idées communistes, et se définit comme un mouvement culturel prolétaire explicitement critique à l'encontre du Japon d'après-guerre<sup>210</sup>.

Se popularisant dans de très nombreuses préfectures japonaises au cours des années 1950, l'identité politique des participants se diversifie pour délaisser peu à peu les idéaux communistes. Le mouvement est loin d'être anecdotique, comme l'illustre le succès du festival « *Nihon no utageo saiten* » 「日本のうたごえ祭典」 [Festival utageo du Japon], qui rassemble plus

---

<sup>209</sup> Née en 1899, Seki Akiko poursuit des études de musique au conservatoire de Tôkyô. Après la Seconde Guerre mondiale, convaincue par les idéaux communistes, elle travaille à l'élaboration d'un mouvement culturel visant à démocratiser le chant. Mettant son expérience au sein de choral à profit, elle dessine ce qui devient petit à petit le mouvement *utageo*

<sup>210</sup> SADA Mayumi 寺田真由美, *Utageo undô ni okeru minyô no imi : showa nendai no kiso-bushi wo tatoetoshite* (The significant[sic] of Japanese folksong in the Utagoe Movement : A case study of "Kiso-bushi" in Showa 30's" [Sens des chansons *minyô* au sein du mouvement *utageo* : étude du cas de la musique « Kiso-bushi » dans les années 30 de l'ère Showa] in *Hyôdaibunkakenkyû* 表現文化研究, 3(1) : 21-36, 10/11/2003, [http://www.lib.kobe.u.ac.jp/handle\\_kernel/81002835](http://www.lib.kobe.u.ac.jp/handle_kernel/81002835), p.22

de 6000 personnes en 1953 et 50 000 seulement deux ans plus tard. D'après *Utageo shinbun* うたごえ新聞 [Le Journal Utageo], journal officiel paru à la création du mouvement, l'ensemble des membres de l'association dans tout le pays dépasse dans les années suivantes les 10 000 000 de participants ; on peut supposer avec plus de certitudes qu'il y ait, dans les temps forts, au moins plusieurs centaines de milliers de participants répartis dans des milliers de chorales à travers tout le Japon<sup>211</sup>.

Si les chorales sont parsemées sur tout le territoire, l'*Utageo shinbun* fédère dans les années suivant sa création une grande partie des participants. Imprimé chaque mois, l'on peut y trouver la présentation de cercles *utageo* régionaux, des dates de représentations ou encore la partition des derniers morceaux apparus dans le répertoire en vogue à l'époque. Rédigé et mis en page par un comité principal toujours rattaché au parti communiste japonais, le journal révèle également ses grandes directions idéologiques<sup>212</sup>. Mais à l'image des évolutions des cercles citoyens tout au long des années 1960, le mouvement dévie nettement de son origine idéologique pour osciller dès la fin des années 1950 entre une direction se voulant dépolitisée, et insistant sur la pratique de musiques régionales japonaises, et une direction plus engagée, mettant en avant des valeurs pacifistes et anti-nucléaires, comme le montre la popularité du chant « *Genbaku yurusumaji* » 「原爆許すまじ」 [« Pas de pardon pour la bombe atomique »], interprété à l'orée des années 1960, ou encore l'apparition du slogan « *utageo ha heiwa no chikara* » 「うたごえは平和の力」 [« Utageo est le pouvoir de la paix »] <sup>213214</sup>. Certaines chorales participent même à des événements politiques, comme c'est par exemple le cas en 1956, quand la chorale de Nagasaki se représente au cours du *Dainidaki gensuibaku kinshi sekai daikai* 第二回原水爆禁止世界大会 [Seconde édition du rassemblement mondial pour l'interdiction des sous-marins nucléaires]<sup>215</sup>.

---

<sup>211</sup> SADA, *ibid.*, p.22.

<sup>212</sup> SADA, *ibid.*, p.24.

<sup>213</sup> MONNA Yuki 門奈由子, 1950 nendai kôhan "utageoundou" : "utageo shinbun" ni miru "ongaku no keiken" 1950年代後半「うたごえ運動」・「うたごえ新聞」に見る「音楽の経験」 [Le « mouvement utageo » de la seconde moitié des années 1950 : une « expérience musicale » d'après les articles de « journal utageo »], in 日本女子大学大学院人間社会研究科紀要, vol.18, num.3, 2012, p.18. <https://ci.nii.ac.jp/naid/110009004218>. Dernière visite le 05.01.2020.

<sup>214</sup> SADA, *ibid.*, p.25.

<sup>215</sup> MONNA, *ibid.*, p.22.

Parallèlement aux enjeux idéologiques et esthétiques, le mouvement *utagoe* devient le socle de pratiques musicales dont les logiques échappent à l'industrie musicale, permettant à de nombreux Japonaises et Japonais de faire l'expérience d'un geste musical local et directement véhiculé par leur propre corps. Ces musiciens amateurs dépassent la passivité d'une écoute radiophonique pour se mettre eux-mêmes en avant, dans une participation collective. L'engouement suscité par le mouvement engendre une diversification des sensibilités, comme le montre l'apparition de nombreuses organisations musicales. Certaines privilégient alors la représentation de cultures traditionnelles, comme *Warabi-za* et la *Minshu ongaku kyôkai*, tandis que d'autres tendent vers des répertoires plus engagés, comme la *Rôon*, sur laquelle nous reviendrons par la suite en raison de son rôle majeur dans le développement de la scène de la folk du Kansai.

Point important, le mouvement *utagoe* concourt à démocratiser une pratique musicale qu'écrase l'industrie musicale par sa présence. Au fil des années, les chorales maîtrisent de plus en plus les répertoires qu'elles interprètent, et le comité central met en place un certain nombre de dispositifs pour les y aider, entre cours d'écriture musicale ou de solfège<sup>216</sup>. Les goûts esthétiques et les savoir-faire musicaux s'aiguisent : on passe du « utagoe qui crie au utago qui chante »<sup>217</sup> et le mouvement montre à nombre d'amateurs toute la profondeur de l'expérience humaine qui accompagne la pratique musicale en groupe. Enfin, que cela soit dans une veine politique ou dans le but de faire vivre un patrimoine culturel, les chorales deviennent aussi un espace de reconfigurations sociomusicales au sein duquel les membres constituent les décisions qui guident leurs pratiques.

### **3-2-2. Le monde de l'art plastique : remise en question esthétique**

Le monde des arts visuels n'est également pas insensible aux réalités sociopolitiques du Japon des années 1960. À Tôkyô et ailleurs s'amorcent des mouvements artistiques qui repensent la question des enjeux de l'art dans la société. Contestations esthétiques et sociales s'entrechoquent. Dans le monde de l'art plastique, certains expriment des positions contestataires vis-à-vis des conceptions et des institutions officielles, faisant naître une dizaine

---

<sup>216</sup> MONNA, *ibid.*, p.25.

<sup>217</sup> MONNA, *ibid.*, p.24.

de mouvements artistiques rassemblés sous les bannières *han geijutsu* 反芸術 [anti-art] et *hi geijutsu* 非芸術 [Non-art]<sup>218</sup>. Un de ces premiers mouvements se constitue en 1957 dans la ville de Fukuoka. Débutant à l'école de Kyûshû-ha, le mouvement s'oppose à la centralisation culturelle, amplifiée par la médiatisation de masse, en refusant les logiques de marché comme source de valeur pour la création artistique. Dans le sillon de leur remise en question des valeurs liées à l'art et à ses pratiques, leur manière de concevoir le mouvement est tout aussi libertaire : aucune unité ni hiérarchie ne préside au groupe. Leur manière de créer est aussi hétéroclite et aucune norme esthétique particulière n'est mise en avant. Cependant, le mouvement tend à redéfinir les pratiques de l'art en sortant des studios d'artistes pour « prendre possession de la ville » : les peintures sur canevas font place à des défilés dans les rues de Fukuoka, dont les enjeux alternent entre discours sur la pratique d'un art débarrassé de ses conventions et, dans les années 1960, contestation de la guerre du Vietnam et du rôle du Japon au sein du conflit<sup>219</sup>.

Si des mouvements régionaux fleurissent un peu partout au Japon afin de démocratiser et questionner différentes pratiques de l'art visuel, de jeunes artistes basés sur Tôkyô s'attèlent également à participer aux transformations culturelles. Au cours des années 1960, une institution assez inattendue joue un rôle primordial dans l'établissement de cette nouvelle scène artistique : le journal national *Yomiuri*. Alors galvanisé par les discours et valeurs démocratiques qui déferlent au Japon sous l'œil attentif de l'Occupation, le journal inaugure en 1949 une exposition qui détonne dans son organisation. En effet, si le but premier reste de constituer à travers ces expositions une image publicitaire, elles contestent directement les habitudes du monde de l'art institutionnalisé en proposant un événement ouvert à tous, où chacun peut exposer sans avoir été préalablement sélectionné par un jury. C'est ainsi que prend forme cette exposition qui devient, en 1957, « *Yomiuri Independent Exhibition* »<sup>220</sup>.

---

<sup>218</sup> Michael LUCKEN, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Hermann, 2001, p.191. Sur le sujet, aussi : Reiko TOMII *How Gendai bijutsu stole the museum : an institutional observation of the Vanguard 1960s* [Comment gendai bijutsu a volé le musée : une observation institutionnelle de l'avant-garde de 1960], in *Since Meiji : perspective on the japanese visual art, 1868 – 2000*, Thomas Rimer (dir.), University of Hawai'i Press, Honolulu, 2012, pp.144 – 167.

<sup>219</sup> LUCKEN, *ibid.*, pp.192 – 193.

<sup>220</sup> TOMII, *ibid.*, p.147.

Cette nouvelle forme d'exposition favorise la venue de jeunes artistes dont le travail devient de plus en plus médiatisé. Fer de lance de la mouvance anti-art, le groupe *Neo Dadaizumu Oruganaizâzu* ネオダダイズムオルガナイザーズ [« Les Organismes du Néo-Dadaïsme »] apparaît au moment des grandes manifestations contre la ratification du nouveau traité de Sécurité. Dix jeunes étudiants aux Beaux-arts se regroupent et organisent des expositions aux formes inédites : exit les techniques traditionnelles de la peinture et la sculpture, on y trouve les sacs en plastique remplis d'eau et les ballons de baudruches d'Arakawa Shûsaku 荒川修作 (1936 – 2010) ou encore du papier toilette mis en forme par Yoshimura Masanobu 吉村益信 (1932 - 2011)<sup>221</sup>. L'art devient spectaculaire dans sa manière d'appréhender et de mettre en scène des objets du quotidien. Mais toujours plus insolites, ces œuvres artistiques hâtent la fin des expositions du journal *Yomiriû* en 1963<sup>222</sup>.

En réponse à la disparition de cet espace d'exposition, un groupe avant-gardiste, le *Hi-Red Center group* se forme autour de trois artistes prolifiques, Akasegawa Genpei 赤瀬川原平 (1937 – 2014, né Akasegawa Katsuhiko 赤瀬川克彦), Takamatsu Jirô 高松次郎 (1936 – 1998) et Nakanishi Natsuyuki 中西夏之 (1935 – 2016). Toujours plus spectaculaire, leur travail ne laisse indifférent ni le monde de l'art ni celui des forces de police. À l'occasion d'une exposition auto-produite, Akasegawa envoie en 1963 des invitations sous la forme de billets de 1000 yens contrefaits, qu'il expose par la suite. Trois ans plus tard, l'artiste est arrêté et jugé pour contrefaçon. Jugé coupable, il reçoit une peine de trois mois de prison avec sursis<sup>223</sup>.

Si les autorités surveillent de près ces pratiques avant-gardistes, de nombreux passants de Tôkyô assistent aux premières loges aux profondes transformations de la pratique artistique, en devenant spectateurs spontanés de *happening*. Un des plus notables est sans conteste celui de Nakanishi, proposé dans le train de la ligne Yama-no-te, en 1962, et conservé par quelques photographies de Sawatari Hajime 沢渡朔 (1940 -). Masqué d'un épais maquillage blanc sur le visage, l'artiste pénètre dans le wagon et observe tout au long du trajet une de ses créations, un objet ovoïde. Arrivé à la gare de Ueno, il dépose l'objet sur le quai avant de

---

<sup>221</sup> LUCKEN, *ibid.*, p.193.

<sup>222</sup> MAROTTI William, *Money, trains and guillotines* [Argent, trains et guillotines], Duke University Press, 2013, p.117.

<sup>223</sup> MAROTTI, *ibid.*, p.75.

l'enduire d'une substance qu'il prend par la suite le temps de lécher<sup>224</sup>. L'happening interpelle et fait grand bruit dans un monde de l'art de plus en plus réceptif aux évolutions avant-gardistes. Les anciens espaces de créations font désormais place aux corps des artistes, et les espaces de diffusions sont désormais constitués des pavés des trottoirs que tout à chacun arpente au quotidien.

Entre les différentes régions du Japon, de nouvelles formes d'art remettent en cause le statu quo d'un art institutionnalisé et surveillé depuis la fin de la guerre par l'Occupation américaine. Plurielles dans leurs formes et leurs enjeux, ces mouvances avant-gardistes traduisent une volonté de démocratisation de la pratique artistique ainsi que des enjeux de la création, qui articulent tour à tour intérêt à parcourir de nouveaux terrains artistiques et engagement vis-à-vis des grands sujets de la société japonaise des années 1960.

### **3-2-3. Crise esthétique et recherche d'une identité japonaise dans le jazz**

Alors qu'il connaît un âge d'or au cours des années 50 avec la popularité du be-bop<sup>225</sup>, les années 1960 sonnent l'arrivée du genre hard-bop, nourri par la venue de nombreux artistes américains entre 1961 et 1964 : c'est le *rainichi rush* 来日ラッシュ<sup>226</sup>. Mais le jazz fait aussi face à une crise de légitimité : le rockabilly, en vogue au Japon depuis la fin des années 1950, lui fait de l'ombre au point de le reléguer au statut de niche musicale<sup>227</sup>. Devant ce changement, les cafés jazz deviennent les nouveaux centres d'une scène tendant vers une pratique plus locale et plus *underground* qui se retrouve devant le difficile défi d'apprécier les nouvelles esthétiques américaines tout en en s'émancipant pour construire un répertoire plus domestique. Le genre connaît une période de crise esthétique et identitaire, au point qu'Akiko Toshiko déserte au début des années 1960 un Japon qui ne semble pouvoir trouver de voix créative<sup>228</sup>. Comme précise Atkins:

*Japan's modern history has been characterized by a persistent belief in Japanese backwardness vis-à-vis Europe and America, and a perpetual national effort to "catch up" with the West. In*

---

<sup>224</sup> MAROTTI, *ibid.*, p.232.

<sup>225</sup> Le be-bop est sous-genre du jazz caractérisé par un tempo rapide et une écriture harmonique plus complexe que le swing.

<sup>226</sup> ATKINS, *op.cit.*, pp.209.

<sup>227</sup> ATKINS, *ibid.*, pp.191 – 192.

<sup>228</sup> ATKINS, *op.cit.*, p.195.

*the late nineteenth and early twentieth centuries this mode of thinking and operating could be attributed to Japan's fear of Western imperialism and to its anxious international position as the West's pupil and Asia's instructor in the ways of modernity. Humiliating defeat and occupation only magnified the intensity and urgency of the "catch up" ethos. [...] Given this ethos and the bitter experience of the war and reconstruction, it is not surprising that the Japanese jazz community mirrored the national obsession with "catching up"<sup>229</sup>.*

L'histoire moderne japonaise s'est vue caractérisée par une croyance tenace en l'infériorité du Japon vis-à-vis de l'Europe et des États-Unis, et un effort national perpétuel visant à « rattraper » l'Occident. À la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et au début du 20<sup>ème</sup> siècle, cette manière de penser et cette manière de faire pouvaient être attribuées à la crainte, de la part du Japon, de l'impérialisme occidental, de sa position d'élève par rapport à l'Occident et de sa position d'instructeur en modernité pour l'Asie. La défaite humiliante et l'Occupation n'ont fait que rendre plus intense l'urgence de cet éthos de « rattraper ». [...] Étant donné cet éthos et l'amère expérience de la guerre et de la reconstruction, il n'est pas surprenant que la communauté jazz japonaise fit échos à l'obsession nationale de « rattraper ».

Désirant s'émanciper de cette position d'élève vis-à-vis de la culture américaine d'après-guerre, les évolutions du jazz accompagnent un mouvement néonationaliste tentant de se définir au-delà des modèles américains. Si les années 1960 sont ainsi synonymes de crise, la décennie se révèle également être une fertile période d'expérimentation et de créativité. Ce *momentum* laisse notamment le terrain à tout un vivier de jeunes musiciens. S'engouffrant dans cet élan, Akiyoshi Toshiko acquiert une renommée internationale à travers un répertoire jazz teinté d'inspirations puisant dans une musique aux sonorités plus domestiques. Construit notamment autour de morceaux comme « *Kogun* » et « *Minamata* », ce répertoire rencontre un grand succès à l'extérieur et au Japon<sup>230</sup>. Il est intéressant de constater que, si la scène jazz n'est pas connue pour prendre activement part aux mouvements sociaux, le second titre de l'artiste fait référence à la fois au village et au désastre sanitaire de Minamata où l'empoisonnement et la mort de nombreux enfants restent encore à l'époque lettre morte pour la justice japonaise. Sur le plan musical, « *Minamata* » démontre toute la richesse expressive d'Akiko en jouant entre des sonorités japonaises rendues au travers de percussions traditionnelles et en proposant une écriture hard-bop prononcée avec des passages plus expérimentaux qui font entendre des chants aux mélismes typiques, rappelant l'esthétique des pièces de théâtre nô.

---

<sup>229</sup> ATKINS, *op.cit.*, pp.200 – 201.

<sup>230</sup> ATKINS, *op.cit.*, p.206.



L'époque voit également d'autres artistes prendre leur essor, parmi lesquels Watanabe Sadao 渡辺貞夫 (1933 - ) et ses compositions jazz mêlant musicalités pop et rythmes d'Amérique du Sud, et Yamashita Yôsuke 山下洋輔 (1943 -), connu pour ses prouesses instrumentales et son habilité à trouver de surprenants chemins d'improvisation<sup>231</sup>. Mais ces nouveaux artistes doivent faire face à une disette structurelle qui les oblige à revoir leur pratique ; les points de chute se font rares et seule une poignée de musiciens, souvent déjà connus, arrivent à vivre de leur musique. Devant ce défi, ils se démarquent de leurs aînés en (ré)organisant les structures d'une scène musicale dont ils manquent terriblement : concerts spontanés, différentes manières d'engager avec le public et changement des lieux de représentation pour évoluer vers une pratique nouvelle qui défie les étiquettes établies du genre<sup>232</sup>. Esthétiquement, on mélange le be-bop et le hard-bop à d'autres influences, comme la musique classique et contemporaine.

Ce nouveau jazz, que l'on peut difficilement ne pas rapprocher par son côté novateur et expérimental du mouvement free jazz américain, trouble les frontières du genre et fait entrer la réflexion sociale dans son giron esthétique et structurel, transformant certains concerts en happening dans une recherche constante de nouvelle musicalité<sup>233</sup>. L'heure est à l'expérimentation. De nouvelles sonorités se font jour, mais aussi une recherche de sens dans le geste musical, les improvisations et le rapport à la musique. Une scène *underground* s'installe définitivement, et ses hérauts apparaissent. On peut noter la popularité de Takanayagi, qui joue de sa guitare avec un archet de violon, quand il n'utilise pas les bruits de l'amplification et d'échos pour parfaire les étranges harmonies qui parsèment ses compositions. Ou encore celle de Kanai Hideto, qui ouvre un club de jazz entièrement réservé à l'expérimentation musicale<sup>234</sup>.

Délaissant l'image établie d'une production culturelle de masse, le jazz finit par entrer au sein des milieux étudiants contestataires. Différents musiciens jazz se prononcent d'ailleurs en solidarité avec les mouvements de Waseda à la fin des années 1960. Avec un regain

---

<sup>231</sup> ATKINS, *op.cit.*, p.208.

<sup>232</sup> ATKINS, *op.cit.*, p.210.

<sup>233</sup> ATKINS, *op.cit.*, p.232.

<sup>234</sup> ATKINS, *op.cit.*, p.233.

d'intérêt dans les universités, le jazz se popularise à nouveau en véhiculant l'image d'un genre proche des milieux étudiants de la Nouvelle Gauche, où son image se construit moins en fonction de son origine américaine que comme la musique de la communauté discriminée afro-américaine<sup>235</sup>.

### **3-2-4. De nouvelles plateformes de production dans le milieu du manga : l'engagement dans l'underground**

Au côté des arts plastiques et de la musique, le manga, forme d'art visuel très populaire au Japon, traverse lui aussi une période d'intenses transformations au cours des années 1960. Apparu sous sa forme moderne à la fin des années 1940, il connaît une révolution graphique et narrative en 1953 à travers le succès national de l'œuvre de Tezuka Osamu 手塚 治虫 (1928 – 1989), « *Testuwan atomu* » 「鉄腕アトム」, plus connu sous le nom d' « Astro Boy ». À l'époque, nombre de parutions voient le jour, portées par de petites maisons d'édition surtout présentes dans le Kansai, publiant à moindres frais sur du papier de mauvaise qualité. Toujours en raison du manque de moyen de la plupart des Japonais, les librairies de prêt constituent le principal vecteur de diffusion des productions. À l'instar des cafés jazz, ces magasins permettent la location ou la lecture de nouveaux manga à moindres frais<sup>236</sup>.

Au cours des années suivantes, le manga évolue pour se complexifier dans ses œuvres. Auparavant destinées à un public enfant, les nouvelles productions se mettent à proposer des narrations plus développées et matures. Au cours de formats plus longs, on peut désormais découvrir des sous-genres comme le thriller, le polar ou l'horreur, retranscrits dans un trait plus réaliste. Des artistes se chargent de faire vivre cette nouvelle vision du manga et connaissent leurs premiers succès, comme le montre la popularité de Tatsumi Yoshihiro 辰巳ヨシヒロ avec son œuvre « *Kuroi Fubuki* » 「黒い吹雪」 [« Le Blizzard noir »]<sup>237</sup>.

Parallèlement, de la même manière que pour la musique populaire dans les années 1920, le manga connaît un processus d'industrialisation au cours de la seconde moitié des années 1950, qui provoque l'arrivée des tirages hebdomadaires. Alors que de nombreux

---

<sup>235</sup> ATKINS, *op.cit.*, p.237.

<sup>236</sup> BOUVARD, *op.cit.*, p.32.

<sup>237</sup> BOUVARD, *ibid.*, p.36.

manga apparaissent mensuellement, le nouveau format de tirage pousse les auteurs à une production bien plus intense, ainsi qu'à une spécialisation des métiers dans le domaine. Là où l'artiste s'occupait de tous les pans de la production, dessinateur(s), scénariste(s) et assistants forment le socle de la production artistique<sup>238</sup>. De grands noms d'éditeur se popularisent avec l'apparition d'hebdomadaires comme *Manga Shônen*, *Shûkan shônen magajin* et *Shûkan shônen Sunday*. Créant un nouveau marché, fort compétitif et fertile, l'industrialisation du manga est en marche.

Viennent alors les années 1960. Alors que l'industrie s'installe durablement dans le paysage quotidien, certains milieux manga s'insurgent contre ce nouveau format. Décidés à garder un tirage mensuel, ces artistes créent dans le même temps une première forme de production et de diffusion *underground*, où apparaissent des manga dont la philosophie s'articule autour de la liberté d'expression et la volonté d'élever le média au statut d'objet artistique. Les années 1960 s'ouvrent ainsi sur une période de confrontation entre différentes productions manga, et la portée politique des œuvres devient une démarcation centrale entre une production industrielle *mainstream* fertile et populaire et une production *underground* décidée à jouer avec les frontières de la créativité manga<sup>239</sup>.

Contre-culture, cette production *underground* tend à mettre en scène des récits faisant écho aux réalités de la société de l'époque. Dans le cas du manga d'Asaoka Kôji, « *Hôno no naka de mita* » 「炎のなかで見た」 [« Je l'ai vu au milieu des flammes »], l'œuvre met en scène un jeune camionneur qui travaille indirectement pour l'armée américaine en transportant du kérosène destinés aux avions de guerre états-uniens. Devenant familier avec le mouvement anti-Anpo, il prend conscience de la brutalité policière avec laquelle la contestation est réprimée. Selon Bouvard, japonologue spécialisé sur le sujet du manga, même si le Traité de Sécurité est déjà signé au moment de la sortie de l'œuvre, le manga tend à rendre la question de la légitimité du Traité centrale, par une narration où Anpo – et la contestation qu'il crée – constituent à la fois l'univers narratif du manga et un des grands enjeux du récit. La confrontation entre le milieu *mainstream* et *underground* ressort d'autant plus avec cette

---

<sup>238</sup> BOUVARD, *ibid.*, p.40.

<sup>239</sup> BOUVARD, *ibid.*, pp.38 - 40.

œuvre que celle-ci répond au manga diffusé au sein des canaux *mainstream* « *Anpo ga wakaru* » 「アンポがわかる」 [« Comprendre Anpo »], dessiné par Kondô Hidezo, qui décrit positivement la signature du Traité<sup>240</sup>.

Une autre manière d'aborder les réalités de la société japonaise des années 1960 est de représenter la guerre et la question des responsabilités des opérations militaires américaines en Asie. Remplaçant les récits de conflits, souvent débordants de valeurs héroïques, ces manga *underground* privilégient des représentations de la vie des civils japonais touchés par la guerre. Si le plus connu du genre, « *Hadashi no gen* » 「裸足のゲン」 (« Gen aux pieds nus ») de Nakazawa Keiji 中沢啓治 (1939 – 2012), est publié au début des années 1970, certaines autres de ses œuvres comme « *Kuroi ame ni utarete* » 「黒い雨に打たれて」 [« Battu par la pluie noire »], publié en 1968, font partie de cette démarche testimoniale. « *Aru wakusei no higeki* » 「ある惑星の悲劇」 [« La tragédie d'une étoile »], autre œuvre de Asaoka Kôji elle aussi publiée dans la seconde moitié des années 1960, retrace du point de vue des civils l'impact de la bombe d'Hiroshima, n'épargnant au lecteur aucun détail sur les conséquences cataclysmiques de l'explosion sur la population, entre brûlures, chaos et irradiations de la population d'Hiroshima<sup>241</sup>. Autant narratives que graphiques, ces productions visent à rendre visibles des réalités peu traitées dans la production *mainstream*.

Que cela soit dans le manga, l'art visuel ou la musique, la culture du Japon des années 1960 est tout aussi bousculée par des remises en question que le monde sociopolitique. Faisant suite à une industrialisation de la production et une médiatisation de masse, beaucoup d'artistes s'interrogent sur la place et les enjeux de l'art qu'ils produisent, comme beaucoup d'amateurs se la posent sur l'art dont ils font l'expérience. Témoignant d'une volonté de démocratisation de la pratique musicale collective, le mouvement *utagoe* illustre le retour vers une pratique collective où la distinction entre public et interprète n'a plus lieu d'être, contrairement à la production de l'industrie musicale qui produit un système où les artistes deviennent des *stars*. Transformé en niche musicale, le jazz témoigne lui de la façon dont certains artistes désirent trouver une nouvelle voix dans le Japon des années 1960, dépassant

---

<sup>240</sup> BOUVARD, *ibid.*, p.79.

<sup>241</sup> BOUVARD, *ibid.*, p.57.

les répertoires américains qui imprègnent l'histoire de leur art, mais aussi les répertoires de la musique *mainstream* de manière générale. Les arts plastiques, à leur tour, montrent une créativité et une remise en question des pratiques artistiques en elles-mêmes, autant qu'une volonté de remettre l'art au milieu du quotidien, créant œuvres spectaculaires et « happening ». Du côté du manga, la confrontation entre les productions *mainstream* et celles d'une contre-culture *underground* où apparaissent des représentations alternatives de la société japonaise témoigne du phénomène de distanciation critique entre une production industrielle et une production plus locale.

## Conclusions du chapitre

L'après-guerre jusqu'aux années 1960 constitue une intense période de transformation pour le Japon. Se relevant lentement de la défaite, le pays fait face à sa première occupation militaire qui, si elle ne se montre pas aussi brutale que la population l'aurait cru, entraîne nombre de profonds changements institutionnels. Focalisé sur le redressement économique, le Japon connaît un dense processus de réindustrialisation qui l'amène au cours des années 1950 à devenir une des plus grandes puissances économiques au monde. Connaissant un enrichissement global, la population japonaise se transforme, jouissant des grandes avancées technologiques et médiatiques comme des nouveaux loisirs qui s'installent durablement dans le paysage quotidien. Devenant plus importants, les centres urbains défient les mœurs culturelles traditionnelles toujours présentes dans les campagnes. À la fin de l'Occupation, le nationalisme revient peu à peu sur la scène politique. En 1957, Kishi Nobusuke devient Premier ministre. Poussant un agenda conservateur, il provoque une réaction des partis de l'opposition, qui organisent une première vague de contestation. La signature du Traité de Sécurité provoque une réaction populaire, elle, fort inattendue, mais incroyablement intense : plus de 2 millions de Japonaises et Japonais manifestent leur refus du traité entre 1959 et 1960. Si elle fait face à un échec en juin 1960, la réaction populaire se mue en une pléiade de contestations qui se structurent autour de cercles citoyens.

Inédits dans la vie politique japonaise moderne, ces cercles citoyens constituent le nouveau socle d'une participation démocratique tant recherchée durant les mouvements Anpo. Ils vont participer à construire une vie politique en y injectant visions critiques et sujets peu traités, comme le montre la popularité et les actions de l'association citoyenne *Beiheren*, engagée contre la guerre du Vietnam. Mais ces remises en question ne se bornent pas uniquement au monde sociopolitique, le monde culturel et artistique traverse également une intense période de transformation. Dans un monde musical où l'industrie a installé depuis la fin de la guerre les musiques populaires dans le quotidien des Japonaises et des Japonais, le mouvement *utagoe* constitue un geste musical alternatif recentrant le faire musical autour d'une pratique collective. Destitué de son trône, le jazz devient lui une niche musicale dont la scène quitte les planches *mainstream* pour constituer un espace artistique accueillant

transformations esthétiques et question sur la place et le sens de la musique au sein de la société.

Parallèlement à toute cette effervescence sociopolitique et culturelle, l'enrichissement de la population, l'intensification de la présence des musiques populaires et la réduction graduelle du prix des instruments de musiques amènent nombre de jeunes Japonaises et Japonais à devenir musiciens amateurs. Face à une industrie lente à répondre aux changements, et dans une société où résonnent de plus en plus fort une volonté d'autonomie étudiante et de participation démocratique, certains de ces jeunes artistes commencent à questionner le monopole des musiques populaires par l'industrie. À partir du milieu des années 1960, c'est au sein de ce contexte que commence à se former la scène musicale répondant au nom de folk du Kansai.

*SECONDE PARTIE :*  
*LA SCÈNE FOLK AU JAPON – DÉVELOPPEMENT,*  
*APPROPRIATION ET ENJEUX D'UNE SCÈNE MUSICALE*  
*PLURIELLE*



## **CHAPITRE 3 : ARRIVÉE DE LA FOLK AU JAPON : DES CAMPUS AMÉRICAINS À LA MÉDIATISATION DE LA *KARREJI FÔKU***

Lorsque la folk américaine arrive au Japon, deux scènes se développent : une centrée à Tôkyô et une dans le Kansai. Ce chapitre s'intéresse à montrer comment la première s'est implantée dans la capitale pour devenir partie intégrante de l'industrie musicale, comme de nombreux genres américains l'ont fait avant elle.

Pour cela, le chapitre est divisé en trois parties. Dans la première partie, nous développons l'arrivée et l'installation de la folk américaine sur Tôkyô pour ensuite préciser, dans une seconde partie, les processus d'appropriation qu'elle connaît pour devenir la *karreji folk*, genre installé dans les milieux étudiants des grandes universités de Tôkyô. La troisième partie analyse « *Bara ga saita* », titre le plus populaire de ce sous-genre de la folk japonaise, afin de montrer la manière dont s'est développé son répertoire.

## 1. Les débuts de la folk japonaise : du revival folk américain à la *karejji fôku*

### 1-1. La folk américaine : définition et revival des années 1960

En musique, le terme anglais « folk » possède deux acceptions françaises possibles. La première fait référence au mot « folklorique », c'est-à-dire à un type de musique propre à un peuple ou une culture dont l'échelle peut varier entre celle d'un continent (musique africaine), d'un pays (musique polonaise) ou celle d'une région (musique normande, musique celtique, etc.). La seconde acception possible correspond plutôt à l'entrée du mot anglais dans la langue française, de la même manière que l'ont fait les mots jazz, rock et hip-hop, ainsi que beaucoup d'autres genres de musiques populaires apparus depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dans cette utilisation, le mot folk fait référence à un type de musique américaine de la fin du XIXe siècle, issue des régions appalachiennes<sup>242</sup>.

L'histoire du mot est, en réalité, encore plus complexe. Le qualificatif « folk », faisant référence à ce type de musique traditionnelle, apparaît quand un certain nombre d'universitaires et de folkloristes commencent à s'intéresser aux musiques de ces régions appalachiennes, souvent en réponse à la présence (bien qu'encore discrète en comparaison à aujourd'hui) des nouvelles formes musicales diffusées dans les grands centres urbains au début du 20ème siècle. Alors à la recherche d'une musique jugée « authentique », ces chercheurs commencent à rassembler les chants de régions périphériques des États-Unis, et un certain nombre de recueils et d'enregistrements apparaissent.

Ironiquement, l'acception du mot « folk » que l'on connaît aujourd'hui fait souvent référence non pas à ces musiques traditionnelles, mais plutôt à l'ensemble des musiques apparues durant le *revival folk*, un mouvement musical centré autour de la reprise et/ou de la composition d'un nouveau répertoire influencé par la redécouverte de ces musiques appalachiennes, interprétées aux États-Unis à partir des années 1930 dans ces mêmes centres urbains que les premiers folkloristes et universitaires avaient tenté de fuir<sup>243</sup>. Fortement liée

---

<sup>242</sup> Les Appalaches sont une chaîne montagneuse américaine longue de plus de 2000 kilomètres, s'étendant de Terre Neuve, au Canada, jusqu'en Alabama, aux États-Unis.

<sup>243</sup> DONALDSON Clare, *Music for the people : the folk music revival and American identity 1930 – 1970* [Une musique pour le peuple : le revival de la musique folk et l'identité américaine 1930 – 1970], Vanderbilt University, mai 2011, p.26. <https://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-03232011-085825/unrestricted/FINALDISSERTATION.pdf> Dernière visite : 29.07.2019.

à la question de l'identité américaine selon Donaldson, cette musique, très populaire, embrasse les transformations sociales que connaît le pays dans l'après-guerre, pour devenir partie intégrante du quotidien des grands centres urbains de la fin des années 1950 et tout au long des années 1960. C'est très souvent ce dernier boom musical que l'on désigne par le terme *folk revival*. Par rapport à l'émergence de ce phénomène, Donaldson précise :

*The late fifties [...] was a rather bleak time for suburban youth culture. Rock and roll, the former outlet for teenager's angst, had become co-opted by commercial forces, which effectively rendered the music safe and bland. Jazz, the music of choice for culturally alternative teenagers, grew increasingly Avant-guard and "Jim Crow" attitudes (Jim Crow in reverse) among black musicians rendered jazz a black scene that restricted whites from gaining access. Without much competition, folk music filled the musical void for much of America's white, middle-class youth. [...] [B]y 1962, folk music officially hit the big time. In popular culture, the years between 1960 and 1965 are viewed as the era of the folk revival.*<sup>244</sup>

La fin des années 1950 [...] fut plutôt une époque morne pour la *youth culture* des banlieues. Le rock'n'roll, ancien exutoire pour les angoisses des adolescents, connut une commercialisation qui rendit effectivement la musique fade et sans risque. Le jazz, musique par excellence des adolescents culturellement alternatifs, devint intensément d'avant-garde et l'attitude « Jim Crow » (en réponse aux lois « Jim Crow »<sup>245</sup>), répandue parmi les musiciens noirs rendit la scène très peu ouverte à la jeunesse blanche. Sans plus de compétition, la [musique] folk remplit le vide pour beaucoup de jeunes adolescents blancs de la classe moyenne. En 1962, la musique folk devint officiellement très populaire. Dans la culture populaire, les années allant de 1960 jusqu'à 1965 sont vues comme les années du *revival folk*.

Devenue populaire depuis 1960, la musique folk connaît un phénomène de médiatisation et commercialisation entre 1960 et 1965 qui fait prendre à ce mouvement diverses formes : des concerts spontanés d'amateurs aux shows télévisés et radiophoniques qui font écouter ou parle de musique folk, des scènes de concerts universitaires aux cafés et aux night-clubs, la musique folk s'entend partout. Majoritairement produite par l'industrie musicale et diffusée par les médias de masse, le mouvement se coupe des enjeux politiques

---

<sup>244</sup> DONALDSON Clare, *ibid.*, p.218, citant l'article de Ron Eyerman et Scott Barretta, *From the 30s to the 60s : the folk revival in the United States, Theory and Society in* vol.25, num.4, august 1996, p.552.

<sup>245</sup> « Jim Crow » est une expression péjorative qui servait à désigner les afro-américains dans les États-Unis du 19<sup>ème</sup> siècle. Le terme vient du titre musical « Jump Jim Crow », qui date de 1838 et au sein duquel Thomas D. Rice interprétait un homme noir. Alors que la guerre de Sécession prend fin en 1865, on promulgue le 13<sup>ème</sup> amendement de la Constitution américaine, donnant la liberté à tous les esclaves noirs. En réaction, des lois ségrégationnistes, les lois « Jim Crow », sont décidés à la fin du siècle dans les états du Sud des États-Unis, et continuent d'apparaître dans la loi jusqu'en 1965. Ces lois ségrégationnistes, ainsi que le statut plus général des afro-américains font partie des principales revendications des mouvements sociaux américains de la décennie.

et critiques qui avaient accompagné son développement depuis les années 1930<sup>246</sup>. Devant cette direction prise, la scène musicale se transforme.

*As folk music peaked in popularity during the first half of the 1960s, the revival as a whole began experiencing a structural sea change. During this period two generations of revivalists controlled the movement: the first had emerged during the 1930s and the People's Songs era, and the second consisted of the baby boomers who had come of age. The latter divided into two camps marked by their divergent views regarding folk music: musical traditionalists on the one hand, and members and sympathizers of the emerging New Left on the other. While the former helped to complicate the character of the commercial phase of the folk revival, the latter played a critical role in perpetuating the type of Americanism that the older revivalists had carried through the 1950s and adapting it to a new era of political activism, thus forging links between the Old and New Lefts.*<sup>247</sup>

Alors que la musique folk devint très populaire durant la première moitié des années 1960, le *revival* commença à faire l'expérience d'une restructuration du mouvement dans son ensemble. Durant cette période, deux générations de revivalistes contrôlèrent le mouvement : les premiers avaient émergé dans les années 1930 et l'ère des « *People Songs* », et les seconds étaient constitués des *baby boomers* devenus adultes. Ces derniers se divisèrent en deux camps, marqués par leurs regards divergents concernant la musique folk : d'un côté les traditionalistes et de l'autre, des membres et des sympathisants de la Nouvelle Gauche émergente. Alors que les premiers compliquaient la phase de commercialisation du *revival* folk, les derniers jouèrent un rôle critique dans la perpétuation de l'Américanisme [attitudes et idées politiques en rapport avec la construction de l'identité états-unienne] que les anciens revivalistes avaient porté durant les années 1950, et l'adaptèrent comme une nouvelle forme d'activisme politique, créant ainsi des liens entre Vieille et Nouvelle Gauches.

C'est principalement au sein de cette dernière tendance, très liée à la Nouvelle Gauche, que les grands artistes (habituellement appelés) « folk » viennent peupler le panthéon des chanteuses et chanteurs populaires de l'époque, marquant aujourd'hui la postérité du genre. Parmi ceux-ci, on trouve des artistes liés à la scène *mainstream* comme The Brother Four, Kingston Trio, Peter, Paul and Mary, qui se distinguent par des compositions plus sophistiquées. D'autres, comme Pete Seeger, font vivre une scène plus traditionaliste et engagent une grande partie de leur travail à la découverte, à l'enregistrement et à la diffusion d'anciens répertoires musicaux. Enfin, une dernière catégorie d'artistes écrivent, composent et interprètent des titres qui accompagnent plus explicitement les transformations sociales des États-Unis des années 1960, comme c'est le cas de Woody Guthrie, de Bob Dylan et de Joan Baez.

---

<sup>246</sup> DONALDSON Clare, *ibid.*, p.219.

<sup>247</sup> DONALDSON Clare, *ibid.*, pp.219 – 220.

C'est le travail de l'ensemble de ces artistes qui, souvent à travers une médiatisation de masse, finit par dépasser les frontières américaines pour arriver en Europe de l'Ouest et en Asie. C'est ainsi qu'au milieu des années 1960, près de dix ans après le début du *revival* folk américain, le genre arrive au Japon.

## 1-2. Arrivée de la folk américaine dans le Japon des années 1960

Le genre apparaît au Japon par touche au début des années 1960, au sein de la programmation d'une radio qui joue un rôle central dans la formation et la diffusion de la scène musicale du Japon d'après-guerre : la *shinchûgun hôsô* 進駐軍放送 [émissions des forces d'occupation]. Comme l'explique Tagawa Tadasu :

今でこそアメリカと日本の“距離“は、かなり近くなかったが、当時はとても遠く、FENはその距離を縮めたり、日本にアメリカを”再現“する機能を果たしていた。そのFENはカントリー・ミュージック、ポピュラー・ミュージックが音楽番組の主流だったが、フォーク・ソングはそこで流れるポピュラー・ミュージックの番組の中へ少しずつ入ってき始めていた。<sup>248</sup>

Aujourd'hui, il y a peu de « distance » [culturelle] entre les États-Unis et le Japon, mais à l'époque, la distance était bien plus grande et la FEN réussit à la réduire en étant à l'origine de la « réapparition » des États-Unis au Japon. Cette FEN diffusait principalement de la musique country et de la musique populaire [de l'époque], mais les chansons folk ont commencé petit à petit à pénétrer ces émissions de musiques populaires.

Ainsi, si l'audience première de ces émissions empruntant les canaux de la NHK, est avant tout constituée de soldats américains en service sur le territoire occupé, un nombre grandissant de foyers civils, majoritairement urbains, captent aussi ces émissions qui installent la musique populaire américaine dans le paysage musical japonais depuis les années 1950.

Parallèlement à ce média américain, les grandes majors japonaises ont également reconstruit tout au long des années 1950 l'ensemble des infrastructures de l'industrie musicale détruites durant la guerre. Remises sur pied, elles deviennent des acteurs importants des transformations des pratiques musicales dans l'après-guerre, rendant la musique toujours

---

<sup>248</sup> TAGAWA Tadasu 田川律, *Nihon no fôku & rôkku shi : kokorozashi ha doko he* 日本のフォーク&ロック史・志はどこへ [Histoire de la folk et du rock japonais : où est passé le but], Tôkyô, Ongaku no tomosha, 1993, p.9. La *shinchûgun hôsô* 深夜放送, appelée à l'époque en anglais WVTR et plus connue actuellement sous le nom de FEN (« Far Est Network »), est une radio, mise en place par les forces d'occupation américaines à partir de 1953, qui émet jusqu'en 1997 à destination des bases américaines situées au Japon, où peuvent être entendues des actualités concernant les États-Unis, des informations sur le Japon et des émissions musicales.

plus présente au quotidien. Elles participent également au dynamisme des scènes musicales des genres américains en faisant venir dans la région de Tôkyô des artistes qui renforcent le succès de la musique country et folk au Japon, comme en témoignent par exemple la popularité des concerts de Paul Anka (1941 -) en 1958, de Neil Sedaka (1939 -) en 1960 ou encore de Henry Belafonte (1927 -) la même année<sup>249</sup>.

C'est en cheminant à travers ces différents points d'échange installés lors de l'Occupation américaine que deux titres folk finissent par se démarquer au début des années 1960 : « *Tom Dooley* » [« Tom Dooley »]<sup>250</sup> des Kingston Trio et de « *Green fields* » [« Plaines vertes »]<sup>251</sup> des Brother Four, tous deux repris graduellement dans des émissions de radio japonaises. Forts de ce succès, les deux groupes se représentent en concert à Tôkyô, respectivement en 1961 et 1962, et c'est dans la foulée de ce premier mouvement de popularité que se bâtissent au Japon les balbutiements d'une scène folk à proprement parler<sup>252</sup>.

Si, à l'époque, certains professionnels commencent à reprendre quelques titres folks au cours de concerts relativement discrets par rapport aux autres grands genres musicaux comme le rockabilly, la country ou la *kayôkyoku*, une scène folk se développe à Tôkyô autour d'événements musicaux de plus en plus nombreux et populaires au sein des universités et lycées. Le premier rassemblement musical de cette lignée est le « *Futtenani*<sup>253</sup> 63 » 「フーテナニー 63」 qui a lieu dans le quartier de Ginza, haut lieu culturel dans la capitale du pays<sup>254</sup>.

---

<sup>249</sup> TAGAWA, *ibid.*, p.11.

<sup>250</sup> The Kingstone Trio, *The Kingstone Trio* (album), Capitol, 1958.

<sup>251</sup> The Brother Four, *Greenfields* (single), Columbia Records, 1960.

<sup>252</sup> MAEDA et HIRAHARA, *MAEDA Hirotake 前田祥丈 et HIRAHARA Kôji 平原康司, 60 jûnendai fôku no jidai 60年代フォークの時代* [L'époque de la folk des années 1960], Tôkyô, Shinkyô myûjikkû, 1993, p.24.

<sup>253</sup> En japonais, le mot *futtenani* フッテナニ provient de *hootenanny*, un mot anglais populaire dans les années 1950 et 1960, désignant un regroupement musical folk où était mis à disposition une scène où chacun pouvait se produire. Même s'il n'est pas clair que la toute naissante scène folk japonaise organise ces concerts comme un hootenani à l'américain, l'appellation démontre à la fois le développement de la pénétration et la distinction de la culture folk au Japon, non plus comprise en tant que sous-produit de la western-country, mais bien en tant que genre musical à part entière.

<sup>254</sup> KIKUCHI Kiyomaro 菊池清麿, *Nihon ryûkôka hensenshi : kayôkyoku no tanjô kara J-popu no jidai he 日本流行歌変遷史・歌謡曲の誕生からJ・ポップの時代へ* [Histoire des évolutions des *ryûkôka* : de la naissance des *kayôkyoku* vers l'époque de la J-pop], Tôkyô, Ronsôsha, 2008, p.212.

L'événement se produit dans le *Nichifutsu kaikan* 日仏会館 [maison franco-japonaise] du quartier Ochanomizu, où l'on voit se représenter les premières formations folk japonaises. On y retrouve le groupe *Modan Fôku Karutetto* モダン・フォーク・カルテット, qui connaît un relatif succès dans les années suivantes.

Regroupant environ quatre cents personnes, l'événement fait sensation au sein d'un public étudiant toujours plus curieux de nouveautés musicales. Devant cette notoriété naissante, d'autres concerts sont organisés l'année suivante : en avril, un autre « *Futtenani* » a lieu dans une église de Harajuku, et en mai, le « *Ginza futtenani* » se déroule dans le magasin Yamaha du quartier de Ginza ; la scène folk commence à se déployer<sup>255</sup>. Principalement jouée et reçue au sein d'un milieu étudiant qui la fait aussi vivre dans sein des murs des universités tokyôïtes, elle prend alors le nom de *kyanpasu no fôku* キャンパスのフォーク [la folk de campus] ou *karejji no fôku* カレッジのフォーク [la folk de l'université].

Le début de popularisation de la folk de campus est soutenue en 1964 par deux événements musicaux importants : la venue du groupe Peter, Paul and Mary et des Brothers Four au Japon, ainsi que le succès du titre « *Sôran Bushi* » 「ソーラン節」 [« La mélodie *Soran* »] de ces derniers, un titre particulier en cela qu'il est la reprise « folklorisé » (à l'américaine) d'un titre *minyô* 民謡 [chansons régionales], spécialement arrangé pour le marché japonais. Bien qu'elle y reste encore largement mineure, le phénomène de la folk fait ainsi ses premiers pas au sein de l'industrie musicale.

Parallèlement, des clubs et des groupes étudiants continuent à se former et nourrir le phénomène folk avec des concerts hebdomadaires, toujours principalement organisés dans des milieux scolaires lycéens et universitaires de Tôkyô. Comme l'expliquent Maeda et Hirahara, peu présent dans les médias de masse jusqu'en 1964, le boom musical se distingue des autres genres de musiques pop de l'époque :

前年あたりから広がりを見せつつあった日本のフォーク・シーンも、学生を中心に、しっかりと根をおろしていた。サーフィン・ブームやビートルズ人気がマスメディアとリンクして成立

---

<sup>255</sup> KIKUCHI, *ibid.*, p.212 ; MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.44.

したものであったのに対し、フォーク・ソングはキャンパスから「クチコミ」の形で広がっていくという特徴を持っていた。<sup>256</sup>

Centrée autour des étudiants, la scène folk japonaise, dont on apercevait un développement depuis les années précédentes, enfonçait solidement ses racines. Contrairement au *boom* [du style] « surfing » ou encore à la popularité des Beatles, construits tous deux en lien avec les médias de masse, la chanson folk avait la particularité de se propager grâce au « bouche à oreille » des campus universitaires.

Les concerts rencontrent toujours plus de succès : à la fin de l'année, le « *Futtenani 12.25.64* » rassemble plus de mille personnes dans le *Toshi sentô hôru* 都市センターホール du quartier de Hirakawachô. L'année suivante, le vivier d'artistes qui forme le noyau de la scène se retrouve en octobre dans le *fôku Fuestibaru* フォーク・フェスティバル, organisé dans le *Hibiyaya gaiongakudô* 日比谷野外音楽堂, un parc à ciel ouvert.

D'importance dans l'histoire de la folk japonaise, l'événement représente le premier élan vers la création d'un nouveau répertoire musical qui, s'il reste très influencé par les productions américaines, démontre la volonté des artistes amateurs à transformer le répertoire américain pour aller vers une forme originale et propre au Japon<sup>257</sup>. De plus, il témoigne dans les cercles amateurs et étudiants d'un rapport parfois plus engagé dans la création musicale puisque certaines des chansons tendent à représenter des questions explicitement sociopolitiques. La guerre du Vietnam devient ainsi un thème traité, comme en témoigne les titres « *Itsuni heiwa wo* » 「いつに平和を」 [« À quand la paix »], « *Kyô no inori* » 「今日の祈り」 [« Les prières d'aujourd'hui »] ou encore « *Rekishi ha miteriru* » 「歴史は見ている」 [« L'histoire est en train de regarder »]<sup>258</sup>.

### **1-3. D'une scène étudiante en plein essor à son arrivée dans les médias de masse**

Malgré l'événement, l'engagement reste une tendance plutôt minoritaire au sein de cette scène folk. Plutôt, son succès grandissant attire l'attention du monde des médias de masse : l'année suivante, le genre y fait un premier pas avec la diffusion du « *Futtenani 12.25.65* », premier concert folk retranscrit à la radio publique. La même année, les concerts étudiants se poursuivent et l'on voit poindre les premiers festivals folks : le *Daikai fôku songu*

---

<sup>256</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.44.

<sup>257</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.46.

<sup>258</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.51.



*fesutivaru* 第一回フォーク・ソングフェスティバル prend place dans le *Nichigeki* 日劇, une salle de concert située dans le quartier de Yûrakuchô, à Tôkyô. Détail amusant, si pour l'heure ils sont encore parfaitement inconnus du public, l'artiste Takaishi Shiriishi 高石尻石 (1941-) et le groupe Fôku Curusedâsu フォーククルセダーズ s'y produisent. Le magazine musical *Heibon punch deluxe* comptabilise plus de trois cents groupes lycéens et universitaires : la scène est en pleine effervescence<sup>259</sup>.

L'année 1966 fait définitivement basculer le statut de la folk de campus. C'est durant cette année qu'elle rentre définitivement dans les médias de masse avec le titre « *Bara ga saita* » 「ばらが咲いた」 [« Une rose a fleuri »]. Interprétée par Mike Maki, la chanson connaît un succès commercial retentissant, sans précédent dans l'histoire du genre et fait du chanteur le nouveau porte-étendard médiatique de la folk de campus<sup>260</sup>. La popularité du titre et de son interprète annonce la mise en place d'une scène musicale bien plus ancrée dans les médias de masse et, si le titre est le symbole de la présence incontestable de la folk au Japon, elle est aussi celui de sa prise en main par les grandes majors.

En témoigne la profusion d'émissions de radio et de télévision qui lui sont dédiées cette année-là : *Fôku songu no gassen* フォーク・ソングの合戦 [Le concours des chansons folk] sur *Fujiterebi*, où s'affrontent quatre groupes amateurs ; « *Baitarisu fôku birejji* » sur *Nippon hôtô* ; « *Yangu 720* » [Jeunesse 720] sur TBS *terebi* ou encore l'émission « *Middonaito fôku* » ミッドナイトフォーク [La folk de minuit] sur *Radjio Kansai*. Les concerts ne sont pas en reste : le *Colombia fôku songu festival* コロンビアソングフェスティバル se déroule au cours de l'année 1966, organisé par la Colombia comme un tremplin musical, où la troisième place est d'ailleurs remportée cette année par Yoshida Takurô 吉田拓郎<sup>261</sup>.

---

<sup>259</sup> TACHI Mikiko, *The folk music revival then and now : politics, commercialism and authenticity in folk music communities in the U.S. and Japan* [Le *revival* folk aujourd'hui et hier : politiques, commercialization et question d'authenticité dans les communautés folk aux États-Unis et au Japon], Brown University, 2002, Rhode Island, p.1, citant « *Kyanpasu no naka no ongaku* キャンパスの中の音楽 [La musique dans les campus universitaires] », *Heibon Punch Deluxe*, Septembre 1965, pp. 187 - 188.

<sup>260</sup> TAGAWA, *op.cit.*, p.26.

<sup>261</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.56. Si Yoshida Takurô reste peu connu avant les années 1970, il marquera la nouvelle décennie en portant une nouvelle esthétique folk/rock dont il deviendra un des principaux artistes. Contrairement aux artistes de la folk du Kansai, le nom de Yoshida Takurô reste très connu par le public japonais.

Cette notoriété concourt également à précipiter des changements au sein de la folk de campus. L'arrivée du genre surfing en 1965, et des Beatles l'année suivante, provoque un *ereki bûm* エレキブーム [boom musical électrique] au Japon. Le succès de groupes américains comme The Ventures et The Astronauts amène nombre d'étudiants à se mettre à écouter et jouer ces nouvelles musiques, mélangeant les sonorités folk et électriques. Devant ce succès, les grandes majors produisent des titres à cette image et créent le *gurûppu saunzu*, genre musical à la frontière de la folk et du rock qui émerge en 1966 et se popularise assez rapidement.

C'est ainsi que, si 1966 marque l'entrée de la folk de campus dans les médias de masse, elle en sonne également le glas. Bien que dynamisé par un succès médiatique et le souffle nouveau de l'*ereki bûm* – deux phénomènes qui mettent en branle la création d'un répertoire original – le boom musical de la folk de campus, à l'instar de la plupart des modes musicales des années 1960, ne dure pas plus de quelques mois<sup>262</sup>. Dès 1967, tenu à bout de bras par l'industrie médiatique, il fait face à l'ambivalence d'une scène musicale tirée entre ses origines amatrices, dont le public est de moins en moins nombreux, et son tournant médiatique. Noyé par la popularité d'autres styles musicaux qui le remplacent sur les ondes radiophoniques et télévisuelles, le genre disparaît graduellement.

## **2. Réception de la folk de campus : appropriation de la folk américaine *mainstream***

Contrairement aux États-Unis, où le folk *revival* constitue la réactualisation d'une pratique liée à une tradition musicale américaine, la folk arrive au Japon en étant reçue comme une production culturelle étrangère. Elle connaît un mouvement d'appropriation durant duquel l'identité de la folk de campus se forge.

### **2-1. Un répertoire musical décontextualisé de ses origines**

Si la scène folk aux États-Unis démontre une pluralité d'enjeux politiques et d'écritures musicales, elle est de manière générale vue comme un genre réunissant « idéalisme politique, rejet de la commercialisation et une ouverture [à l'idée d'une] culture plurielle »<sup>263</sup>, surtout

---

<sup>262</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.59 et pp.65 – 66.

<sup>263</sup> TACHI, *ibid.*, p.6.

dans les années 1960 alors que le *revival* se développe de concert avec le mouvement social pour l'égalité raciale.

Le genre de la folk de campus montre, lui, une décontextualisation du cadre américain. L'intérêt pour la musique ne provoque chez les étudiants japonais aucun intérêt prononcé envers les grands sujets politiques des années 1960, aucune posture contre la nouvelle société de consommation dont ils commencent à profiter, ou encore aucune curiosité pour les musiques « folk » d'autres cultures, y compris la leur<sup>264</sup>.

C'est la raison pour laquelle Maeda et Hirahara définissent le genre de la folk du campus comme une « mode » plutôt qu'un genre musical à part entière<sup>265</sup>. Pour autant, ainsi que Tachi le suggère, nous pensons que la décontextualisation du cadre américain de cette folk qui s'installe dans la capitale japonaise ne révèle ni amélioration ou appauvrissement de la musique, mais plus simplement un phénomène d'appropriation par la jeunesse de Tôkyô qui recontextualise la pratique folk dans le milieu des universités de la région. Loin des marqueurs d'authenticité de la scène américaine construite autour de figures artistiques liées plutôt aux minorités ou aux milieux sociaux défavorisés, la jeunesse tokyoïte contextualise la folk en prenant pour modèle la jeunesse blanche des grandes universités américaines<sup>266</sup>.

Musicalement, ce sont ainsi les groupes comme Modern Folk Quartet, Peter, Paul and Mary ou encore The Brother Four qui constituent les principales sources d'inspiration de cette nouvelle scène<sup>267</sup>. Connaissant un succès particulièrement important, ces derniers concourent à installer une identité dominante au sein du genre. Comme l'explicitent Meada et Hirahara :

日本のフォークソング（モダン・フォーク）・ブームの火つけ役は、ブラザーフォーだった。彼らの、62年の4月来日公演が日本におけるフォーク・ブームの幕開けとっていいだろう。モダン・フォークは、まずカレッジ・ミュージックとして日本に受け入れられたのが、ブラザーフォーはその象徴ともいえるグループだった。大平洋岸、シアトルのワシントン大学の学生

---

<sup>264</sup> TACHI, *ibid.*, p.85 et p.117

<sup>265</sup> MAEDA et HIRAHARA, *ibid.*, p.69

<sup>266</sup> TACHI, *ibid.*, p.87.

<sup>267</sup> Même si la réception américaine et japonaise de ces musiques sont deux sujets différents, on notera que ces groupes sont, aux États-Unis, des groupes peu associés à la « protest folk » américain. Au contraire, dans cette opposition « politique / commerciale » qui naît au sein de la scène folk américaine sur la question « quel est le rôle de la musique », ils sont plutôt des groupes commerciaux, et sont des artistes qui promeuvent des contenus musicaux ou ont des pratiques / activités musicales peu, voire pas, en relation avec des sujets ou mouvements contestataires.

4人組んで、いかにもアメリカ中流意階級のお坊っちゃん風な清感とソフトなハーモニーは、日本の若者にとっては「イメージ通り」のアメリカン・フォークグループであった。<sup>268</sup>

Ceux qui ont démarré le *boom* des chansons folk (la folk moderne [la folk américaine jouée au Japon]), ce sont les Brother Four. On peut sans doute dire qu'ils ont ouvert le bal avec leur venue et leur prestation donnée au Japon en avril 1962. Les Brother Four était le groupe emblématique de la folk moderne telle qu'elle est arrivée au Japon quand elle s'est développée au sein des milieux universitaires. Les quatre étudiants de la côte Est, de l'université de Washington ou de Seattle, portant une harmonie propre, douce et intégrée à cette l'image de jeunes blancs de la classe moyenne typiques, étaient le « modèle » par excellence du groupe folk américain.

Exit des autres modèles musicaux de la scène américaine, la folk de campus se développe autour d'une représentation directement produite par l'industrie musicale américaine. Au niveau de la musique, cela se traduit par des esthétiques sonores travaillées, reposant sur des moyens de production poussés et une écriture musicale plus complexe, comprenant des harmonies vocales et des instrumentations plus denses. Ainsi choisis et reproduits à Tôkyô, ces choix s'éloignent des répertoires issus des régions rurales américaines et ceux du blues venant des milieux marginalisés des grands centres urbains en développement<sup>269</sup>. Exit ainsi les guitares seules et légèrement désaccordées venues de la tradition blues et des voix éraillées voire dissonantes d'une partie de la folk urbaine américaine.

Cette réception se contextualise également dans la région de Tôkyô avec l'actualité musicale japonaise de l'époque, où la folk de campus s'élabore comme l'antithèse du rockabilly<sup>270</sup>. Cette opposition s'incarne autant musicalement, par une instrumentation électrique d'un côté et acoustique d'un autre, que par l'imagerie articulée par ces styles : le rockabilly se développe autour de l'image d'une jeunesse *furyô* [délinquante], tandis que la folk de campus s'ancre dans le milieu plus intellectuel des universités, avec des musiques plus

---

<sup>268</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.23.

<sup>269</sup> Dans son travail de thèse, Claire DONALDSON montre la multiplicité des scènes et des réceptions de la musique folk dans les États-Unis, des années 1920 aux années 1960. Si les diverses scènes folk qui ont connu la popularité peuvent être liées à différentes réceptions, notamment dans les années 1960, l'identité médiatisée de ce genre reste intimement liée avec l'idée d'une expression musicale rurale qui se construit en dehors de la modernité de grands centres urbains, où elle a pourtant toujours connu, depuis les années 1920, un succès commercial et populaire. DONALDSON Clare, *Music for the people : the folk music revival and American identity 1930 – 1970* [Une musique pour le peuple : le *revival* de la musique folk et l'identité américaine 1930 – 1970], Vanderbilt University, mai 2011.

<sup>270</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.49.

mélodiques, s'associant largement à l'image des prestigieuses universités blanches américaines. Meada et Hirahara décrivent ainsi le portrait du public de la folk de campus :

日本のフォークファンはPP&Mに限らずフォークソングが持つ「知的な香り」を好んだ。ロックンロール（ロカビリー）は不良の音楽であるのに対し、フォークソングがキャンパスに似合う知的な雰囲気を持った意味[...]。物理的にも精神的にも保護されたキャンパスという空間で、「民衆の心」を歌うことに満足している姿こそが、平均的フォークファンだった。<sup>271</sup>

Les fans japonais de folk appréciaient ce « parfum intellectuel » qu'il trouvait dans les titres du groupe PP&M ou d'autres. Contrairement au rock'n'roll (rockabilly) qui était une musique peu raffinée, les chansons folk portaient une forte nuance intellectuelle qui allait bien avec l'ambiance des campus [...]. Physiquement et psychologiquement couvé au sein des campus universitaires, le fan de folk moyen trouvait satisfaction à chanter le « cœur du peuple ».

## 2-2. Bande-son de l'admiration de la jeunesse pour les États-Unis

Comme le précise Kikuchi, si la scène folk japonaise reçoit les différentes branches du *revival folk* américain, le public étudiant délaisse en majorité la conscience contestataire et testimoniale de la scène américaine. Les thématiques subversives ou critiques ne deviennent pas canoniques dans le répertoire et les titres originaux japonais s'orientent largement vers la représentation de la vie étudiante des universités de Tôkyô, concentrant de manière significative leur musique sur des thèmes liés à l'amour.

Cette volonté de ne pas lier musique et posture politique se retrouve aussi dans la manière dont sont reçus les groupes américains au Japon. Groupe emblématique, Peter, Paul and Mary se voit complètement délogé de sa réception américaine de musiciens engagés pour n'être appréciés que pour la qualité de leurs écritures musicales et leurs harmonies vocales. Et ce, même lorsqu'ils reprennent des titres représentatifs du mouvement de contestation de la jeunesse américaine comme « *Blowin' in the wind* » ou encore « *We shall overcome* »<sup>272</sup>.

Pour Maeda et Hirahara, cette différence de réception s'explique en partie par les contextes bien différents des étudiants de la région Tôkyô et celle de la jeunesse américaine :

---

<sup>271</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.45.

<sup>272</sup> KIKUCHI, *op.cit.*, p.214. Si PP&M n'est pas un groupe connu aux États-Unis pour jouer des chansons engagées, il reste un groupe connu pour être proches de différents mouvements sociaux américains de l'époque.

しかし、アメリカのフォークソングムーブメントの背景は、徴兵制を持ち、実際に戦場に行かなければならないかもしれない現実にさらされていたアメリカの若者の切実の状況があったのに対して、フォーク・ソングに飛びついた日本の若者たちにはそれほど切実さはなかった。彼らにとっては相変わらずアメリカは憧れの国であり、カントリー・ミュージックやフォークソングは、豊かなアメリカを身近に感じさせてくれる音楽だった。特に、アメリカの大学の学生の間で、盛り上がりしており歌詞に深いメッセージを持つフォークソングはブルーカラー的匂いがあったロックンロールとは違った知的匂いのする最新の音楽として、日本の学生たちに紹介されていった。<sup>273</sup>

Les jeunes japonais qui se ruiaient sur les chansons folk ne connaissaient rien de la situation sérieuse des jeunes Américains, exposés à la réalité d'un possible envoi sur le front en raison de la conscription. Vouant un grand intérêt aux États-Unis, les musiques country et folk représentaient pour les jeunes Japonais une façon de se sentir plus proche de ce pays riche et adulé. Plus particulièrement, le nouveau genre des chansons folks, portant des messages dans ses paroles et étant populaire auprès des étudiants américains, avait été présenté aux étudiants comme une musique intellectuelle, fort différente en cela du rock'n'roll qui portait une nuance « col-bleu ».

Alors qu'aux États-Unis, une partie de la jeunesse qui écoute et chante de la folk se construit autour de cette réalité, à Tôkyô, les questions de la conscription et de la guerre sont effectivement lointaines. Malgré cela, la guerre du Vietnam n'est pourtant pas une question inexistante au Japon, loin de là. Comme expliqué dans un chapitre précédent, elle est un sujet de controverse, nourri par l'engagement de nombreuses associations citoyennes qui en contestent la légitimité, critiquant le rôle du Japon en tant qu'allié des objectifs militaires américains.

La recontextualisation du genre de la folk en dehors des questions politiques reflète ce que les étudiants des universités de Tôkyô désirent trouver dans cette nouvelle musique : une manière de se rapprocher de la culture et des grandes universités américaines. Comme le précisent Maeda et Hirahara :

当時の日本国民の大多数が求めていた”ゆとりのある生活”とは、テレビドラマや雑誌などで紹介されるアメリカはモデルだった。[...] そうした意識の最先端にいたのは、当然のことながら、若者たちだった。特に戦後のベビーブーム時代に生まれた者にとっては、アメリカ文明・文化はごく自然な存在だった。アメリカの文化・文明が日本の風俗にも大きな影響を与えるようになった時代でもあった。<sup>274</sup>

---

<sup>273</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.9.

<sup>274</sup> MAEDA et HIRAHARA, *ibid.*, pp.19-20.

Si l'on évoque la vie aisée recherchée par une grande majorité de la population japonaise de cette époque [les États-Unis], tels que représenté[s] à travers, par exemple, les magazines ou les séries télévisées, en étaient le modèle. [...] Les pionniers dans cette manière de voir les choses étaient bien entendu la jeunesse. En particulier pour ceux nés durant le baby-boom d'après-guerre, la civilisation et la culture américaines étaient parfaitement naturelles. C'était une période où elles ont eu un impact très important sur les mœurs et le quotidien du Japon.

Cette volonté de se rapprocher du modèle de la jeunesse blanche américaine ne se ressent pas uniquement à travers la consommation du médium musical. Devenue de plus en plus populaire, la scène folk s'articule également à travers d'autres vecteurs. C'est notamment le cas avec l'apparition de la mode vestimentaire *Ivy* アイビー, qui devient un marqueur culturel partagé au sein de la scène. Désignant à l'origine le style vestimentaire des étudiants des prestigieuses universités de la côte est-américaine, parmi lesquelles comptent Harvard, Yell ou encore Princeton, elle est importée au Japon dans les années 1960. Rapidement populaire, la mode devient représentative d'une jeunesse prenant pour modèle la culture américaine diffusée au Japon. Maeda et Hirahara précisent :

[...] この時期の日本におけるフォーク・ブームの一端を、アイビー・ファッションが担っていたことも事実だ。ポピュラー音楽の世界に限った話ではないが、「ブーム」の陰には必ずと言っていいほど「ファッション」の要素が大きく影を落している。60年代前半の日本のフォーク・ブームにおいてはそれが「アイビー」だった。ということは結局 VAN がプロデュースしたアイビー・ファッションに行き着くのである。アイビー・ファッションにはフォーク・ギターがよく似合った。そのスタイルで「トム・ドゥーリー」や「グリーンフィールドズ」を歌えば、完全に「気分はアメリカン」であった。当初はこんな言い方はしなかったが「アメリカン・カレッジライフ」の気分を満喫する早道が、アイビー・ファッションとフォークソングの2大セットだったのである。<sup>275</sup>

À cette époque, il est également vrai que la mode vestimentaire *Ivy* a joué un rôle dans la popularisation de la musique folk au Japon. Ce n'est pas propre au monde de la musique, mais l'élément « mode vestimentaire » est souvent négligé dans les *boom* musicaux : pour la folk du Japon des années 1960, la mode vestimentaire par excellence était le *Ivy*. Produite par la marque VAN, cette mode allait bien avec les guitares folk. Ainsi habillé, si l'on chantait « Tom Dooley » ou « Green Fields », on avait complètement cette impression d'être « américain ». Bien entendu, on ne voyait pas les choses aussi clairement au tout début, mais la folk et le style *Ivy* constituaient deux manières simples et rapides pour s'attribuer et jouir de cette « *american karejji raifu* » [la vie universitaire américaine].

La mode vestimentaire n'est pas le seul médium à jouer un rôle dans le phénomène de la folk de campus. Parallèlement aux événements musicaux dans les universités, le magazine

---

<sup>275</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, pp.52 - 53.

musical *Heibon Punch* commence à être imprimé dans le courant de l'année 1964. Articulé autour de la nouvelle culture folk tokyoïte, il fait paraître partitions, publicités pour des cours de guitares, critiques d'albums ou de concerts, et informations sur les groupes américains les plus populaires. Comme le souligne Tachi, le magazine se développe en mettant la culture étudiante américaine au cœur de ses propos : à côté des pages consacrées à la musique folk, il cible la jeunesse en intégrant des pages consacrées à la mode ou aux relations amoureuses.<sup>276</sup>

### 2-3 Dissensions au sein de la folk de campus : quel enjeu ?

Pourtant, la scène folk fait aussi montre de certaines tensions quant à la question de ses enjeux. Comme indiqué dans la partie précédente, il existe également des groupes, des chanteurs et chanteuses folk japonais qui choisissent de chanter des thématiques liées à l'actualité politique. Même si cette tendance reste minoritaire, elle se retrouve reflétée dans *Heibon Punch* où une confrontation entre deux types de conception de la musique folk prend forme dans la rubrique des lecteurs.

D'un côté, médecin ayant étudié aux États-Unis, Narayabashi Yasushi incarne la conception d'une pratique folk comprise dans la droite lignée d'artistes comme Dylan ou Baez, où le geste musical est conçu autant comme un espace de créativité que comme un espace politique de représentations critiques. Par écrit, Narayabashi défend l'importance d'une musique américaine engagée vis-à-vis des grandes questions sociopolitiques de la décennie, parmi lesquelles figurent la guerre du Vietnam ou le racisme structurel au sein de la société américaine. Critique à l'encontre de l'appropriation du mouvement folk tel qu'il en est le témoin à Tôkyô, il dénonce, à son sens, un manque de prises de positions politiques et de recul critique vis-à-vis du contexte et des enjeux de la scène américaine. S'adressant à une artiste qu'il a vue se représenter au cours d'un concert étudiant, il image ainsi, dans un ton sarcastique, le décalage qu'il perçoit entre les scènes américaine et tokyoïte :

---

<sup>276</sup> TACHI Mikiko, *The folk music revival then and now : politics, commercialism and authenticity in folk music communities in the U.S. and Japan* [Le *revival* folk aujourd'hui et hier : politiques, commercialization et question d'authenticité dans les communautés folk aux États-Unis et au Japon], Brown University, 2002, Rhode Island, p.91-92 : « *Heibon Punch* taught young Japanese men how to become a sophisticated urbanites, with folk songs as an integral part of that process ». Lien internet : <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:107/PDF/>, dernière visite le 3.07.2019.



*Hey banjo-playing young lady! Perhaps the company that your daddy runs produces goods that are helping the Americans who are killing people in Vietnam. Have you thought about your fellow students living in Okinawa? You say there is no racism in Japan but we have discrimination against the buraku people, which is even more hideous than racism.*<sup>277</sup>

Hey, jeune joueuse de banjo ! Peut-être que la compagnie que dirige ton papa produit des biens qui aident les Américains qui sont en train de tuer des gens au Vietnam. As-tu pensé à tes camarades étudiants qui vivent à Okinawa ? Tu dis qu'il n'y a pas de racisme au Japon, mais nous discriminons les *buraku[min]*, ce qui est encore plus laid que le racisme.

La manière dont est reçue et pratiquée la folk américaine est, selon Narayabashi, non seulement dévoyée de son contexte et de ses enjeux critiques, mais aussi recontextualisée à Tôkyô sous la forme d'une représentation erronée de la culture étudiante américaine, limitée à celles de ses grandes universités.

Face à lui, une autre vision de la folk se dessine dans la réponse de cinq musiciens étudiants. Considérant leur musique comme un espace de liberté d'expression, ils préfèrent ainsi refléter les réalités de leurs vies, au sein de laquelle la culture américaine tient une place importante. Dans la réponse d'un des étudiants, on peut lire ainsi :

*Since the Meiji period, Japan has taken in foreign culture, without which there would have been no progress... Yes, we do imitate Americans. We don't mean to deny that, because what we do is —American folk. It's our choice and freedom to pick American folk music. Besides, as we grew up after World War II, it is natural that we feel more familiar with things American rather than with Japanese traditional cultures.*<sup>278</sup>

Depuis l'ère Meiji, le Japon a puisé dans les cultures étrangères, sans quoi il n'y aurait pas eu de progrès... Oui, nous imitons les Américains. Nous ne nions pas, puisque ce que nous faisons, c'est de la « folk américaine ». C'est notre choix et liberté de faire de la folk américaine. De plus, comme nous avons grandi après la Seconde Guerre mondiale, il est naturel que nous nous sentions plus proches avec ce qui vient d'Amérique plutôt qu'avec les [productions culturelles] traditionnelles japonaises.

Ce débat démontre que les enjeux sous-tendant le genre de la folk de campus se trouvent être plus pluriels que la vision réductionniste de Narayabashi. Si les étudiants ne cachent pas l'origine de leurs inspirations, ils semblent également trouver dans la folk de campus une manière d'exprimer leur propre identité, qu'ils ressentent également construite

---

<sup>277</sup> Yasushi NARAYABASHI, *Nihon no fôku songu taikai wa yuryo gakugeikai da!?* 日本のフォークソング大会は有料学生会だ！？ [Les scènes folk du Japon sont des fêtes étudiants payantes ?] in *Heibon Punch*, Heibon Punch, 26 September 1966, pp. 98 – 101, cité et traduit par TACHI Mikiko, *op.cit.*, p.112 – 113.

<sup>278</sup> Nom d'auteur inconnu, Narayabashi hatsugen ni purotesto suru ならやばし発言にプロテストする [Nous contestons les dires de Narayabashi] in *Heibon Punch*, Heibon Punch, octobre 1966, pp. 90 – 93, cité et traduit par TACHI Mikiko, *op.cit.*, p.117.

par la culture américaine dont ils font l'expérience depuis la fin de la guerre. Aussi vrai que Narayabashi soit lorsqu'il note le décalage entre les enjeux de la scène folk américaine et tokyoïte (encore qu'il réduit la première à sa frange engagée), la folk de campus révèle surtout une appropriation de la musique par une jeunesse japonaise intéressée à se représenter elle-même à travers le prisme d'une musique imbibée de l'imagerie des grandes universités américaines.

### 3. La musicalité de la folk du campus : les titres « *Green fields* » et « *Bara ga saita* »

La folk de campus articule des titres fortement influencés par le répertoire *mainstream* américain. Premier titre à connaître la popularité au Japon, « *Green fields* » et « *Bara ga saita* », grand succès commercial produit au sein de l'industrie musicale, reflètent les grandes tendances musicales et thématiques du répertoire tokyoïte.

#### 3.1 « *Green fields* » : première influence du répertoire japonais

Enregistré par le groupe The Brother Four au sein des studio Columbia, « *Green fields* »<sup>279</sup> devient numéro 2 aux *hits charts* américain avant de devenir une des premières chansons folk populaires au Japon. Popularisée dans sa forme originale, elle est chantée en anglais. En voici les paroles :

<i>Once they were greens fields kissed by the sun Once they were valleys where rivers used to run Once they were blue sky with white clouds high above Once they were part of an everlasting love</i>	Il fut un temps où il y avait des champs verdoyants embrassés par le soleil. Il fut un temps où il y avait des vallées où s'écoulaient des rivières. Il fut un temps où il y avait des ciels bleus couronnés de blancs nuages. Il fut un temps où tout cela faisait partie d'un amour éternel.
<i>We were the lovers who strolled through the green fields Green fields are gone now Parched by the sun gone from the valleys the rivers used to run</i>	Nous étions les amants qui se baladaient à travers ces champs verdoyants. Les champs verdoyants, désormais disparus, desséchés par le soleil, disparus des vallées où s'écoulaient les rivières,
<i>Gone with the cold wind</i>	Disparus avec le vent froid

---

<sup>279</sup> Référence chanson ; <https://www.youtube.com/watch?v=46o1joHp7t0>, dernier visionnage le 3.7.19 à 11 : 29

*That swept into my heart  
Gone with the lovers  
Who let their dreams depart  
Where are the green fields  
That we used to roam  
I'll never know what  
made you run away  
How can I keep searching when  
When dark clouds hide the way ?*

qui a soufflé en mon cœur.  
Disparus avec les amants  
qui ont laissé leurs rêves partir.  
Où sont les champs verdoyants  
où nous avons l'habitude de vagabonder ?  
Je ne saurai jamais  
ce qui t'a fait fuir.  
Comment continuer à chercher quand  
de sombres nuages obscurcissent le chemin ?

*I only know  
there's nothing here for me  
Nothing in this wild world  
left for me to see  
Still I'll keep on waiting  
until you return  
I'll keep waiting  
until the day you'll learn  
You can't be happy  
while your heart's on the roam*

Je sais seulement  
qu'il n'y a rien pour moi ici.  
De ce monde sauvage,  
je n'ai plus rien à voir.  
Pourtant, j'attendrai,  
jusqu'à ton retour,  
J'attendrai jusqu'au jour  
où tu comprendras  
que tu ne peux pas être heureuse  
tant que ton cœur vagabonde.

*You can't be happy  
til you bring it home  
Home to the green fields  
And me once again*

Que tu ne peux pas être heureuse  
tant qu'il ne rentre pas à la maison,  
dans cette maison de champs verts,  
où je me tiens.

Le titre démarre par un court passage instrumental où jouent deux guitares. Au bout d'une grille de quatre accords, le chant commence et pose les structures principales de la chanson : d'un côté, la mélodie repose sur les voix du groupe et, de l'autre, deux guitares et une contrebasse assurent la progression harmonique. Celle-ci est séparée en deux par un pont instrumental. Dans une première sous-partie de 8 mesures, les chanteurs interprètent la mélodie dans les graves, puis montent dans les aigus au cours d'une seconde sous-partie de 4 mesures pour redescendre dans les graves avant le pont. La mélodie change pour faire entendre une ligne de chant (« *I only know there's nothing here for me* ») où se détache une seule voix, soutenue par un chœur lointain. La chanson se conclut ensuite après deux répétitions de grille.

Le titre est basé sur l'instrumentation de la folk américaine : la (ou les) voix d'un (ou des) chanteurs et la guitare. L'écriture musicale penche vers une certaine sophistication : unissons et harmonies vocales fondent la mélodie, tandis que la partie harmonique est assurée par deux guitares et une contrebasse qui donnent un rythme entraînant en jouant des

accords longs sur les premiers et troisièmes temps, et des accords coupés sur les seconds et quatrièmes temps. L'ensemble mélodique et harmonique construit un titre au tempo langoureux et à l'atmosphère mélancolique.

Du point de vue de l'enregistrement, le titre bénéficie d'un travail de post-production et d'un mixage final<sup>280</sup> également poussés. Parfaitement justes, les parties chantées sont mises en avant dans la plage sonore et mènent le reste des guitares et de la contrebasse. L'ensemble restitue un travail sonore méticuleux qui rend l'ensemble du titre clair et propre et les voix chantées ne font entendre aucune tension ni dans les notes ni dans la texture vocale. Cette esthétique sonore est très présente au sein des productions *mainstream* de l'industrie musicale : elle met en avant une musicalité pensée pour être agréable et accessible.

Sur le plan des paroles, le récit prend pour univers narratif les contrées rurales américaines, reflétées par la description pittoresque des « champs verts embrassés par le soleil », des « vallées où les rivières s'écoulaient », surmontés par des « ciels bleus et des nuages blancs ». Omniprésent, le thème de la nature est intriqué à l'histoire d'amour de deux amants dont témoigne le narrateur. Dans la seconde strophe, la nature fait place aux questions (« Ou sont passés les champs verdoyants ? »), reflétant l'inquiétude et la solitude du narrateur qui fait désormais face à l'absence de l'être aimé. Envahis de doutes, les paysages changent dramatiquement, désormais surplombés par de « sombres nuages ». Dans la dernière partie de la chanson, le narrateur fait part de sa douleur en s'adressant, dans un dernier sursaut d'espoir, à son ancienne amante (« J'attendrai ton retour »). Désirant parler d'une rupture amoureuse, le titre développe un univers narratif où la nature constitue la métaphore filée des sentiments du narrateur. Propice à la langueur, l'atmosphère musicale soutient parfaitement l'élan narratif.

Dans ses paroles comme dans sa musique, « *Green Fields* » fait entendre un titre standard de folk américaine *mainstream*, futur modèle pour la folk de campus à venir.

---

<sup>280</sup> Le mixage final correspond au travail, dans le studio d'enregistrement, sur l'apparence sonore globale d'un titre. À ce moment, peuvent être par exemple décidés la modification du son de la guitare (en jouant sur les fréquences) ou, plus simplement, la décision du placement relatifs des différents volumes des pistes sonores enregistrées. Dans la musique populaire d'après-guerre, c'est une pratique assez commune de placer la voix principale (qui assure souvent la mélodie) « en avant », c'est-à-dire de la faire entendre plus forte que le reste des autres pistes instrumentales.

Interprété en anglais, il développe un univers narratif autour de la question de l'amour, dégagé de tout regard critique.

### 3.2 « *Bara ga saita* » : porte-étendard du répertoire de la folk de Tôkyô

Comme nous l'avons expliqué plutôt, la folk américaine connaît sur Tôkyô un phénomène d'appropriation dans les campus de la région. Après avoir regardé un titre du début de la folk au Japon, attardons-nous maintenant, vers un titre produit par et pour le marché japonais : « *Bara ga saita* »<sup>281</sup>. Titre original, il est le premier événement musical à médiatiquement marquer l'accession du genre à la popularité.

ばらが咲いたばらが咲いた	Une rose a fleuri, une rose a fleuri,
真っ赤なばら	une rose toute rouge,
寂しかった僕の庭に	dans mon jardin triste de solitude
ばらが咲いた	une rose a fleuri.
たった一つ咲いたばら	Par une seule et unique rose fleurie
小さなばらで	une petite rose,
寂しかった僕の庭が	mon jardin triste de solitude
明るくなった	s'est illuminé.

ばらよばらと	Rose ! Rose !
小さなばら	Petite rose,
いつまでもそこに	pour toujours, à cet endroit
咲いてておくれ	fleuris, s'il te plaît !

ばらが咲いたばらがさいた	Une rose fleurie, une rose fleurie
真っ赤なばらで	par une rose toute rouge,
寂しかった僕の庭が	mon jardin triste de solitude
明るくなった	s'est illuminé

[passage instrumental]

ばらが落ちたばらが	La rose est tombée, la rose est tombée
落ちたいつの間にか	sans attirer l'attention.
僕の庭は前のように	Comme avant, mon jardin est redevenu
寂しくなった	triste de solitude.
僕の庭のばらは	La rose de mon jardin

---

<sup>281</sup> Titre écrit et composé par Hamaguchi Kuranosuke, interprété par Mike Maki, enregistré par Victor en 1966. Version originale disponible sur youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=hNHlyGgcpdM>

落ちってしまったけれど	a fini par tomber, mais,
寂しかった僕の心に	dans mon cœur triste de solitude
ばらが咲いた	une rose a fleuri.
ばらよばらよ心のばら	Rose ! Rose ! Rose de mon cœur,
いつまでもここで	pour toujours, à cet endroit
咲いてておくれ	fleuris s'il te plaît !
ばらが咲いた	Une rose a fleuri,
ばらが咲いた	une rose a fleuri
僕の心に	dans mon cœur,
いつまでも落ちらない	se trouve une rose toute rouge
真っ赤なばらが	qui ne tombera jamais.

Tout comme « *Green fields* », le titre se construit musicalement autour d'une partie mélodique interprétée par la voix et une partie harmonique et rythmique qui repose sur deux guitares et une contrebasse. Légère nuance, si deux guitares sont présentes, l'une assure la progression harmonique en jouant les accords et la seconde tient le rôle de mélodie-ornementation. Le titre est articulé à partir de la répétition d'une grille de 8 mesures de 4 temps, sur laquelle la mélodie ne change pas, puis d'une grille pont où la mélodie monte dans les aigus et une partie finale où revient la mélodie principale. Le tempo et la composition du titre tournent autour de la création d'une ambiance tranquille, légèrement mélancolique, également portée par l'absence d'instrument percussif.

L'interprétation du chanteur ne montre aucune tension dans la voix. Faisant entendre un souffle maîtrisé, son chant retranscrit un timbre doux, se rapprochant du murmure. Les instruments jouent eux aussi de manière juste et parfaitement dans les temps. L'interprétation globale donne donc un contour *mainstream* à la texture sonore globale du titre. Le produit final fait entendre un important travail de post-production. On retrouve une spatialisation des pistes, où la voix domine. La contrebasse et la seconde guitare fournissent le fond sonore ; ainsi, la mélodie jouée par cette dernière n'entre jamais en conflit direct avec la voix, et ne devient centrale que lorsqu'arrive le court pont instrumental.

La narration du texte expose les pensées d'un jeune homme qui raconte l'éclosion et le flétrissement d'une rose au sein de son jardin. Comme pour « *Green fields* », les références

à la nature servent à refléter la vie émotionnelle du narrateur. L'apparition de la rose image l'amour qu'il ressent pour la première fois, et son flétrissement, la manière dont celui-ci s'évapore en le marquant profondément.

Thème principal, l'amour est traité avec une certaine candeur. Cette chanson ne représente jamais autre chose que l'intimité du narrateur : ni l'objet de son désir ni sa relation « physique » ou « extérieure » avec celui-ci ne sont abordés dans le titre et aucun autre personnage n'entre en scène. L'amour est traité de manière tout à fait métaphorique : non seulement il ne prend jamais corps (le narrateur lui-même n'apparaît jamais physiquement), mais il est, à travers les métaphores des paroles, décrit comme quelque chose d'abstrait, éloigné de toute notion charnelle ou sensuelle. Le timbre et l'interprétation vocale de Mike Maki renforcent l'idée de la narration abordée dans les paroles : le texte fait entendre un narrateur qui s'adresse sur le ton de la confidence privée, adressée à un proche. L'atmosphère douce et mélancolique de la composition, ainsi que le tempo plutôt lent, aident à situer l'état émotionnel du narrateur.

Ainsi, bien que « *Bara ga saita* » soit une composition originale, sa ressemblance avec « *Green fields* » est très marquée : toutes deux reprennent une instrumentation basée sur une guitare qui accompagne et une voix qui assure la mélodie ; toutes deux s'emparent de la thématique de l'amour du point de vue d'un homme qui regrette la disparition de la femme qu'il aime, et toutes deux empruntent une poétique facile à interpréter, dans le texte qui lie des images de la nature avec un univers psychologique ; en somme toutes deux sont la narration d'une intimité blessée, articulée musicalement par des compositions construisant un ressenti mélancolique.

La thématique de l'amour et la retranscription de l'intime, qui mettent en avant l'individu-narrateur et ses sentiments personnels, semblent aller de pair avec la réception de la folk de campus qui devient populaire dans les universités tokyoïtes, puis dans le monde médiatique. Dans la musique comme dans le texte, aucun élément ne soutient une lecture subversive : le sentiment amoureux se désunit de toute référence au sexuel.

### **3.3 « *Bara ga saita* » : construction d'une image folk par l'industrie musicale**

« *Bara ga saita* » marque l’accession à la popularité de la folk de campus. Sa médiatisation dépasse de loin ce qu’a connu le genre jusque-là, et l’amène, comme l’image Kikuchi, dans les « *ocha no ma* » : elle part des universités pour pénétrer le grand public par le relai appuyé d’émissions de grandes écoutes, principalement diffusées à la radio, mais aussi à la télévision<sup>282</sup>. Plus encore, la chanson devient le premier titre folk à apparaître au sein de *Kôhaku utagassen* 紅白歌合戦, célèbre émission diffusée par la chaîne publique NHK.

Surtout, « *Bara ga saita* » révèle la manière dont l’industrie musicale s’empare du phénomène de la folk de campus et lui confère, à travers sa production et sa diffusion, une identité à son tour *mainstream*. À l’époque de sa sortie, souligne le critique musical Tagawa, nombreux sont les gens à croire que Mike Maki est un musicien amateur, auteur-compositeur et interprète du titre. En réalité, « *Bara ga saita* » est un titre entièrement conçu au sein des murs de la grande major *Phillipusu recôdo* et son écriture et sa composition sont d’ailleurs assurées par une sommité du genre : Hamaguchi Kuranosuke 浜口倉之助 (1917 – 1990), un professionnel rodé aux habitudes de l’industrie musicale *mainstream* qui officie depuis l’entre-deux-guerres<sup>283</sup>. Le genre ne se construit pas seulement sur de la musique, mais aussi sur une imagerie qu’illustre la photographie du single.

---

<sup>282</sup> KIKUCHI, *op.cit.*, p.213. Une traduction possible de l’expression non littérale, mais qui porterait le sens voulu par le critique de musique, de l’expression « *Ochanoma* » serait « dans les chaumières ».

<sup>283</sup> TAGAWA, *op.cit.*, p.26. Hamaguchi Kuranosuke 浜口倉之助 (1917 – 1990) est un parolier et compositeur dont les travaux parcourent l’histoire de la musique populaire japonaise d’après-guerre. « *Tôkyô boogie-woogie* » (1947), interprété par Kasagi Shizuko 笠置シズコ (1914 – 1985) est un des nombreux titres à connaître un succès national.





Photographie du single « *Bara ga saita* » montrant son interprète  
Mike Maki (Maki Sôichirô)

Sur la photo, Mike Maki arbore une apparence occidentale et citadine : entre le polo, la bague à son petit doigt, la montre et sa coupe de cheveux, toute son apparence s'articule autour de la reproduction des canons de la folk américaine *mainstream*. Mike Maki, de son nom jusqu'à son visage, inspire d'ailleurs une certaine mixité ethnique : son teint, dans la lumière de l'image tient presque du blanc occidental, et ses yeux font plutôt penser à des yeux de caucasiens plutôt qu'asiatiques.

L'industrie musicale poursuit ainsi à articuler la folk de campus autour de l'intérêt de la jeunesse japonaise pour la culture américaine telle qu'elle apparaît au sein des grandes universités. L'identité ainsi développée, et diffusée à grande échelle, met en avant un répertoire qui ne reflète aucune velléité d'engagement pour se concentrer sur la production de titres musicalement accessibles et orientés vers des thématiques liées à l'amour.

## Conclusions du chapitre

Arrivant dans la région de Tôkyô, la folk américaine connaît une popularité importante au sein de la communauté étudiante, qui développe une scène amatrice. Si la scène folk naissante démontre une diversité d'enjeux avec l'apparition de titres engagés, la grande majorité du répertoire s'articule autour de thèmes liés à la vie sentimentale. De plus, le genre est souvent regardé par son public comme un moyen de se rapprocher de la culture des grandes universités américaines, comme en témoigne la popularité de la marque de vêtement Ivy au sein du public folk.

Devenant de plus en plus populaire, la folk de campus entre par la suite dans le giron de l'industrie musicale, qui produit le titre emblématique du genre en 1966 avec la chanson « *Bara ga saita* ». Interprétée par Mike Maki, la chanson traduit toute l'influence de la folk américaine *mainstream*, dont le genre reproduit les thématiques, la musicalité, ainsi que les processus de production entièrement soumis à l'industrie musicale. Rapidement noyé par les modes musicales électriques, la folk de campus disparaît aussi vite qu'elle était apparue. Dans son sillon résonne une autre scène folk japonaise : la folk du Kansai.

## **Chapitre 4 - La folk du Kansai : vers la première scène *underground* d'après-guerre**

Ce chapitre reconstitue l'histoire de la folk du Kansai en mettant en lumière ses grandes périodes, ses artistes et ses titres les plus significatifs. Construit à partir des témoignages d'acteurs de l'époque, il vise à comprendre comment la scène de ce genre musical s'est structurellement développée afin de mettre en place un milieu de production avant tout orienté par la création d'une forme d'autonomie vis-à-vis de l'industrie musicale, mais aussi, de manière plus surprenante, des milieux contestataires au sein desquels elle jouit pourtant d'une considérable popularité.

À travers la présentation de ses artistes et des titres phares du genre, ce chapitre vise également à expliciter la complexité esthétique et la pluralité des regards engagés des différents acteurs – des organisateurs de concert aux artistes en passant par les nouvelles structures de diffusion apparaissant tout au long des années 1960 – de cette scène musicale, bien plus dynamique et riche qu'une simple mise en musique de la contestation japonaise des années 1960.

## 1. Premiers pas : de la folk dans le Kansai à la folk du Kansai

### 1-1. Les premiers concerts : Izumi Yukimura et Takaishi Tomoya

La première artiste à faire entendre la folk dans le Kansai se prénomme Yukimura Izumi 雪村 いずみ, de son vrai nom Asahina Tomoko 朝比奈知子 (1937- ). Artiste à la carrière dense, elle commence à enregistrer en 1953, rencontre le succès avec le titre « *Omoide no warutsu* » 「思い出のワルツ」<sup>284</sup> [« La Valse de mes souvenirs »], qui s'écoule à plus de 20 000 copies, et devient rapidement une figure importante de la scène musicale des années 1950 et 1960. Fort de ce succès, elle fait partie du trio médiatique des *sannin musume* 三人娘 [Les trois jeunes filles], au côté de Misora Hibari 美空ひばり et de Eri Chiemi 江利チエミ. Dans les années 1960, elle partage sa carrière entre musique et cinéma et se rend de multiples fois aux États-Unis, où elle rencontre son premier mari. À partir des années 1960, son parcours de vedette tranche avec les attentes de sa major.

De retour des États-Unis en 1964, elle interprète à Ôsaka un répertoire directement venu de la scène *folk revival* américaine, entièrement traduit en japonais. Au cours de ses différents concerts, elle fait notamment entendre des titres comme « *Ame wo yogoshita no ha dare ?* » 「雨を汚したはだれ？」 [« Qui est celui qui a sali la pluie ? »], « *Hana ha doko he itta no ka ?* » 「花はどこへ行ったのか」 [« Où sont allées les fleurs ? »] et « *Hisan na sensô* » 「悲慘な戦争」 [« Une Pitoyable Guerre »], reprenant ainsi des titres composés, interprétés ou popularisés par Malvina Reynolds (1900 – 1978), Joan Baez (1941- ) et Pete Seeger (1919 – 2014)<sup>285</sup>. Les concerts de l'artiste rencontrent un franc succès. La chanteuse commence une tournée dans la région du Kansai, faisant définitivement sortir la musique folk des cercles universitaires de la région de Tôkyô.

---

<sup>284</sup> « *Omoide no Warutsu* » est une reprise du titre « *Till I waltz again with you* », titre enregistré et sorti en 1952 par le label de *Coral Record* et interprété par la chanteuse américaine Teresa Brewer.

<sup>285</sup> Les deux premiers sont les traductions des titres « *What have they done to the rain* » [« Qu'ont-ils fait à la pluie ? »] et « *Where have all the flowers' gone* » [« Où sont passées les fleurs ? »]. Le premier titre est popularisé à la fois par Joan Baez et Malvina Reynolds le second titre est popularisé par Pete Seeger. Tous ces artistes sont des figures de proue au sein de la scène folk revival, reconnus pour leurs engagements politiques dans leur musique.

Si les représentations de Yukimura deviennent le premier ancrage de la folk américaine dans le Kansai, l'artiste n'est pas l'instigatrice de la tournée mise en place dans la région. Celle-ci est organisée par une structure musicale d'importance, la *Ôsaka Rôon rain* 大阪労音ライン<sup>286</sup>. De son nom complet, la *Kinrôsha ongaku kyôgikai* 勤労者音楽協議会 [Comité de la Musique des Travailleurs], l'association devient un acteur majeur du développement de la folk en poursuivant l'année suivante la programmation de concerts au cours desquels se produisent notamment des artistes afro-américains comme Odetta (Odetta Holmes, 1930 – 2008) et les Phoenix Singers. Parallèlement, le genre musical investit également en 1964 les campus universitaires d'Ôsaka, Kyôto et Kobe, qui assurent eux aussi le développement d'une première scène étudiante : des concerts et des festivals voient le jour dans le *Ôsaka shiti jubirî* 大阪シティジュビリー et dans le *Kobe no pôto jubirî* 神戸のポウトジュビリー. À l'instar de la folk de campus dans la région de Tôkyô, on y retrouve certaines figures de la scène du *revival* américain, comme les groupes The Kingston Trio, The Brother Four, et Peter, Paul and Mary, ou encore l'artiste Joan Baez.

En 1966, trois événements musicaux d'importance se succèdent à Ôsaka. D'abord, le « *Dai ikkai fôku fôku fôku* » 「第一回フォーク・フォーク・フォーク」 (« Folk folk folk première édition »), organisé par Masaaki Hata 政治奏 au *Ôsaka hôru* 大阪ホール, où se représente le jeune groupe *Fôku Curusedâzu* フォーク・クルセダース (abrégé *Fôkuru* フォークル). Cet événement permet à ces deux futures forces motrices de la scène du Kansai d'entamer leur carrière. D'un côté, fort de son expérience d'organisateur au cœur du mouvement *utagoe*, Masaaki se lance dans l'organisation de concerts folk. De l'autre, les *Fôkuru*, toujours étudiants, font entendre pour la première fois leurs titres originaux sur scène.

À cet événement succède le « *Dai yonkai fôku songu aikôkai* » 「第四回フォーク・ソング愛好会」 (« Le Rassemblement des amateurs de folk, quatrième édition »), dans un YMCA d'Ôsaka, où se met en scène Takaishi Tomoya 高石ともや (1941 -)<sup>287</sup>, encore appelé Shiriishi

---

<sup>286</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.77.

<sup>287</sup> Né sur l'île d'Hokkaidô dans village de Uryûchô 雨竜町, Shiriishi Tomoya voit le jour le 9 décembre 1941 dans une famille de pêcheurs. Après avoir passé une majeure partie de sa jeunesse sur l'île du nord, il déménage à Tôkyô pour intégrer l'université de Rikkyô 立教大学 et poursuivre des études dans le département de littérature. Afin de gagner sa vie, il travaille comme ouvrier journalier et employé dans un magasin de ramen. Après que la

Tomoya 尻石ともや à l'époque. Quelque temps auparavant, alors étudiant et travaillant dans un magasin de ramen, Takaishi Tomoya avait commencé à s'intéresser au chant quand un de ses amis ouvriers lui avait prêté une guitare. Après quelques mois, s'étant acheté son propre instrument, il s'était mis à se représenter de manière spontanée dans différents espaces publics, puisant son inspiration dans le travail d'artistes comme Pete Seeger, Tom Paxton ou Bob Dylan<sup>288</sup>. Saisissant les opportunités de se produire devant un public, c'est plus particulièrement durant l'événement suivant, « *Dai nikai fôku fôku fôku* » 「第二回フォーク・フォーク・フォーク」 (« Folk folk folk, seconde édition »), qu'il se fait remarquer par un répertoire hybride et novateur. Chaleureusement reçu par le public, Maeda et Hirahara décrivent ainsi sa réception :

そして[1966年の]翌10月、彼が「第2回フォーク・フォーク・フォーク」に出演、アメリカン・モダン・フォークではない、新しいスタイルのフォークソングで観客にショックを与えた。「新しいスタイル」という表現は適切ではないかもしれません。正しく、古いスタイルフォークソングというのは本来こうだった、という歌を聴かせてくれたのである。「かごの鳥のブルース」「ノンキ節」「思い出の赤いヤッケ」、それに彼自身の訳詞にトム・パクストンの「学校で何を習ったの」など、どの歌も見事に「借りるもの」ではなく、尻石友也だった。[...] これ以降、北海道出身で立教大学のこのフォークシンガーは、関西フォークの牽引者的存在となっていく。<sup>289</sup>

Ensuite, en octobre [1966], [Takaishi Shiriishi] a joué au « Folk folk folk seconde édition » et a fortement marqué le public avec des chansons folk d'un genre nouveau, qui contrastaient avec la folk moderne américaine [nom qui comprend la folk japonaise de campus et la folk américaine]. Un « genre nouveau » n'est peut-être pas l'expression adéquate. Plutôt, il a fait écouter au public un vieux genre de folk – ce qu'était la folk à l'origine. Que ce soit « *Kago no tori bûrusu* » [« Le Blues de l'oiseau en cage »], « *Nonki bushi* » [« L'air tranquille »], « *Omoide no akai yakke* » [« Le Gilet rouge de mes souvenirs »], ou la traduction qu'il a faite de la chanson de Tom Paxton « *Gakko de nani wo narrata no* » [« Tu as appris quoi à l'école ? »], ce n'était pas quelque chose d'emprunté [à la scène américaine ou celle de Tôkyô], mais bien des chansons de Shiriishi Tomoya. [...] Peu après, cet étudiant de Rikyô, originaire d'Hokkaido, est devenu une des forces de traction de la folk du Kansai.

Une des raisons du succès de l'artiste provient sans nul doute de son répertoire, proposant des compositions originales et des reprises puisant dans des influences diverses.

---

folk du Kansai s'essouffle en tant que phénomène musical et médiatique, il s'intéresse à aux musiques folkloriques américaines, comme le blues-grass, et japonaise, en reprenant des *minyô* au sein du groupe *Za Natasha seven* ザ・ナターシャー・セブン.

<sup>288</sup> NAGIRA, *op.cit.*, p.18.

<sup>289</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, pp.79 – 80.

Rendant hommage à la scène américaine, il reprend – et popularise par ses traductions – des titres de Bob Dylan ainsi que ceux de Tom Paxton, comme l'illustre le satyrique « *Gakko de nani wo narrato wo ?* », reprise de la chanson « *What did you learn in School* ». Au côté de ses reprises, Takaishi fait montre de certaines nuances musicales en intégrant également des répertoires japonais plus ancrés dans l'histoire musicale du pays, comme l'illustre les titres « *Kago no tori burûsu* » et « *Koi no nonki bushi* », deux compositions originales faisant ouvertement référence au travail d'Azembo Soeda, grand chanteur enka de l'époque Meiji<sup>290</sup>.

Devant ce succès, le nouvellement baptisé Takaishi Tomoya se décide à devenir chanteur professionnel. En décembre 1966, il signe au sein du label Victor et sort son premier single « *Kago no tori bûrusu* ». Il rencontre d'ailleurs des difficultés au moment de l'enregistrement : une partie des paroles doivent être réécrites à cause d'un désaccord avec la major, premiers signes de tension entre les artistes du mouvement de la folk du Kansai et le monde de la production des grandes majors. Il retrouve cependant le chemin des studios quelques mois après, en 1967, et offre au public le single qui va lui faire connaître un premier succès médiatique : « *Omoide no akai yakke* ».

Principal artisan de la traduction des chansons américaines au sein du public japonais, Takahashi joue un rôle primordial pour le genre folk en donnant la possibilité au public de pouvoir mieux comprendre la portée des chansons américaines. De ce fait, beaucoup prennent conscience du caractère singulier et des possibilités qu'offre ce nouveau genre musical. Dans une formulation plus prosaïque, voilà comment s'exprime le jeune chanteur Nagira à l'écoute des titres de Takaishi :

それまでのフォークのコンサートといえば、アメリカのフォークのコピーか、どちらかというときれいごとの唄のオンパレードであったが、そうした場所で聴かれる唄にはドロ臭の欠片もありはしなかった。しかしその夜のコンサートでは英語の英詞は聴かれず、日本語での数々の唄は、ドロ臭さの固まりそのものであった。[...] この時「今まで俺のやってたのはフォークじゃない！」と、今までの気持ちにはっきり踏ん切りが付いた。それまでやってきたものは、確かにメロディーがよくて歌声がきれい、ハーモニーが巧みである、というところは確かにあったが、詞が直接何か訴えてくるなど、ということはずありえなかった。唄をなぞるそうした楽しさはあったにしても、そこに何か欠けていた。その欠けていたものが自分の気持ち素直に唄に乗せて伝えるということだったのである。そこには、誰かに伝えた

---

<sup>290</sup> Voir Chapitre 1.

いメッセージがある。メッセージがすべて社会抗議歌だけではないにしても、今までの唄には何か訴えてくるものが希薄だったおは確かであった。<sup>291</sup>

Jusque-là, les concerts folk [de Tôkyô] ressemblaient plutôt à une succession de jolies chansons, copiées du répertoire américain. On n'y entendait des chansons toutes propres, sans taches. Par contre, lors [des concerts de folk du Kansai] de nuit, pas une parole chantée en anglais et les chansons, toutes en japonais, étaient sans prétention aucune, franche du collier. [...] Dans ce qu'on a fait jusque-là, il y avait effectivement de belles mélodies, de jolies voix et des harmonies habiles, ça, c'était clair, mais il était peu probable que les paroles touchent réellement qui que ce soit. Même s'il y avait un certain plaisir à imiter des chansons, il y manquait quelque chose. Ce qu'il manquait, c'était d'y faire apparaître nos émotions, nos sensations à nous. Désormais, on pouvait dire aux gens ce qu'on avait envie de dire. Même si ces messages n'étaient pas tous critiques vis-à-vis de la société [dans les chansons de la folk du Kansai], il était clair que dans les chansons qu'on avait faites jusqu'à maintenant, il n'y avait rien qui parlait réellement aux gens.

En 1966, alors que la folk de campus brille dans le monde médiatique avec « *Bara ga saita* », la folk américaine entre ainsi fermement dans la région du Kansai en se construisant comme une scène plus locale, popularisée par les titres originaux et les reprises de Takaishi Tomoya.

## 1-2 Médiatisations locales de la folk américaine dans le Kansai

### 1-2-1. Le rôle de la Rôon

La réception de la folk américaine à son arrivée dans le Kansai se distingue de sa scène jumelle de Tôkyô. Faisant part de sa propre expérience d'artiste, Tagawa Tadasu 田川律 (1935 -) précise selon lui une première raison de cette distinction :

大阪労音の“フォーク路線”は、[...] フォーク・ソングといっても、東京で盛んなカレッジ・フォークとは違うものであることもわかり、これらの影響もあって、大阪のフォーク状況では、ブラザー・フォー、キングストン・トリオ、といったものより黒人のフォーク・シンガーやグループ、あるいは社会性の強いシンガーたちが注目されることになる。<sup>292</sup>

Même si l'on parlait [de la même manière qu'à Tôkyô] de chansons folk, la direction que pren[n]ait la folk de la Rôon d'Ôsaka était très différente de celle des chansons populaires à Tôkyô. Fortement inspiré, le milieu folk d'Ôsaka s'est alors concentré sur des groupes et des chanteurs folk noirs, c'est-à-dire des artistes engagés, plutôt que sur les Brother Four ou les Kingston Trio.

---

<sup>291</sup> NAGIRA, *ibid.*, pp.24 - 25.

<sup>292</sup> TAGAWA, *op.cit.*, p.17.



Ainsi, une première grande différence dans cette scène naissante du Kansai se trouve dans l'identité musicale des artistes mis en avant à travers des concerts organisés par la *Rôon*. Cette volonté de promouvoir une musique engagée est d'autant plus marquée que la *Rôon* invite très tôt des chanteurs activistes noirs, dont la présence témoigne de la dimension politique que l'organisation désire mettre en avant au cours des événements qu'ils programment.

Un élément fondamental qui explique la différence de réception de la folk dans le Kansai par rapport à la scène tokyoïte tient donc en partie dans le rôle de la *Rôon*. Créée dans les années 1950, elle est un acteur culturel qui vise à développer une activité musicale basée sur des pratiques collectives, principalement en mettant en place des concerts ou des événements musicaux. Apparu dans le sillon du mouvement *utagoe*, son influence est importante : au milieu des années 1960, jusqu'à cent quatre-vingt-douze bureaux affiliés sont ouverts dans de nombreuses régions du Japon, comptant au total six cent mille membres.

Outre l'importance de son implantation, une caractéristique importante de la *Rôon* réside dans son étroite relation avec le politique : loin d'être une « simple » organisation musicale, elle vise explicitement à promouvoir une pratique culturelle inscrite au sein d'une pensée communiste et se trouve proche de partis et de mouvements politiques qui se réclament de ces idées. De la même manière que pour de nombreux cercles et organisations ayant vu le jour à la fin des années 1940 et au cours des années 1950, elle se détache progressivement de ses idéaux d'origine, mais continue de promouvoir des répertoires musicaux critiques, si ce n'est ouvertement engagés.

Nourrie de son expérience dans l'organisation d'événements musicaux et empreinte de valeurs politiques établies, la *Rôon* trouve dans cette musique folk un nouveau moyen de diffuser des idées et des postures contestataires. C'est dans cette optique que les concerts organisés dans la première moitié des années 1960 l'amène à faire venir des artistes ayant un rôle important au sein des contestations américaines du début de la décennie. Après Yukimura, c'est au tour d'Odetta Holmes et des Phoenix Singers, artistes afro-américains impliqués dans les mouvements de contestation de l'époque, de s'y produire. La démarche de faire se

représenter des artistes afro-américains est loin d'être anodine : au Japon, très peu y sont invités et la présence même de personnes d'origine africaine restent largement minoritaire.

Comme le montre la tournée de Yukimura, la démarche engagée de la *Rôon* consistant à organiser des concerts plus politisés l'amène naturellement à également proposer des répertoires reposant sur l'interprétation de titres folk américains ou originaux tous entièrement chantés en japonais<sup>293</sup>. Ce choix accélère le mouvement d'appropriation de la folk américaine vers une pratique plus locale, produisant des concerts où le public entend une musique dont il peut apprécier la poésie et la portée des textes. C'est ainsi que la scène musicale folk s'organise dans le Kansai comme une musique qui s'éloigne d'une simple importation de la folk américaine pour devenir, au sein des concerts organisés par la *Rôon*, un espace d'expression politique.

### **1-2-2. Redéfinition de la folk : vers un genre lowbrow**

La scène folk du Kansai ne se résume pourtant pas à ses débuts à un combat politique mis en musique à travers le truchement d'une institution politisée. Différentes réalités nuancent cette vision. D'abord, le choix de Takaishi Tomoya à venir travailler au sein d'une grande major pour sortir un premier single en 1966 montre un contraste important avec les directions politiques de la *Rôon*, dont l'essence idéologique se trouve en conflit avec la pratique de la production musicale de masse. De plus, l'institution de la *Rôon* ne constitue pas un milieu politique homogène, comme le montre et le montrera Masaaki Hata, qui, membre actif de l'institution et organisateur expérimenté, va assurer à partir de 1967 la continuité d'une scène musicale de plus en plus articulée autour de pratiques similaires à celles de l'industrie. Si la *Rôon* joue donc un rôle majeur dans l'implantation et le développement de la folk américaine dans le Kansai, elle n'en constitue pas l'alpha et l'oméga.

Le genre de la folk du Kansai se démarque également de la scène tokyoïte en empruntant un statut culturel bien différent de l'identité intellectuelle à travers laquelle elle se constitue au sein de la capitale. Comme le précise Tachi :

---

<sup>293</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.78

*Takaishi's performance and underground folk also marked an aesthetic shift in folk music from highbrow to lowbrow. Folk singer Kenichi Nagira's conversion to underground folk music illustrated this transition. [...] Nagira found [Takaishi's music] more authentic than the college folk music that he had listened to. [...] He further realized that songs and folk songs must have a message to send to people. From that time on, he never sang songs in English and immersed himself in the world of underground folk. Nagira regarded the English language, a sense of cultural refinement, and — nice sounds — the very elements that middle-class Japanese college students found appealing about folk music — as markers of inauthenticity. Instead, Nagira regarded vulgarity as an authentic attribute of folk music. In contrast to how college folk singers and audiences defined folk music as middle-class and culturally refined, those who opposed these values including Nagira claimed the ownership of folk music by redefining folk music as authentically lowbrow.*<sup>294</sup>

Les concerts de Takaishi et de la folk *underground* ont marqué un tournant esthétique dans la musique folk [présente jusqu'ici au Japon] en la faisant évoluer d'une pratique intellectuelle à une pratique plutôt populaire. La conversion du chanteur folk Kenichi Nagira à la musique folk *underground* a illustré cette transition. [...] Nagira avait trouvé [la musique de Takaishi] plus authentique que la folk de campus qu'il avait jusqu'alors écoutée. [...] Il avait réalisé que la musique folk avait des messages à faire passer aux gens. À partir de ce moment-là, il ne chanta plus jamais en anglais et s'immergea dans le monde de la folk *underground*. [Il] trouvait que l'anglais, le sentiment de raffinement culturel et les jolis sons — tout ce que les étudiants de la classe moyenne des universités japonaises appréciaient dans la musique folk — dénotaient l'inauthenticité du genre. Il jugeait plutôt la vulgarité comme un marqueur d'authenticité de la folk. Contrairement à la manière dont les chanteurs de la folk de campus et leurs auditeurs définissaient la musique folk comme culturellement raffinée et faisant partie de la classe moyenne, ceux qui s'opposèrent à ces valeurs, y compris Nagira, firent leur la musique folk en la redéfinissant comme authentiquement populaire.

La musique « col blanc », appréciée dans les universités de Tôkyô comme possédant une forte nuance « intellectuelle », ne correspond ainsi pas à la réalité de la réception de la folk dans le Kansai. Diffusée par la *Rôon* sous une forme plus « brute » et plus contestataire, cette scène se construit à travers une image plus « col bleu », parlant à un public ouvrier et à toute une tranche d'étudiants naviguant entre études et *arubaito*<sup>295</sup>.

Cette confrontation culturelle entre scène tokyoïte et kansaïenne est d'autant plus nette que le milieu folk de la région du Kansai rentre en contact avec la folk de campus telle qu'elle se popularise dans le pays à partir de 1966, c'est-à-dire en étant coupée, comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédant, de toute les nuances politiques et poétiques que lui avaient apporté la scène étudiante dont elle vient. Devant cette musique tokyoïte

---

<sup>294</sup> TACHI *op.cit.*, pp.131-132, citant NAGIRA Kenich, *op.cit.*

<sup>295</sup> Pouvant être traduit par « petit boulot », *arubaitô* アルバイト, de l'allemand *arbeit* (« le travail »), désigne dans le langage courant les emplois à mi-temps ou quart-temps effectués par les étudiants durant leurs années à l'université.

fabriquée au sein de l'industrie musicale, la folk du Kansai se constitue comme un genre local, dont la rivalité historique et culturelle avec la capitale résonne au côté d'une critique de la production de masse. Tagawa précise :

[...] どんどん盛んになっていく東京のカレッジ・フォークへの“対抗”という側面も強い。それ以後八〇年ごろまで、関西はフォークからロック、ブルースにいたるまで、東京とは違うものを生きだそうとする傾向が続く。それは明らかに意識に作られた部分と、一方では大阪が、日本文化を操作する中心の東京から離れていることで独自に醸成されものとの、両面を含んでいる。それは後には、大阪だけでなく、福岡、札幌、あるいは沖縄へと広がる。<sup>296</sup>

[...] [I]l y avait un fort côté « opposition » à la folk de Tôkyô qui devenait de plus en plus populaire. Jusque dans les années 1980, dans le Kansai, que cela soit la folk, le rock, voire même le blues, il y a eu une tendance à vouloir se démarquer de Tôkyô. Cela venait en partie d'une volonté de produire une musique engagée et également une volonté d'autonomie, de la part de la région du Kansai, vis-à-vis de ce Tôkyô au sein duquel était construite et gravitait la culture japonaise. Après, ça n'est pas resté propre à Ôsaka mais cela s'est étendu à Fukuoka, Sapporo et à Okinawa.

Opposée à la scène de Tôkyô et empreinte de valeurs politiques, la réception de la folk du Kansai tend à devenir une pratique musicale plus locale, et s'attache à se construire comme un art populaire, qui tranche fortement les nuances intellectuelles et élitistes de la folk de campus.

### **1-3. Premiers pas du répertoire musical de la folk de Kansai : « *Betonamu no sora* », « *Omoide no akai yakke* » et « *Koi no nonki bushi* ».**

Comme nous venons de le voir, le répertoire naissant et la réception de la folk américaine dans le Kansai diffèrent de la scène folk tokyoïte. Afin de souligner la nature de son répertoire, nous proposons une analyse thématique de trois titres représentatifs de cette scène musicale émergente : « *Betonamu no sora* » [« Le Ciel du Vietnam »] et « *Omoide no akai yakke* » [« Le Gilet rouge de mes souvenirs »] et « *Koi no nonki bushi* » [« Mélodie d'un amour insouciant »], tous trois interprétés par Takaishi Tomoya, artiste pionnier du genre.

#### **1-3-1. « *Betonamu no sora* » : vers des titres engagés**

L'arrivée de Takaishi dans la scène de la folk du Kansai marque la première étape de la popularisation du genre dans le paysage musical de la région. Comme nous l'avons précisé,

---

<sup>296</sup> TAGAWA, *op.cit.*, pp.17 – 18.

son répertoire interpelle et contraste par l'habileté de ses traductions, les couleurs musicales et le jeu d'écriture qu'il offre à travers ses compositions. Aussi, bien que jeune, Takaishi fait entendre une technique de chant poussé, ce qui joue dans la manière dont il est accueilli par le public de l'époque. Au milieu de ses reprises américaines traduites en japonais comme « *Masters of War* » de Bob Dylan ou « *What did you learn in school ?* » de Tom Paxton, l'artiste propose également certaines compositions originales d'où se détachent le premier titre sur lequel nous nous arrêtons maintenant : « *Betonamu no sora* ». Jouée pour la première fois en 1966, « *Betonamu no sora* »<sup>297</sup> traite du thème de la guerre du Vietnam tout en proposant le regard de l'artiste sur la question. En voici les paroles :

ベトナムの空を ただ見上げている 傷ついた兵隊が 一人いた 空はどこまでも 血のように赤い	Les yeux levés vers le ciel du Vietnam, se trouvait seul, un soldat blessé. Le ciel, partout, rouge comme le sang.
ヘリが飛び去り メコン川に こだまする水牛の声 空はどこまでも 血のように赤い	Les grondements de l'hélicoptère ont cessé, résonnent dans la rivière Meikong les meuglements des bœufs d'eau. Le ciel, partout, rouge comme le sang.
弱まる手に銃を抱き 思い出す故郷 母の微笑み残して なんで戦に出た 空はどこまでも 血のように赤い	Dans ses mains fragiles un fusil, son village natal lui revient en tête ; le sourire de sa mère persiste pourquoi être parti à la guerre ? Le ciel, partout, rouge comme le sang.
見守る誰もなく 一人死んでゆく 焼き払われた村や森 煙にかすむ 空はどこまでも 血のように赤い	Sans personne pour veiller sur lui, Il va mourir esseulé, dans la fumée des bois et des forêts calcinées, disparaître, englouti Le ciel, partout, rouge comme le sang.

<sup>297</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Jt3DhmK3sL4>, dernier visionnage le 24.05.19.

ベトナムの空は	Dans le ciel du Vietnam,
今も暮れてゆく	aujourd'hui encore, le nuit va tomber ;
ハノイやサイゴン大阪も	Hanoi, Saigon, Ôsaka,
みんな同じ空	un même ciel pour tous,
空はどこまでも	le ciel, partout,
血のように赤い	rouge comme le sang.

« *Betonamu no sora* » exprime sans équivoque le regard que porte Takaishi sur la question de la guerre du Vietnam. Proposant un plaidoyer pacifiste et humaniste, le titre recontextualise localement la folk américaine en l'intégrant au sein du mouvement anti-guerre japonais.

Narrant la mort lente d'un soldat perdu sur le territoire vietnamien, la chanson désire émouvoir en humanisant le conflit à travers le personnage du soldat et en montrant toute la dureté des conséquences de la guerre. L'auteur nous fait partager le calvaire du soldat qui, réduit à peu de chose par la guerre, n'apparaît dans le texte qu'à travers des métonymies (« Il lève les yeux vers le ciel du Vietnam » ; « Dans ses mains fragiles un fusil ») sans jamais être nommé ou décrit. Pourtant, l'auteur l'humanise en faisant partager ses dernières pensées, qui vont et viennent entre différentes parties de son passé (« Son village natal lui revient en tête » ; « Le sourire de sa mère »), construisant ainsi un personnage vers lequel se porte l'empathie de l'auditoire. Au côté du soldat, Takaishi s'attarde sur le Vietnam, loin d'être résumé à un simple décor. Dépeint non comme un territoire ennemi, mais comme une terre victime de la guerre, le pays apparaît à travers ses blessures (« [s]es bois et ses forêts calcinés ») et la beauté de sa nature (« [...] et résonnent dans la rivière Meikong / les meuglements des bœufs d'eau »), dernières survivances des destructions perpétrées par la guerre. Ainsi retranscrit, le Vietnam se construit comme un personnage à part entière, méritant tout autant que le soldat l'empathie de l'auditoire. Désincarnant complètement le conflit de tout contexte historique, Takaishi ne prend parti pour aucune des forces militaires en présence sur le territoire vietnamien, mais projette sur le conflit une lecture humaniste en se focalisant sur les souffrances dues à la guerre, suscitant des émotions qui résonnent comme autant d'arguments en faveur d'un discours pacifiste.

Thème très présent dans la folk américaine, la guerre du Vietnam parsème de nombreuses compositions folk des années 1960, allant de « *Masters of War* » [« Les Maîtres

de la guerre »] de Bob Dylan à « *Eve of Destruction* » [« À La Veille de la destruction »] de P.F. Sloan en passant par « *Waist Deep in the Big Muddy* » [« Dans la grande boue jusqu'aux hanches »] de Pete Seeger. Si Takaishi s'empare à son tour de cette thématique, il ne se limite pas simplement à reprendre des titres américains : il recontextualise à travers sa propre composition la guerre du Vietnam pour un public japonais. Son choix de chanter en japonais témoigne en soi de sa volonté à s'engager sur le sujet et de construire une relation interprète/auditeurs où le regard de l'artiste transparait explicitement. Au sein des paroles, ce message pacifiste est mis en image tout au long de la chanson avec la répétition du vers « Le ciel, partout, rouge comme le sang », dont l'exagération et l'intensité de la comparaison dénotent la violence omniprésente de la guerre au Vietnam.

De manière moins explicite, l'artiste porte également un regard sur le Japon lui-même. Faisant entendre dans le dernier paragraphe : « Hanoi, Saigon, Ôsaka, un même ciel pour tous », il donne à Ôsaka, citée au côté des capitales vietnamiennes, le statut de capitale du pays. Tout en concourant à créer une proximité avec la question de la guerre du Vietnam, il reconfigure les dynamiques politiques du Japon. Le nom de la ville devient ici autant un moyen de capter l'attention de son public – de la ville d'Ôsaka d'où il se représente dans ses premières scènes – que de faire naître l'idée que la contestation japonaise – et le Japon – est désormais centrée autour de la région du Kansai. Sans que l'idée soit centrale, le titre montre tout de même que la question de la (re)définition du Japon accompagne la folk du Kansai dès ses débuts.

Si le texte du titre se dégage franchement des productions américaines pour recontextualiser les idées pacifistes dans une logique régionaliste – voire locale –, sa musicalité se rapproche fortement de la folk états-unienne. Takaishi choisit de puiser dans l'éventail des productions des années 1960 dans ce qu'elles ont de plus épuré : la mélodie est assurée par le chant et l'artiste s'accompagne seul avec une guitare pour faire entendre la progression harmonique. Le titre n'est pas construit en couplets/refrains, mais propose cinq grilles répétées au cours desquelles le jeu de la guitare et l'interprétation de la voix fournissent les contrastes musicaux. La première partie contient 4 mesures de 4 temps et la seconde, fait un peu plus surprenant, contient deux mesures de 4 temps et une mesure de 2 temps, brisant ainsi la monotonie des mesures de 4 temps, une des bases de l'écriture des chansons

populaires. La mélodie ne change également que peu tout au long de la chanson et fait plutôt écho à l'idée de répétition qui taraude le texte, imageant l'omniprésence de la guerre au Vietnam.

Si l'écriture musicale reste simple, Takaishi construit les nuances de la mélodie à travers son chant, qui habille les événements de la narration. Il fait entendre par exemple une voix presque étouffée au moment où il énonce que le soldat va mourir, seul, [1 : 56 – 1 : 58] et fait au contraire entendre une voix pleine lorsque celui-ci disparaît dans les fumées [2 : 03 – 2 : 08], allongeant la dernière syllabe par un intense vibrato, soulignant le caractère dramatique de la situation. Suscitant la tristesse dans le premier cas, il fait vivre à l'auditoire toute l'intensité du trépas du soldat en en faisant un climax mélodique et sonore. Il renouvelle, en fin de chanson, ce vibrato plein lorsqu'il conclut « tout le monde sous le même ciel » [2 : 38 – 2 : 42], idée directrice de la morale du titre, tout de suite nuancée avec tristesse par une voix plus soufflée, qui répète pour la dernière fois « [...] le ciel, partout, rouge comme le sang » [2 : 43 – 2 : 50].

Dans la droite lignée des enregistrements *live*, la production musicale laisse entendre certaines imprécisions au niveau du tempo et du jeu de guitare. S'il apparaît dans un ensemble sonore plutôt agréable, la performance de Takaishi ne s'inscrit pas dans une volonté d'interprétation parfaite : on peut notamment entendre par exemple un faux démarrage à la troisième strophe [1 : 45 – 1 : 48] qui n'apparaît pas dans d'autres versions. L'enregistrement est fait aussi de manière sommaire : le micro est placé de telle manière à mettre la voix en avant, mais le son de la guitare en pâtit. Le tout fait entendre un enregistrement qui retranscrit les moyens techniques de la scène amatrice de l'époque et construit dans le même temps les esthétiques sonores avec lesquelles la folk du Kansai se médiatise localement à ses premières heures. Pour autant, la voix de Takaishi s'appuie sur la technique de chant du vibrato et montre en cela une maîtrise vocale qui le lit plutôt à un chant *mainstream*, ce qui, à ses débuts, constitue sans doute un élément qui lui permet d'être remarqué et reconnu.

### **1-3-2. « Omoide no akai yakke » : vers une production plus *mainstream***

Quelques mois après ses débuts sur scène, Takaishi entre dans les studios de Victor pour enregistrer ses premiers singles, parmi lesquels « *Kago no tori bûrusu* », « *Koi no nonki*



*bushi* » et « *Omoide no akai yakke* »<sup>298</sup>. Premier de ses singles à être enregistré, c'est ce dernier qui lui permet de connaître une certaine popularité en dehors des cercles de la folk du Kansai et de commencer une carrière dans la sphère *mainstream*. En voici les paroles :

いつの日にか君に会えると	Un jour, sans doute, sans doute,
きっときっと信じてた	je pensais que je te reverrais,
けどもうやめたやめた	mais, j'ai cessé, cessé d'y croire.
白い雲と青い空と	Les nuages blancs et le ciel bleu,
赤いヤッケとあの娘と	et le gilet rouge et cette fille...
今のゲレンデは思い出だけ	La piste de ski n'est plus qu'un souvenir,
君の影さえも今はもう見えず	Je ne distingue même plus ton ombre.
いついつまでも僕の胸に	Pour toujours, dans ma poitrine,
きっときっと思い出す	sans doute, sans doute, je me rappellerai,
けどもう会えぬ	mais jamais nous ne nous reverrons...
きっときっと思い出す	Sans doute, sans doute, je me rappellerai,
けどもう会えぬ	mais jamais nous ne nous reverrons.

Loin de l'engagement politique de « *Betonamu no sora* », « *Omoide no akai yakke* » articule sur un ton introspectif les pensées de l'artiste, qui fait part de la tristesse qu'il ressent en repensant à une femme qu'il a aimée. Avec cette portée plus lyrique et intimiste, le titre est l'occasion pour Takaishi de partager une expérience personnelle avec le public. Ce titre prend la forme d'une confidence autour de deux axes principaux : l'expression des sentiments du chanteur ainsi que la retranscription de l'intimité de ses pensées et émotions.

Les sentiments du chanteur sont mis en mots dans la seconde strophe par l'utilisation du champ lexical de la couleur (« blanc », « bleu ») et du paysage (« neige », « ciel »), un effet rhétorique qui en souligne la simplicité et le naturel. L'intensité de ceux-ci est suggérée par la couleur rouge de la veste que porte la femme, montrant ainsi, implicitement, la passion que le narrateur éprouve pour elle. Utilisés ainsi, ciel et neige semblent entourer cette femme pour mieux la mettre en valeur et cet effet est musicalement accentué par le silence instrumental qui surgit lorsque Takaishi chante « *ano ko* » [« Cette jeune femme », 00:43 –

---

<sup>298</sup> TAKAISHI Tomoya 高石ともや, <https://www.youtube.com/watch?v=vaC0ynVXL-Am>, dernier visionnage le 24.05.19.

00:46], créant une tension sonore et une attention toute particulière à son apparition dans le texte. Les langueurs du chanteur sont également soulignées par la figure de la répétition (« Un jour, sans doute, sans doute [...] ; [...], mais j'ai cessé, cessé d'y croire ») qui vocalise la manière dont ces pensées-ci lui restent en tête.

Centre du récit, le narrateur est principalement mis en scène par des verbes de pensée (« je pensais » ; « j'ai cessé d'y croire »), et de souvenir (« je me rappellerai »), qui fondent, aux côtés des perceptions visuelles des souvenirs du narrateur, la quasi-totalité du titre. Autant que l'histoire d'amour qu'il décrit, le titre sert explicitement de médium pour la retranscription de la psyché de l'artiste : il lui permet de s'exprimer sur ce qu'il ressent, de partager une partie de sa vie privée avec le public et de créer un lien émotionnel avec lui. L'expression de son intimité est d'ailleurs nuancée par l'écriture, assez simple et implicite. S'il exprime ses émotions et son ressenti, le chanteur garde une certaine distance dans l'évocation de sa souffrance, une posture souvent positivement regardée au sein de nombreuses productions culturelles japonaises. C'est ainsi que l'artiste ne donne aucun détail, ni sensuel ni nominatif sur la femme dont il parle. Enfin, le caractère autobiographique du texte est construit par la référence aux pistes de ski, souvent liée à l'île d'Hokkaido, lieu de naissance de Takaishi.

Le titre prend donc pour thème l'amour, sujet éculé dans la musique populaire, un thème que l'artiste recontextualise dans le Japon des années 1960, principalement par cette référence aux pistes de ski. Connaissant un boom économique sans précédent à partir de la moitié des années 1950, le niveau de vie des Japonais citadins se voit grandement s'améliorer dans les années 1960, ce qui permet entre autres l'apparition des congés payés et de toute une industrie s'articulant autour des vacances et du tourisme domestique. Parmi le base-ball, les premiers voyages à l'étranger et les autoroutes, le ski fait son apparition dans les habitudes des Japonais. Ainsi, les *gerende* font à la fois référence aux montagnes enneigées d'Hokkaidô tout en permettant au chanteur de donner un corps plus actuel au thème de l'amour, le recontextualisant au sein des évolutions des mode de vie du Japon.

Cette retranscription de l'intimité des pensées du chanteur n'est pas nouvelle dans l'histoire des musiques populaires d'après-guerre : on la retrouve autant dans des genres

comme le rockabilly (un des premiers titres emblématiques d'Elvis Presley, très repris au Japon, n'est autre que « Heartbreak Hotel ») que dans la vague de chansons kayōkyoku et enka où ils sont légions. Lorsque Takaishi interprète ce titre pour la première fois en 1966, une différence majeure en modifie pourtant la réception et le différencie de ces productions : le contexte amateur dans lequel il se représente. Face au public, chanteur inconnu et très loin du milieu des grandes majors, il délivre un titre original dont le sens, et l'impression d'authenticité qui s'en dégage, se construisent à travers cette configuration particulière de la scène amatrice.

D'un point de vue musical, le titre fait montre d'une composition et d'arrangements plus sophistiqués que ses autres titres, dont l'hybridité tire vers une texture sonore plus électrique. Proposant comme instruments principaux la guitare et la voix du chanteur, l'instrumentation s'inspire des musicalités liées à la scène folk *mainstream* américaine, comme celles des groupes The Brother Four et Peter, Paul and Mary. Si la mélodie est toujours assurée par la voix, une partie instrumentale met la guitare en avant, et les fins de grilles sont accompagnées par des *fills*, des ornements musicaux, au synthétiseur. Là où « *Betonamu no sora* » propose cinq fois la même grille répétée et divisée en deux parties d'intensité différente, « *Omoide no akai yakke* » fait entendre une écriture musicale plus poussée.

Le titre fait également entendre un travail important en post-production. L'ensemble des pistes sonores, le chant en tête, sont soutenues par des effets qui leur donnent de l'épaisseur. Il y a aussi un jeu sur la spatialisation des pistes puisque la guitare de l'introduction n'apparaît que d'un seul côté du panel, avant d'être rejointe par l'ensemble des autres instruments, chant compris. Enfin, le clavier a été placé en arrière par rapport au reste de l'instrument, participant à former un « paysage » sonore complexe, à la fois par le positionnement des différents instruments que par la densité sonore que leur donne le traitement en post-production. La production générale est propre : le jeu des instruments ne fait montre d'aucune imprécision et l'interprétation vocale de Takaishi témoigne de la maîtrise de son chant.

### **1-3-3. « *Koi no nonki bushi* » : un retour vers des répertoires passés**

Le répertoire émergent de Takaishi Tomoya se construit autour d'une dernière influence : l'enzetsuka, dont nous avons parlé dans le chapitre 1. Cette tendance ressort dans

la manière dont l'artiste s'inspire et recontextualise des titres d'Azembô Soeda. C'est le cas du titre « *Kago no tori burûsu* », tiré de la chanson « *Kago no tori* » et du titre « *Koi no nonki bushi* », tiré du titre « *Nonki bushi* », tous deux du répertoire du chanteur enka du 19<sup>ème</sup> siècle. Apparaissant dès les premières représentations de Takaishi, « *Koi no nonki bushi* » fait entendre les paroles suivantes :

あの娘と二人で魚を釣ったよ まずは大きなこいをつって それから次はアユをつって それがすんだらキスをつりました ハハ ノンキだね	Avec cette fille, on a pêché des poissons ! On a d'abord attrapé un <i>coi</i> puis, on a attrapé un <i>ayu</i> et enfin, on a attrapé un <i>kisu</i> <sup>299</sup> . Ah, qu'on est bien !
あの娘と二人でお酒を飲んだよ 恋の乾杯スコッチ酔って かワインくちびる エンジェルキッス 恋の言葉にジンとなりました ハハ ノンキだね	Avec cette fille, on a bu de l'alcool ! <i>Kanpai</i> <sup>300</sup> de l'amour, ivre de scotch lèvre <i>kawain</i> <sup>301</sup> , baisers des anges les mots d'amour sont devenus du gin Ah, qu'on est bien !
あの娘と二人で東海道下り 夜の東京熱海して 京都すぎてく夜の旅 京都という日を待っていた ハハ ノンキだね	Descendant à deux à Tôkkaido dérivant de nuit à Tôkyô, Excursion de nuit à Kyôto j'attendais ce jour ! Ah, qu'on est bien !

L'univers musical du titre s'articule autour de la recreation du répertoire kayôkyoku, apparu à la fin des années 1920 avec l'installation de l'industrie musicale japonaise, répertoire lui-même inspiré par les chansons populaires de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. De ce fait, les instruments à vent forment le socle harmonique du titre, accompagnés par une batterie servant de base rythmique. Par ses méliques vocaux, le chant de Takaishi concourt également à colorer ses mélodies de nuances vocales rappelant le répertoire de l'enzetsuka.

Dans la lignée des titres *mainstream*, « *Koi no nonki bushi* » fait entendre un rendu musical précis, agrémenté d'un travail de post-production poussé. L'écriture musicale du titre détonne également par sa complexité : il propose une instrumentation touffue et des

---

<sup>299</sup> Ici, le texte joue sur l'homonymie des mots *coi*, *ayu* et *kisu* qui signifie respectivement carpe et amour, saumon et flatterie, sillago et baiser.

<sup>300</sup> Traduisible dans le contexte par « santé », *kampai* est l'expression consacrée lorsque l'on boit de l'alcool.

<sup>301</sup> Les paroles jouent ici sur les mots en joignant *kawaii* (mignon) et *wainu* (vin).

passages orchestraux qui tranchent avec la simplicité de « *Betonamu no sora* », affirmant une production poussée qui s'éloigne de la scène amatrice pour aller vers une esthétique plutôt portée par des productions de l'industrie musicale.

Si la thématique principale est celle de l'amour, celle-ci s'articule de manière moins abstraite et plus charnelle que « *Omoide no akai yakke* ». Ici, point d'amour idéal ; la relation amoureuse est ponctuée par le rapprochement physique, l'allégresse de l'alcool et la relation sexuelle qui conclut, implicitement, le titre. Par ailleurs, l'écriture de la chanson démontre un hommage au travail d'Azembô Soeda, visible par les jeux de mots qui égrènent le titre. De ce fait, la thématique éculée devient plutôt le prétexte d'un travail créatif sur la langue japonaise plutôt que sur l'installation d'un sentimentalisme.

Hommage à un répertoire passé, le titre déploie une troisième tendance au sein du répertoire naissant de la folk du Kansai en amorçant l'apparition de morceaux puisant dans l'histoire culturelle japonaise. S'éloignant des influences la folk américaine, ces titres portent un élan nouveau en proposant une diversification des horizons esthétiques, mélangeant ici les possibilités techniques des années 1960 avec des œuvres musicales datant du 19<sup>ème</sup> siècle.

#### **1-3-4. Tendances plurielles dans la folk du Kansai**

« *Betonamu no sora* », « *Omoide no akai yakke* » et « *Koi no nonki bushi* » mettent en lumière la pluralité esthétique et thématique du répertoire naissant de la folk du Kansai.

Musicalement, si « *Betonamu no sora* » et « *Omoide no akai yakke* » démontrent l'influence de la folk américaine au sein du genre, les deux titres se distinguent nettement. Puisant dans une folk plus amatrice, la première chanson fait entendre un univers sonore à l'image de son milieu d'origine, le milieu amateur, en mettant en musique un chanteur et sa guitare dans une interprétation où résonnent quelques imprécisions de jeu. L'enregistrement *live* concourt également à construire un titre musical aux couleurs du monde amateur, installant une forme de sobriété et de simplicité musicales. À l'inverse, « *Omoide no yakke* » retranscrit tout le savoir-faire de l'industrie musicale des années 1960. Soutenu par une instrumentation plus dense et un travail de post-production important, le titre fait

entendre une écriture musicale plus complexe et des interprétations sans fautes, rapprochant la folk des productions *mainstream*.

Thématiquement, les chansons font montre d'un rapport différent à l'écriture. Dans « *Omoide no yakke* », la thématique de l'amour ressort de manière évidente et l'écriture poétique, affirmant une atmosphère évasive et sentimentale, construit la narration de l'intimité d'un homme blessé à cause d'un amour perdu. « *Betonamu no sora* » s'illustre en revanche par un regard inédit sur la guerre du Vietnam qui, s'il ne s'attaque pas aux causes de la guerre ou ne s'inscrit pas dans une critique ouverte contre la participation du gouvernement japonais ou l'entreprise militaire américaine, explore l'élan fort peu développé dans la musique populaire de l'engagement politique.

« *Koi no nonki bushi* » montre une nuance supplémentaire dans la constitution du répertoire de la folk du Kansai. Fortement inspiré des compositions d'Azembo Soeda, le titre démontre la curiosité de la scène musicale à propos de sa propre histoire culturelle, s'éloignant ainsi des influences américaines pour puiser dans un répertoire passé propre au Japon. Si la chanson se rapproche par sa production d'une esthétique *mainstream* avec une écriture plus complexe et un travail poussé sur la qualité sonore, elle est aussi l'occasion d'une poésie créative jouant sur la langue japonaise, articulant un univers narratif basé sur l'humour.

Ces trois chansons démontrent la pluralité du répertoire de la folk du Kansai dès ses débuts, témoignant de la richesse des écritures et des musicalités avec lesquelles se constitue le genre. Qu'ils soient inspirés par les productions *mainstream* ou *underground* de la scène folk états-unienne ou des chansons issues de l'enzetsuka, les premiers titres de la folk du Kansai soulignent la volonté des acteurs de la scène à se réapproprier leurs modèles musicaux pour aller vers la constitution de leur répertoire propre.

Aux côtés des esthétiques musicales qui les inspirent, ces titres retranscrivent également les différents milieux au sein desquels se développe la folk du Kansai. À l'image de la carrière de Takaishi Tomoya, naviguant entre concerts amateurs et studio de grande major, le genre se constitue comme un genre musical hybride, tantôt porte-parole du mouvement

anti-guerre, tantôt reflet du sentimentalisme fort présent au sein des musiques populaires telles que produites par l'industrie musicale.

## 2. Structuration, médiatisation et professionnalisation de la folk du Kansai

### 2-1. Les deux visages de la folk du Kansai : entre Fôku Curuseidâsu et le Takaishi Jimusho

#### 2-1-1. L'arrivée des Fôku Curusedâsu, le visage *mainstream* de la folk du Kansai

Le premier événement à précipiter les transformations de la scène musicale est la brusque popularité du titre « *Kaette kita yopparai* » 「帰って来た酔っ払い」 [« Le Poivrot qui est revenu »], ainsi que celle du groupe qui l'écrit, le compose, l'enregistre et l'interprète, les Fôkuru. De leur nom complet Fôku Curusedâsu フォククルセダーズ [Les Croisés (de la) folk], les Fôkuru se forment en 1965 autour de cinq musiciens étudiants dont les membres les plus stables sont Katô Kazuhiko 加藤和彦 (1947 – 2009) et Kitayama Osamu 北山修 (1946 -). Intéressés par la musique folk au sens large, ils s'orientent vers la reprise de musiques *minyô* 民謡 [Chansons régionales japonaises] et de musiques folk venant du monde entier. C'est cet intérêt qui les amène à choisir leur nom de groupe, « Les Croisés de la folk », un nom qui dénote l'humour de l'univers musical qu'ils mettent en place et leur tendance à toucher et combiner époques et genres bien différents. Musiciens accomplis, ils se tournent également vers la composition et se représentent durant divers concerts tout au long de leurs années universitaires, vivants, comme bien d'autres groupes, quelques changements de membres.

À la fin de leurs études, ils décident d'enregistrer leur premier album « *Harenchi* » [ハレンチ], qui paraît quelques semaines plus tard dans l'anonymat le plus total. Puis, diffusé à travers des émissions de radio propres à la région du Kansai, « *Kaette Kitta yopparai* », et dans une moindre mesure « *Imujin gawa* » 「イムジン川」 [« La Rivière Imujin »], connaissent un engouement sans précédent. Les deux titres parviennent jusqu'à Tôkyô, où ils deviennent tout aussi populaires : la vague des Fôkurû est lancée<sup>302</sup>. Devant cette popularité, ils sont contactés par les grandes majors et signent avec Toshiba en 1967 pour sortir le single « *Kaette kita yopparai* » en décembre de la même année. Le succès est colossal, les ventes s'élèvent à plus

---

<sup>302</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.111.

de 2 000 000 d'exemplaires. L'attention médiatique soudaine sur le groupe transforme la scène de la folk du Kansai : d'une scène étudiante, active, mais discrète par rapport aux autres genres de musique populaire comme le rockabilly ou la country, la folk du Kansai pénètre les canaux des médias *mainstream* en rejoignant l'industrie musicale et devient diffusée dans tout le pays. Un tout nouveau public s'intéresse alors au mouvement et la médiatisation des Fôkuru nourrit une effervescence autour des autres artistes du genre.

Avant et durant la médiatisation des Fôkuru, la scène de la folk du Kansai continue de se développer autour de Takaishi Tomoya, artiste actif. Au côté d'autres pratiques artistiques comme le théâtre ou d'autres genres musicaux, la folk du Kansai se trouve une place de plus importante dans le monde *underground* naissant où se côtoient nouvelles esthétiques et nouveaux regards sur l'art.

### **2-1-2. Premiers pas vers une scène *underground* : les bureaux Takaishi**

En septembre 1967, un tournant majeur se profile en direction de la structuration et de la professionnalisation de la folk du Kansai : Masaaki Hata et Takaishi Tomoya fondent *Takaishi Jimushô* 高石事務所 [les Bureaux Takaishi]. Bien qu'ils en prennent la route, les Bureaux Takaishi ne proposent pas les mêmes possibilités logistiques et techniques que les grandes majors, et leurs rôles s'articulent principalement autour des deux pôles que sont l'organisation de concerts et le maintien d'une plateforme de rencontre, dédiée à la découverte d'artistes amateurs<sup>303</sup>. Catalyseur efficace, les Bureaux Takaishi permettent à certains artistes émergents de s'ancrer durablement dans le décor de la scène musicale de la région tout en permettant une certaine professionnalisation.

Le noyau dur des artistes de la folk du Kansai s'étoffe alors. Un peu avant le succès de « *Kaettekita yopparai* », Takaishi partage déjà les planches avec les Fôkuru en avril 1967 lors de « *Dai yonkai fôku fôku fôku* » 「第四回 フォーク・フォーク・フォーク」 [« Folk folk folk quatrième édition »]. Un peu plus tard dans l'année, Nakagawa Gorô se distingue au cours des premiers concerts qu'il donne. Alors en dernière année de lycée, il se fait d'abord remarquer à ses 18 ans par les reprises qu'il délivre des titres de Pete Seeger et de Malvina Reynolds,

---

<sup>303</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.90.



dont les textes le situent comme un artiste engagé<sup>304</sup>. En juillet, l'événement « *Dai ikkai fôku kyanpu* » 「第一回 フォーク・キャンプ」 [« Le Camp folk première édition »] est organisé. Les Fôkuru et Nakagawa Gorô participent encore, désormais officiellement membres des Bureaux Takaishi. Ce premier festival montre le développement des pratiques de la scène : reprenant le modèle des festivals américains, l'événement se découpe en deux jours et propose des activités spécifiques à la culture folk, à travers une organisation orientée vers la pratique collective de la musique. Événement musical autant que politique, le premier jour est dédié à la création de musique et à des débats de société, et le second jour s'articule autour d'un stage musical où les participants prennent part à un *fôku gasshuku* フォーク合宿 [stage d'entraînement] de chant folk pour se représenter en fin de journée sur une scène ouverte extérieure<sup>305</sup>.

L'année suivante, Les Bureaux Takaishi, basés à Ôsaka, continuent à développer la scène et mettent en branle l'événement « *Dai ikkai fôku sukûru* » 「第一回・フォーク・スクール」 [« L'École Folk première édition »] dans lequel apparaît celui qui va devenir le porte-drapeau de la partie la plus contestataire de la folk du Kansai : Okabayashi Nobuyasu 岡林信康 (1946 –). Rapidement, le chanteur détonne par son allure et ses textes. Dès ses premiers concerts, il rencontre un accueil chaleureux, que Nagira précise :

それまでのフォークといえば、どちらかというと綺麗な恰好で「キングストン・トリオ」に代表されるように、お揃いのストライプのシャツにコットンパンツ、というような服装が定番となっていた。それが薄汚い恰好にゲタ履きで、しかも強烈なプロテスト・ソングを歌ったのだから、客を驚いた。しかしこの観客の中の何人かは強烈な歌に驚嘆し、後にアングラ・フォークをファンとして支えていくようになるのである。このように岡林の歌には強烈なインパクトがあり、登場するやいなや、あっという間に多くの若者を心酔させることになる。<sup>306</sup>

Jusque-là, l'apparence des artistes tirait plutôt vers celle des Kingston Trio, c'est-à-dire vers des tenues propres et bien ordonnées avec chemises à rayures sur pantalons en coton. Lui [Okabayashi], surprie l'auditoire en se présentant d'une manière débraillée, *geta* [chaussures de bois] aux pieds, tout en interprétant des chansons engagées de manière très intense. Mais combien parmi les auditeurs et auditrices ont été impressionnés puis l'ont soutenu en tant que

---

<sup>304</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.81.

<sup>305</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.83

<sup>306</sup> NAGIRA, *op.cit.*, pp.37 – 38.

fan de folk *underground* par la suite ! C'est ainsi que, à peine apparu et grâce à ses chansons pénétrantes, il provoqua l'admiration chez un grand nombre de jeunes.

L'artiste se fait connaître à travers deux morceaux originaux : « *Gaikotsu no uta* » 「骸骨の歌」 (« La Chanson du squelette ») et « *Kusokurae bushi* » 「くそくらえ節」 (« L'air du allez-vous faire voir »). Son succès est tel qu'il participe au succès de l'événement « *Fôkuru sukûru* », qui devient hebdomadaire avant de se retrouver exporter dans d'autres grandes villes de la région<sup>307</sup>. De la même manière que Takaishi et les Fôkuru, Okabayashi entame une carrière professionnelle et signe au sein de la major Victor pour sortir deux singles « *Sanya no bûrusu* » 「山谷のブルース」 [« Le Blues de Sanya »] et « *Tomo yo* » 「友よ」 [« Amis ! »]<sup>308</sup>.

Toujours en 1968, les Bureaux Takaishi organisent dans la région d'Ôsaka une série de concerts intitulés « *Andôguraundo ongakkai* » 「アンダーグラウンド音楽会」 [« festival de musique *underground* »] où se retrouvent et jouent l'ensemble des artistes qui ont ou vont rejoindre la structure : y apparaissent naturellement Takaishi, Nakagawa et les Fôkuru, désormais accompagnés par Okabayashi et Takada Watarû 高田渡 (1949 – 2005), rejoints par deux groupes venant de Tôkyô, *Zô Jakkusu* ザ・ジャックス [The Jacks] en et *Itsutsu no akai fûsen* 五つの赤い風船 [Les Cinq ballons de baudruche rouges], respectivement formés en 1965 et 1967<sup>309</sup>. Ces deux derniers groupes en particulier ajoutent de nouvelles couleurs musicales à la palette des artistes de la folk du Kansai. D'un côté, *Itsutsu no akai fûsen* s'oriente vers une folk plus stylisée, avec une instrumentation plus importante et des harmonies vocales rappelant celles de Peter, Paul and Mary. S'ils sont plus discrets à la fin des années 1960, *Zô Jakkusu*, eux, développent un style qui glisse vers des sonorités plus électriques et deviennent, dans les années 1970, un des premiers groupes japonais de rock psychédélique, annonçant les futurs ponts musicaux entre folk et rock.

La synchronicité de la popularité du titre « *Kaette kita yopparai* » et du groupe Fôkuru, de la structuration et de la professionnalisation de la scène du Kansai par les Bureaux Takaishi, de l'arrivée des compositions plus engagées d'Okabayashi ainsi que des univers musicaux plus

---

<sup>307</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.119.

<sup>308</sup> Ce dernier, véritable hymne au rassemblement, devient un titre très repris durant des manifestations et devient le titre par lequel beaucoup, en dehors des sphères de la folk, entendent le travail du chanteur.

<sup>309</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.90.

sophistiqués ou expérimentaux des Itsutsu akai fûsen et des Jakkusu installent le mouvement de la folk du Kansai, *mainstream* et *underground*, dans le paysage musical et médiatique national comme un genre à part entière et novateur<sup>310</sup>.

### 2-1-3. Tensions entre grandes majors et titres de la folk du Kansai

Souvent opposés dans les discours, les milieux *mainstream* et *underground* sont pourtant loin d'être étanches. Si Takaishi est représenté dans la presse à la tête du mouvement *underground*, il sort en 1968 le titre « *Jukensei no burûsu* » 「受験生のブルース」 [« Le Blues de l'étudiant en concours »] avec la participation de la grande major Victor et écoule plus de 230 000 copies, devenant une figure artistique médiatisée. Okabayashi, Watarû, *Jakkusu* et *Itsutsu no akai fûsen* produisent également singles et albums à travers les canaux *mainstream*, tout en participant à certaines émissions de radio et de télévision.

Cependant, des tensions naissent au sein de ces plateformes de production *mainstream* et certains artistes. En effet, avant chaque enregistrement ou diffusion d'un titre, les grandes majors demandent à une instance interne, la *recôdo rinrikitei* レコード倫理規定 [Comité d'éthique des enregistrements], de statuer sur le contenu des titres musicaux pour savoir s'ils sont aptes être diffusés au plus grand nombre. Pour les artistes de la folk du Kansai, dont les répertoires comptent nombre de titres engagés, il devient parfois difficile, voire impossible, d'enregistrer leurs chansons telles quelles. Dans une interview, Okabayashi retrace ainsi ses débuts au sein des studios d'enregistrement de Victor :

で、しばらくしてビクターから「山谷ブルース」でデビューした。本当は「くそくらえ節」が A 面で「山谷のブルース」が B 面になるはずで、テスト盤もできていたんだ。それが放送禁止とかでアウトになった。「くそくらえ節は」は「ほんじゃまあおじゃまします」という、わけのわからないタイトルにされていたけどね。あのころ「帰ってきたヨッパライ」の次に「ケメ子の歌」なんかが出てきて、アングラ・ブームだったから、その路線でいきかかったかな？しかし「くそくらえ節」がなんで「ほんじゃまあおじゃまします」なんや（笑）？それがレコード倫理定規定かなんかに引っかかってポツになって。生まれて初めてレコードが出るって思ってたのに、やっぱりダメかあって。でも「山谷ブルース」を A 面にして、B 面を「友よ」でいきますってことになった。

Ensuite, peu de temps après, j'ai fait mes débuts avec « *Sanya burûsu* ». En réalité, cela devait être « *Kusokurae bushi* » en face A et « *Sanya no burûsu* » en face B et les enregistrements-

---

<sup>310</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.95.

test étaient déjà finis. Mais le titre a été mis sur la touche à cause d'une interdiction de diffusion. « *Kusokurae bushi* » a été changé, sans qu'on comprenne pourquoi, en « *Honjamâ Ojamashimasu* ». À cette époque, comme l'*angura* était populaire, « *Kemeko no uta* » était sorti à la suite de « *Kaettekita yopparai* », et je me demande s'ils n'avaient pas voulu marcher sur cette route-là. Mais enfin, de « *Kusokurae bushi* » à « *Honjamâ Ojamashimasu* » ? (rire). Tout ça, c'était parce que le titre avait été entre les mains du comité d'éthique des enregistrements et qu'il avait été rejeté. Je pensais que le CD sortirait, mais, non, il a été interdit. Mais « *Sanya burûsu* » a été mis en face A et « *Tomo yo* » a été mis en face B.

Le phénomène de régulation de la création artistique par les grandes majors sur les artistes de la folk du Kansai ne se limite pas simplement à quelques cas. Nagira précise :

[...] アングラのフォークというのは [...] 詞の過激さなどからレコード倫理規定というやつに引っ掛かり、禁止になるものが多かった。レコード倫理規定、通称レコ倫というのは、大手レコード会社の自主規制機関で、[...] 有識人 [...] の集まりが発売前にこの歌は社会的に不適切だと判断すると、歌詞や曲にチェックを入れたり、発売禁止にしたりする。<sup>311</sup>

[...] Dans la folk *underground*, le caractère polémique des paroles déplaisait aux membres du comité d'éthique des majors et beaucoup de titres furent interdits. Le comité d'éthique, abrégé en *recorin*, était un organe régulateur indépendant [...] constitué d'employés expérimentés qui vérifiaient les paroles des chansons, décidait avant le lancement d'un titre si celui-ci ne dérogeait pas aux codes éthiques [découlant de la loi] ou s'il fallait qu'il soit interdit.

Dû à ces restrictions internes, Takaishi a déjà dû réécrire, en 1967, certaines paroles du titre « *Kago no tori no burûsu* ». En 1968, Okabayashi fait donc face aux mêmes difficultés, qui, cette fois, l'empêchent tout nettement de diffuser une des deux chansons qui l'a propulsé dans les sphères de la folk du Kansai. L'écriture sans concession d'Okabayashi ne pouvant aller au-delà des barrières de la *recôdo rinrikitei*, l'interdiction d'un de ses titres phares pose la question à l'artiste quant à sa liberté de création au sein des murs des grandes majors. Un peu moins d'un an plus tard, ces mêmes refus se réitérèrent lorsqu'il désire enregistrer le single « *Chûrippu no appurike* » 「チューリップのアプリケ」 [« L'appliqué tulipe »], une chanson qui fait implicitement référence à la question *buraku*, sujet hautement polémique au Japon. Pour répondre à ces tensions, les artistes préfèrent garder leur production les plus sensibles pour le *live*. Mais la question des limites à leur expressivité et à la légitimité des grandes majors se pose de manière frontale.

Si l'enregistrement de certains titres peut devenir l'occasion de confrontation entre rentabilité économique et créativité artistiques, le problème ne se limite pas seulement à cela.

---

<sup>311</sup> NAGIRA, *op.cit.*, p.39.

La mainmise des grandes major peut aller jusqu'à décider de la carrière de certains artistes. Le cas d'Okabayashi est le plus flagrant : après la sortie de son titre « *Sanya burûsu* », sa major lui propose de se limiter à l'interprétation. Comme il en témoigne :

後で知った話だけど、「山谷ブルース」が出て、結構売れたら、ビクターが「森進一の次の演歌歌手として育ていから、岡林のことはビクターを任してくれ」って言ってきたらしい。[...] もしその時アホな事務所に入っていて、第二の森進一の道を歩まされてたらどういうことになってたなだろ（笑）。「山谷ブルース」が売れたから、ビクターとしては岡林は演歌歌手として売ったほうがいいっていう発想だね。プロ野球に入ったのに、サッカーにまわれみたいな話や（笑）。ええかげんにせえ、（笑）。

C'est quelque chose que j'ai appris plus tard, mais, si « *Sanya burûsu* » se vendait, Victor allait me dire : « Confis ta carrière à [la major] Victor, on va faire de toi un chanteur d'enka, tu seras le nouveau Mori Shinichi [chanteur très populaire dans l'après-guerre japonais] ». [...] Je me demande ce qu'il serait passé si à l'époque j'étais entré dans les bureaux d'idiots qui m'auraient fait marché dans les traces de Mori Shinichi (rire). Comme « *Sanya burûsu* » a bien marché, ils ont eu cette idée de faire de moi un chanteur enka. C'est comme si on proposait à un joueur de baseball professionnel de faire du foot ! (rire) Allez quoi, reprenez-vous ! (rire)

#### 2-1-4 – Vers une structuration de la scène *underground* : l'*Underground Record Club*

Les tensions entre l'industrie musicale et les artistes issus de la folk du Kansai ne font que s'accroître. C'est dans ce contexte que les Bureaux Takaishi décident de poursuivre leur route vers une production musicale toujours plus indépendante. En 1969, ils se restructurent pour devenir « *Ândaguraundo Rekôdo Kurabu* » 「アンダーグラウンドレコードクラブ」 [« Le Club des enregistrements *underground* », tiré de l'anglais « *Underground Record Club* », abrégé en japonais « URC »]. Sur le prospectus présentant la nouvelle structure, on y lit :

私達は、状況では、日本のレコード界は民衆への音楽文化の一方通行の役割しか果たしていないと考えます。民衆の中から生まれ、民衆自身が作り出したすぐれた歌が数多くあるにもかかわらず、さまざまな制約から、商業ベースにのりうる歌や、歌手は、そのごく一部です。そこで私達は、すぐれたはいても商業ベースのうないものを集めて、私達自身の手でレコード化し、クラブ員のみを対象として、レコードを制作配布します。<sup>312</sup>

Aujourd'hui, nous pensons que l'industrie musicale japonaise ne remplit qu'une partie du rôle qu'elle est censée jouer au sein de la culture musicale du peuple. Malgré le fait que de nombreuses chansons de qualité sont créées par le peuple, seule une partie de celles-ci se voient commercialisées en raison de diverses restrictions propres à l'industrie musicale. De ce

<sup>312</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.153.

fait, nous mettons en commun toutes ces chansons de qualités refusées par l'industrie musicale pour les enregistrer nous-mêmes et les distribuer de manière exclusive aux membres de notre club.

URC épouse ainsi le fonctionnement suivant : devenu un club payant, à hauteur de deux mille yens l'entrée, il diffuse à tous ses membres les derniers albums ou singles des autres membres artistes. En d'autres mots, il devient une plateforme de diffusion qui s'organise de manière totalement indépendante des grandes majors, supprimant toute forme de censure liée aux paroles ou aux formes musicales.

La limite totale des participants est d'abord décidée à mille personnes, mais le succès est tel qu'elle est repoussée à deux mille. L'effet est immédiat. Nombre de singles et d'albums sortent dans la foulée, parmi lesquels on compte l'album « *Takada Wataru / Itsutsu no akai fûsen* » et « *Bôya okukanaraide* », ou des singles qui n'avaient pas pu voir le jour, comme « *Imujin gawa* ». Devenu un relai de diffusion stable, URC achève son chemin vers l'établissement d'un label indépendant, qui voit le jour au cours des mois suivants, quand il se dote de studios d'enregistrement. Il devient ainsi le premier label indépendant de l'histoire du Japon d'après-guerre à entrer dans la cour des grandes majors en place. Repensant la distribution musicale, URC établit un réseau alternatif où singles et albums, en plus d'être soutenus par les membres du club, sont vendus lors des concerts et autres événements à forte nuance folk. Parallèlement, la popularité des musiques du genre de la folk du Kansai est telle qu'elles trouvent aussi le chemin des réseaux de diffusion *mainstream* : c'est l'âge d'or de la production de la folk du Kansai<sup>313</sup>.

L'élaboration de nouveaux canaux de diffusion permet aussi une plus grande liberté de manœuvre par rapport au contenu proposé, et c'est dans ce contexte que diverses chansons alors uniquement interprétées en live, et pour la plupart refusées dans les studios des grandes majors, voire interdites de diffusion, vont être diffusées. C'est notamment le cas des titres « *Gaikotsu no uta* » et « *Kusokurae bushi* » d'Okabayashi, mais aussi le titre « *Dai daijesuto pan san oku en kyô jiken no uta* » 「大・ダイジェスト版三億円強奪事件の唄」 [« La chanson de l'affaire du vol des 3 millions de yens »] de Takada et les titres « *Otô kaereya* » 「父

---

<sup>313</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.155 et TADASU, *op.cit.*, p.49.

帰れや」 [« Rentre, papa ! »] et « *Takeda no komori uta* » 「竹田の子守唄」 [« La chanson du baby-sitter des Takeda »].

À partir de 1967, le genre de la folk connaît un tournant majeur dans son histoire. Le succès des Fôkuru au sein des canaux *mainstream* apporte avec lui un grand nombre de Japonais et Japonaises, curieux de cette nouvelle esthétique, inédite par bien des aspects en comparaison des productions de l'époque. C'est alors qu'ils découvrent un noyau d'artistes, réunis sous l'appellation de la folk du Kansai, aux compositions et aux textes marquants, faisant vivre à travers une scène *angura* アングラ [de l'anglais *underground*] des rapports singuliers avec la musique. Ces artistes, dont les titres créent toujours plus de tensions au sein des grandes majors qui avaient commencé à les enregistrer, décident de faire le choix de l'autonomie par une pratique musicale bien plus axée sur le concert que l'enregistrement, et par la création des Bureaux Takaishi en 1967, transformé dans les années suivantes en véritable label indépendant.

## **2-2. Réception et médiatisation de la seconde période de la Folk du Kansai**

### **2-2-1. Les *shinya hōsō* 深夜放送 [émissions de minuit] : vers une folk locale**

Là où les premiers pas de la folk dans le Kansai avaient été principalement médiatisés à travers des concerts organisés par la *Rōon* et certains cercles étudiants, les plateformes de diffusion qui construisent la scène musicale à partir de 1967 se diversifient et participent grandement à une complexification de la scène.

A partir de la seconde moitié des années 1960, aux côtés concerts plus politisés de la *Rōon*, les *shinya hōsō* 深夜放送 [émissions de minuit] commencent à diffuser les chansons de la folk du Kansai. Ayant lieu entre minuit et 5 heures du matin, ces émissions mélangent dans leur programmation débats entretenus par un ou plusieurs disc-jockeys (abrégié DJ) et programmation musicale. Commençant dans la seconde moitié des années 1960 avec une première émission lancée dans la région de Tôkyô « *Shinyachû no rikuesuto kônâ* » 『真夜中のリクエストコーナー』 [« La session des demandes de minuit »], diffusée par la *bunka hōsō* 文化放送, branche du groupe *Fuji Terebi*, le succès est au rendez-vous. Ce type d'émission se propage dans d'autres régions du Japon : celle d'Ôsaka arrive en 1966 avec l'émission « *Ôsaka ôru*

*naito yoakemade gô isshoni* » 『オーサカ・オールナイト 夜明けまで一緒に』 [« Tous ensemble à Ôsaka jusqu'à l'aube »].

À travers ces plages de diffusion nocturnes, certains DJ deviennent de véritables figures des *wakamono no kaihôku* 若者の解放区 [« Zone de liberté pour la jeunesse »] : diffusés dans des horaires propices à parler de sujets inhabituels, ils parlent du quotidien de l'audience majoritairement étudiante qui l'écoute la nuit durant. On s'intéresse aux rencontres, aux relations entre hommes et femmes, aux questions d'avenir, aux dernières manifestations, aux événements locaux et, bien sûr, à la musique. Plateformes incontournables pour la scène folk, ces émissions partagent également les dernières actualités des artistes populaires, et se font le relai de nombreuses dates de concerts.

Le public de ces émissions tardives est majoritairement constitué des nombreux étudiants qui révisent durant la nuit. Bon nombre, encore au lycée, bachotent notamment leur examen d'entrée à l'université, examen déterminant dans la vie sociale et académique des étudiants japonais. L'identité du public de ces émissions est d'autant plus importante que celui-ci décide des musiques diffusées : en appelant la station de radio, tout membre de l'audience présente une demande de titre, ensuite diffusé par l'émission. C'est ainsi que trois titres vont particulièrement devenir connus en 1966 et 1967 : « *Jukensei no bûrusu* » 「受験生ブルース」 [« Le Blues de l'étudiant en concours »], « *Imujin gawa* » 「イムジン河」 [« La Rivière Imujin »] et surtout « *Kaettekita yopparai* » 「帰ったきたヨッパライ」. Ces émissions se révèlent être un incroyable tremplin pour Nakagawa Gorô et les Fôkuru, musiciens encore parfaitement amateurs, dont le succès local concourt à mettre en avant la scène naissante de la folk du Kansai.

En tant que plateforme de diffusion, ces émissions jouent un rôle qui les distingue des habituels relais *mainstream* musicaux : elles permettent à la fois à de nouvelles voix de se faire entendre à échelle locale et régionale et donnent un plus grand choix aux auditeurs de participer collectivement à l'établissement du répertoire musical qu'ils veulent entendre. Sources d'inspiration pour les jeunes musiciens ou les amateurs de folk, ces émissions concourent à stimuler de jeunes musiciens amateurs en construisant un sentiment de communauté à travers le fait de parler de sujets proches des jeunes et de la musique.



Étroitement liée à ces émissions, l'histoire de la folk du Kansai démarre tout autant avec le succès de Takaishi Tomoya que la popularité du titre « *Kaette kita yopparai* », qui, à son tour, va propulser ces émissions de minuit comme un médium incontournable et très populaire auprès de la jeunesse étudiante japonaise des grandes villes.

### 2-2-2. Popularisation de la folk du Kansai dans les milieux contestataires

Au côté d'un public captivé par les émissions de minuit, l'activité de Takaishi stimule l'arrivée de nombreux jeunes artistes, dont Okabayashi Nobuyasu. Sa touche oriente ostensiblement le répertoire de la folk du Kansai vers des chansons à la fois engagées et empreintes d'une écriture créative et personnelle. Maeda et Hirahara expliquent la réception de ses titres ainsi :

[...] 岡林の作る歌は、社会の不正や矛盾に対する強烈な皮肉や、社会の底辺で生きる人間を生々しく描く激しさがあつた。そうして、全存在をぶつけるような岡林の鋭い歌の中にひ潜るカリスマ性は次第にリスナーの心えをとらえていった。ビクターから発売される予定だったデビュー・シングル「くそくらえ節」が、歌詞が不穏当だとしていきなり発売禁止になったこととも、体制するシンガー岡林というキャラクター・イメージを作り上げる出来事になった。[...] これらの曲は、あくまでも岡林自身の体験、実感の中から生まれたメッセージだったにもかかわらず、日本の経済繁栄のひずみを突いた啓蒙的プロテスト・ソングとして受け取られ、民衆の気持ちを代弁する反戦歌手、社会派フォーク歌手という岡林信康のイメージが定着していった。<sup>314</sup>

Les titres d'Okabayashi faisaient preuve d'une réelle intensité dans la manière dont ils dépeignaient la vie des couches sociales les plus défavorisées de la société, ainsi que dans leur ironie cisailante qui critiquait les inégalités et les contradictions sociales. Le charisme qui habitait les chansons d'Okabayashi, qui semblait pourfendre tout, touchait de plus en plus son audience. Le fait que son premier single « *Kusokurae bushi* », qui prévoyait d'être lancé par Victor, avait été interdit de diffusion en raison d'un contenu jugé inapproprié, lui a construit l'image d'un chanteur antisystème. [...] Faisant fi du fait qu'ils portaient des messages venant à l'origine de sa propre expérience et de ses sentiments, [les] titres [du chanteur] furent reçus comme des chansons contestataires instructives qui mettaient en relief les conséquences néfastes de la prospérité économique. C'est ainsi que s'est fixée l'image du chanteur pacifiste et engagé qui portait les sentiments du peuple.

Les titres d'Okabayashi deviennent très populaires, surtout auprès d'un auditoire sensible aux questions sociopolitiques. Si la formation des Bureaux Takaishi offre une plus grande liberté vis-à-vis de l'industrie musicale et des organisations politiques, la folk du Kansai

---

<sup>314</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.119 et p.121.

rejoint tout de même les nombreuses scènes artistiques qui s'engagent politiquement, notamment par rapport à la guerre du Vietnam. De nombreux concerts sont ainsi organisés en partenariat avec des mouvements citoyens ou politiques. C'est le cas de l'événement « *Purotesuto songu daikai* » 「プロテストソング大会」 [« Le Grand Rassemblement de la musique contestataire »], un événement mis en place avec une des organisations les plus prolifiques des mouvements sociaux de la seconde moitié des années 1960 : le mouvement pacifiste *Betonamu ni heiwa wo ! Shimin rengô* ベトナムに平和を！市民連合 [Alliance citoyenne La paix au Vietnam !], abrégée *Beheiren* en japonais) dont nous avons parlé dans le chapitre précédent<sup>315</sup>.

Si la scène de la folk du Kansai ne se limite pas à des revendications politiques, le genre se fait souvent le porte-voix des mouvements pacifiques. Comme le note Mitsui Tôru :

*Music was a prominent feature of most of the anti-war protests organized by the Peace for Vietnam Committee and some other groups. Pete Seeger's tour to Japan in late 1963, which included performances of the songs "Where Have All the Flowers Gone" and "We Shall Overcome", was an important inspiration for many Japanese musicians who wrote anti-war songs, and the influence of Seeger and other American folk singers like Joan Baez continued through the 1960s. In January 1967, for instance, Baez was invited to anti-war meetings held by student associations in Osaka and the Peace for Vietnam Committee in Tokyo. The participants, who numbered more than 2,000 in Osaka and 1,200 in Tokyo, listened to Baez singing "We Shall Overcome" and "Blowin' in the Wind" with other guest performers.*

La musique était un trait caractéristique de la plupart des manifestations anti-guerres organisées par *Beheiren* et d'autres associations. La tournée de Pete Seeger à la fin de l'année 1963, dans laquelle étaient incluses des chansons comme « *Where have all the flowers gone* » et « *We shall overcome* » a grandement inspiré de nombreux musiciens japonais qui ont écrit des chansons anti-guerre, et l'influence de Seeger et d'autres chanteurs folk américains comme Joan Baez a perduré tout au long des années 1960. En janvier 1967, par exemple, Baez a été invitée à jouer durant un rassemblement pacifique tenu par des associations étudiantes d'Ôsaka et *Beheiren*. Les participants, qui étaient plus de 2000 à Ôsaka et 1200 à Tôkyô, ont écouté Baez chantant « *We shall overcome* » et « *Blowin' in the wind* » avec d'autres invités musiciens<sup>316</sup>.

L'événement paroxystique illustrant cette relation entre folk et mouvements contestataires est sans conteste « *Shinjukueki nishikuchi chikahiroba jiken* » 新宿西口地下広場事件 [« l'affaire de la porte ouest du sous-sol la gare de Shinjuku »].

---

<sup>315</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.158.

<sup>316</sup> MITSUI Tôru, « Music and protest in Japan : the rise of underground folk song in '1968' » [« Musique et contestation au Japon : l'arrivée des chansons folk underground en '1968' »] dans *Music and protest in 1968*, Cambridge University Press, 2013, p.105.

En février 1969, les Guerilla folk, musiciens affiliés à *Beiheiren*, marchent guitare à la main du quartier Shinanochô à Tôkyô jusqu'à celui de Shinjuku. Arrivés à la gare de Shinjuku, ils s'arrêtent au niveau de la porte ouest du sous-sol où ils se représentent au cours d'un concert spontané. Reprenant des titres populaires dans une atmosphère de scène ouverte, ils sont rejoints par nombre de passants, qui finissent par nourrir un chœur improvisé. L'événement fait sensation. La semaine suivante, ils retournent à la porte ouest pour connaître un engouement encore plus important : les rassemblements deviennent rapidement hebdomadaires et les Guerilla folks donnent de leur voix pour faire entendre leurs convictions pacifistes.

Surtout, ils sont rejoints de manière spontanée par des passants qui donnent plus encore corps à l'événement que le concert lui-même. Des salarymens qui rentrent du travail aux femmes au foyer, en passant par des étudiants et étudiantes dans la rue, toujours plus s'arrêtent semaine après semaine. L'événement est couvert par la presse ; les reportages montrent des gens chanter l' « International » comme « *Tomo yo* » [« Amis ! »] d'Okabayashi Nobuyasu ou encore « *Jieitai ni hairô* » 「自衛隊に入ろう」 [« Entrons dans les forces d'autodéfense »] de Takada Wataru<sup>317</sup>. En voici la description faite par un journaliste sur place à l'époque :

反戦フォーク集会の環の中に腰をおろしてみる。ざっと見て2500人くらいだろうか。大学生が大部だが、OLもいれば、家庭の主婦らしき姿も見える。真ん中に立っているフォークゲリラたちが弾くギターに合わせて、歌う。[...] 歌と歌の間には、コミカルなアジテーションがあり、コメントが入る。そのたびに笑いが、どっと爆発する。そして「機動隊ブルース」や「PLAYBOY PLAYGIRL」では、とくに声が大きくなる。(中略) 広場に來合わせたというだけの、まったく見ず知らずの人間どうしが、まるで百年の知己のように議論を始めるから不思議である。タートルネックの半袖にコットンスラックス。ジャンパーにジーパンと服装はてんでバラバラ。紙を長くした者もいれば、ヘルメットにスローガンを書きなぐったものもいる。がここでは、そんなことは一切おかまいなしなのだ。[...] 空いたところを見つ

---

<sup>317</sup> MORI Tatsuya 森達, *Kinshihôshôka* 禁止放送歌 [Les Chansons interdites d'antenne], Tôkyô, Kôbunsha, 2004, p.19.

けては、議論が始まる。すぐ側を「ピッピー」「あんぼふんせい」「沖縄勝利」のデモが通れば拍手を送り、また続ける。<sup>318</sup>

Je prends place dans un rassemblement anti-guerre de personnes chantant de la folk en cercle. D'après une rapide estimation, il doit y avoir environ 2500 personnes. Une grande majorité de la foule est composée d'étudiants, mais on aperçoit aussi la silhouette de femmes au foyer et d'employées de bureaux. Au centre, les Guerilla folk jouent de la guitare en chantant. [...] Entre les chansons, des commentaires s'élèvent au milieu de *happenings* comiques. À chaque fois, on entend des explosions de rires. Les voix se rassemblent sur les chansons « *Kidoukei burûsu* » et « *Playboy playgirl* ». [ellipse] C'est à peine croyable de voir des gens qui ne se connaissent ni d'Eve ni d'Adam et qui, une fois arrivés sur la Place, commencent des débats comme s'ils étaient de vieilles connaissances. [On peut voir] des [pulls] cols hauts à mi-manche sur des pantalons de coton, ou des vestons sur des jeans, il y en a pour tous les goûts. Des cheveux longs par ici et des casques [de fraternités étudiantes] sur lesquels on déchiffre des slogans par là. Mais ici, personne n'y fait attention [...] Il suffit que quelqu'un trouve un endroit de libre pour que les débats commencent. Tout autour, dès que des manifestations font entendre « Démolissons Anpo ! » « Victoire pour Okinawa », des applaudissements surgissent avant que les débats ne reprennent.

Ainsi les rassemblements ne se limitent pas à une forme de concert/chœurs : si les chansons ponctuent l'événement, de nombreux échanges prennent place, au sein desquelles la guerre du Vietnam ou le Traité de Sécurité nippo-américain sont souvent discutés<sup>319</sup>.

En mai, la popularité est telle que la situation commence à faire naître des tensions entre le rassemblement et les forces de l'ordre. La police finit par faire évacuer les lieux. Défiant l'autorité publique une semaine plus tard, plus de cinq mille personnes se retrouvent au même endroit, formant une barrière de protection autour des musiciens. Le rapport de force débute. Pendant plusieurs semaines, les rassemblements, maintenant surveillés, se répètent et toujours plus de personnes s'y réunissent, le mouvement remplissant entièrement la place ouest et s'étendant à d'autres sorties de stations de train. En juin et juillet 1969, l'administration de Tôkyô décide de mobiliser plus de deux mille policiers et de changer le statut public de l'endroit de « place » en « passage » afin d'y rendre illégal tout attroupement. Les affrontements avec la police se renforcent : le 28 juin, alors que 7000 personnes sont rassemblées, 64 personnes sont arrêtées lorsque certains manifestants décident de s'interposer avec la livraison d'une machine destinée un bureau de poste voisin. Le

---

<sup>318</sup> Auteur inconnu, « Roporutāju Shinjuku nishiguchi hiroba » yori « wakai hiroba » 「ルポルタージュ 新宿西口広場」より「若い広場」[« Une place jeune » dans « Reportage, la place ouest de Shinjuku »], num. 9, 1969, cité dans MAEDA et HIRAHARA, p.147.

<sup>319</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.145.

changement de statut de la place entraîne le mois suivant d'autres confrontations entre manifestants et policiers, au point que les Guerrilla folk ne peuvent jouer de la musique. À l'orée des années 1970, et devant la pression des autorités publiques, les rassemblements hebdomadaires prennent fin<sup>320</sup>.

Si « Folk Gerilla » est un épisode à part dans l'histoire de la folk du Kansai<sup>321</sup>, il est aussi la résultante de la grande connectivité entre la scène musicale *underground*, articulée autour des Bureaux Takaishi, et les mouvements sociopolitiques qui fondent une partie du quotidien au Japon dans la seconde moitié des années 1960.

### **2-2-3. L'impact de la création des Bureaux de Takaishi et le développement du milieu *underground* à travers de nouveaux média**

La création des Bureaux de Takaishi influence de manière importante le développement de la folk du Kansai. D'abord, ils permettent à des artistes peu ou pas connus de se construire une carrière en dehors des carcans de l'industrie musicale et de produire des titres échappant aux cahiers des charges du comité d'éthique *Rekorin*. Ensuite, ils entraînent des modifications structurelles lorsque Masaaki Hata décide d'ouvrir *Âto ongaku shuppan* 「アート音楽出版」, société dont le but est de gérer les droits d'auteur et les impressions des partitions des titres musicaux de la folk du Kansai<sup>322</sup>. Empiétant sur ce qui appartenait aux grandes majors, ce pas permet à la scène *underground* de la folk du Kansai de se rapprocher d'une certaine autonomie.

Cette autonomie vis-à-vis des grandes majors n'équivaut pas pour autant à une liberté totale ni à l'absence de dissonances de plus en plus audibles au sein de la folk du Kansai. En effet, la mise en place des bureaux de Takahashi modifie les pratiques locales du genre en mettant en avant des artistes « vedettes », favorisant ainsi le retour d'une distinction entre artistes et public. Si elles permettent une structuration durable de la scène, ces décisions l'éloignent davantage d'un mouvement artistique collectif<sup>323</sup>.

---

<sup>320</sup> MAEDA et HIRAHARA, *ibid.*, p.145

<sup>321</sup> Les artistes les plus influents de la scène *underground* ne participent pas aux rassemblements autour des « Folk Guerrilla » : Takaishi et Okabayashi ne s'y rendront jamais.

<sup>322</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.95.

<sup>323</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.95.

Cependant, cette autonomie permet également le développement de médias communautaires folk, articulés autour du milieu *underground*. En avril 1967 apparaît le magazine « *Kawarapan* » 「瓦パン」 (« *News letter* »), considéré comme fondamental au sein de la folk du Kansai<sup>324</sup>. Nombreux sont les artistes folk qui y participent : Nakagawa Gorô y fait paraître les paroles de son titre « *Jukensei no burûsu* » ainsi que la traduction du titre « *Waist deep into the big muddy* » [« Enfoncés jusqu’aux hanches dans la boue »], écrit et composé par Pete Seeger ; le chanteur Tagawa Wataru, encore peu connu, qui y fait figurer les paroles de son titre qui lui assurera une place centrale dans la folk du Kansai : « *Jientai ni hairô* » [« Entrons dans les forces d’autodéfense »]<sup>325</sup>. Ainsi, proposant un contrepoint du magazine Heibon punch, « *Kawarapan* » concourt à centraliser une contre-culture folk dont la présence ne fait que s’intensifier.

Parallèlement, URC lance un magazine musical consacré en partie à la présentation des différentes productions du club. Lancé en 1969, « *Uta uta uta – fôku ripôto* » (« Chanson, chanson, chanson – Le Rapport folk ») contient également des essais et des textes provenant d’artistes populaires<sup>326</sup>. Permettant une plus grande longueur grâce au format du média, le magazine rassemble artistes, penseurs, acteurs citoyens et amateurs pour discuter des grands thèmes de l’époque. Illustrant cette volonté d’imbriquer la scène folk au sein des réalités de la société japonaise, Okabayashi y fait paraître un article sur la question du racisme, où il compare le racisme aux États-Unis vis-à-vis de la population afro-américaine à la discrimination dont les *burakumin* font l’expérience au Japon<sup>327</sup>.

### **2-3. Maturité de la folk du Kansai : un répertoire pluriel et original**

Au côté de la popularisation de la folk du Kansai au sein des canaux *mainstream* et *underground*, la création des Bureaux Takaishi crée une plateforme favorisant l’arrivée des artistes qui constituent le noyau dur de la folk du Kansai. De 1967 à 1969, ces artistes délivrent des titres originaux qui s’installent dans le paysage musical en constituant le répertoire du

---

<sup>324</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.83.

<sup>325</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.83.

<sup>326</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.155.

<sup>327</sup> TACHI, *op.cit.*, p.137, citant OKABAYSHI, « Buraku sabetsu nitsui 部落差別について [A propos de la discrimination *buraku* »], in *Uta, Uta, Uta : Folk report*, 1969, pp.24 – 25.

genre arrivé à maturité. Afin d'illustrer cet élan créatif, nous allons analyser les titres « *Jukensei burûsu* », « *Kaette kita yopparai* » et « *Gaikotsu no uta* », porteurs des grandes tendances esthétiques et sonores de la folk du Kansai.

### 2-3-1. Vers une musique locale : « *Jukensei Burûsu* »<sup>328</sup> [« Le Blues de l'étudiant en concours »]

Lorsque Nakagawa Gorô écrit ce titre, il est encore un jeune lycéen qui hésite à arrêter l'école pour devenir chanteur. Intéressé par la folk américaine telle qu'elle se développe dans la région, il envoie « *Jukensei Burûsu* » à différentes radios locales, qui devient très demandé par l'audience des émissions de minuit. Après cette première médiatisation régionale, le titre est enregistré par Takaishi au sein des studios de Vict en 1968 et connaît un succès national.

En voici les paroles :

おいで皆さん聞いとくれ  
僕は悲しい受験生  
砂をかむような意気ない  
僕の話の聞いとくれ

朝は眠いの起こされて  
朝飯食わずに学校へ  
一時間めが終わったら  
無心に弁当食べるのよ

昼は悲しや公園へ  
行けばアベックばかりで  
恋しちゃならない受験生  
やけのヤンパチ石投げた

夜は悲しや受験生  
テレビもたまには見たいもの  
深夜映画も我慢して  
ラジオ講座を聞いている

今晚は英文法テキストは  
58ページ開けてください  
それでは

Venez tout le monde, écoutez-moi,  
je suis un étudiant en concours bien triste.  
Moi qui n'ai plus goût à grand-chose,  
écoutez mon histoire.

Encore fatigué, je suis réveillé au matin et,  
sans prendre de petit-déjeuner, je vais à l'école.  
Lorsque la première période se finit,  
je mange mon repas sans envie aucune.

L'après-midi, tristesse au parc,  
une fois là-bas, des couples partout,  
mais nous, étudiants qui ne pouvons aimer,  
nous jetons des pierres de désespoir.

Le soir, tristesse, étudiants,  
on se passe de la télévision,  
on se passe du film de minuit,  
et on écoute la conférence à la radio :

[Phrases parlées]

« *Bonsoir, prenez votre manuel d'anglais  
et ouvrez le à la page 58 s'il vous plaît.  
Bien, commençons :*

<sup>328</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fB4xLpV3dcM>. Dernier visionnage le 03.01.2020.

コガラシユウジロウ先生  
お願いいたします

テストが終われば友達に  
全然あかんと答えとき  
相手に優越感与えておいて  
あとでショックを与えるさ

女の子よりも  
大事なものは  
旺文社の参考書  
それに旺文社の実力テスト  
赤尾好夫様バンザイ！

母ちゃんも僕を激励する  
一流の大学に入らねば  
私しゃ近所の皆様に  
あわせる顔がないのよ

ひと夜ひと夜にひとみごろ  
*Fujinsan roku ni ô mu naku*  
サインコサイン何になる  
僕らにゃ僕らの夢にある

[アドリブでございます]  
マージン狂うのだい学生  
泥棒やってる大学生  
八年もや行ってる大学生  
どこがいいのかの大学生

[結論でございます]  
大事な青春むだにして  
紙きれ一枚に身を託す  
まるで河原の枯すすき  
こんな受験生が誰がした

[付録でございます]  
勉強ちっともしないで  
こんな歌ばかり  
歌ってるから  
来年はきっと  
歌っているだろう  
予備校のブルースを

*Professeur Kogarashi Yûjirô*  
*Nous vous laissons la parole. »*

Quand on vient de finir un contrôle,  
et qu'on a répondu n'importe quoi,  
montrer un sentiment de supériorité aux autres,  
et ensuite, on feint le choc.

Plus que les filles,  
ce qui importe vraiment,  
ce sont les livres de la Ôbunsha !  
Et les test d'annales de la Ôbunsha !  
Akao Yoshio, *banzai* !

Ma mère aussi, m'encourage,  
si je ne rentre pas dans une grande université,  
tous mes voisins vont vraiment  
me faire une drôle de tête !

Les soirs, les uns après les autres,  
[formule mnémotechnique]  
Sinus, cosinus, et puis quoi à la fin,  
nous aussi, nous aussi, on a des rêves.

[Voici le moment *ad'lib.*]  
Les étudiants qui sont fous de Majong,  
les étudiants qui volent,  
Les étudiants qui sont là depuis huit ans,  
les étudiants qui se demandent ce qu'ils y font...

[Voici le moment de la conclusion]  
Gaspiller sa précieuse jeunesse,  
confier sa vie à un bout de papier,  
comme les plantes desséchées d'une rivière,  
qui a rendu les étudiants comme ça ?

[Voici le moment de l'annexe]  
Sans avoir étudié un instant,  
et pour n'avoir rien fait d'autre  
que chanter cette chanson,  
l'année prochaine, sûrement,  
je chanterai,  
le blues des étudiants en train de bachoter !



Joué sur une grille blues, le titre fait entendre un style bluegrass<sup>329</sup>. Principal instrument, la guitare joue les accords en gardant une rythmie très marquée dans un tempo allegro. Reprenant des marqueurs blues, la chanson est basée sur la répétition d'une même grille, où le chanteur fait entendre une mélodie rythmée, dont l'écriture au début et à la fin des strophes ne change pas, donnant ainsi une structure très accessible à l'écoute. Sur le plan de l'instrumentation, le titre puise dans ce que le folk américain a de plus épuré : voix et guitare sont les seuls instruments présents dans la chanson et le titre ne prend aucune liberté avec l'écriture bluegrass.

Au niveau des paroles, « *Jukensei burûsu* » délivre un témoignage : il articule une réalité, double, relevant de l'expérience intime, l'autoportrait de l'étudiant, et du collectif, le portrait de la vie universitaire. Minutieuse représentation de ce monde, les paroles sont ponctuées de références : il y fait entendre par exemple la phrase mnémotechnique « *Fujinsan roku ni ô mu naku* », les concepts algébriques de « sinus et cosinus [...] », ou encore parle de la maison d'édition spécialisée dans la parution de tests blancs, la Ôbunsha, et un de ces éditeurs, Akao Yoshio. Ces précisions habillent le texte d'un cachet réaliste : d'autant plus parlantes qu'elles sont obscures pour tous ceux qui ne sont pas allés à l'université, elles donnent du relief au témoignage de l'artiste et l'aident à construire une relation avec les auditeurs.

Si les paroles décrivent avec force détails la vie universitaire, le ressenti de l'auteur est lui aussi très présent : c'est son expérience quotidienne qui y est retranscrite, détaillée jusqu'à son emploi du temps. Le texte contient également un certain nombre de verbes ou d'adjectifs qui expriment son malaise et sa difficulté à suivre le tempo de la vie universitaire : « Je suis un étudiant bien triste » ; « moi qui n'ai plus goût à grand-chose » ; « L'après-midi, tristesse au parc ». L'expérience universitaire, louée comme une chance dans les représentations dominantes, devient ici presque oppressive, à la source d'un mal-être exprimé par l'auteur/narrateur. Nakagawa désire d'ailleurs porter son témoignage en créant un lien avec l'auditoire : c'est ainsi qu'il y parsème des questions directes, comme « Gaspiller sa précieuse

---

<sup>329</sup> Le bluegrass est un sous-genre musical issu de la contry américaine. Il fait entendre surtout des instruments à corde, banjo en tête, et propose des titres plutôt *up-beat* (enjoué), mêlant chants et passages instrumentaux.

jeunesse [...] qui a rendu les étudiants comme ça ? » ou commençant le titre par l'interpellation « Venez tout le monde, écoutez-moi ! ». Autre point remettant en cause la représentation dominante du monde universitaire : le savoir n'y existe pas. Ici, la vie à l'université ressort avant tout comme une pression quotidienne qui régit l'existence du narrateur, et ce, du matin jusqu'au soir. Plus pernicieux encore, les attentes dues à l'université s'immiscent dans les relations personnelles du narrateur, et les rendent propices aux faux-semblants et à la compétition. Même les relations familiales et de voisinage deviennent source de malaise, en raison de la pression qui pèse sur les épaules des étudiants (« Ma mère aussi m'encourage / si je ne rentre pas dans une grande université / tous mes voisins vont vraiment faire une drôle de tête »). Enfin, allant à l'encontre de l'image studieuse du milieu académique, Nakagawa conclut son titre par la mise en scène de l'université comme un endroit désordonné et confus, une idée inscrite dans le texte par la répétition « les étudiants qui sont fout de Majong ; les étudiants qui volent ; les étudiants qui sont là depuis huit ans [...] »).

Si les paroles délivrent un témoignage négatif, le titre baigne dans un ton humoristique qui nuance beaucoup l'intensité du dépit du narrateur. Plusieurs figures de style construisent cette légèreté, notamment l'exagération (« [nous qui sommes] comme les plantes de rivière desséchées ») et l'ironie, comme dans la dernière strophe du titre, où le narrateur explique qu'il chantera sûrement le « blues des étudiants en train de bachoter ». L'interprète joue aussi de manière humoristique au niveau de l'interprétation en faisant entendre durant les trois dernières strophes, des phrases parlées (« C'est le moment ad lib » ; « C'est le moment de la conclusion » ; « C'est le moment de l'annexe »), tranchant avec l'aspect testimonial sérieux pour rappeler le côté « performée » de la chanson. Enfin, la nature même de la chanson, plainte continue, dénote aussi une forme d'autodérision subtile, existant entre le désir de dépeindre un quotidien difficile et de s'en amuser.

Témoignage critique, appel à l'aide ou jeu avec l'auditoire, « *Jukensei burûsu* » dénote surtout d'une folk du Kansai qui tranche avec les premiers développements d'une scène largement mise en place par des organisations politiques. Bien loin de tout engagement explicite, le titre démontre la portée testimoniale et personnelle d'une musique qui se développe en fonction de son public. Comme rappelé plus tôt, le titre est diffusé dans les émissions de minuit, suivies avant tout par des étudiants et des lycées, et dégage un

autoportrait dessiné par la communauté étudiante elle-même, avec humour et dans une certaine théâtralité, mais soulignant également les difficultés de la vie étudiante. Ainsi, si le titre peut se comprendre comme une déconstruction de la représentation positive de l'université, il met surtout en relief la possibilité de la folk du Kansai à construire une portée testimoniale au sein de ses titres.

### 2-3-2. À la recherche de nouvelles frontières créatives : « *Kaette kita yopparai* » [« Le poivrot qui est revenu »]

Le second titre à connaître le succès sur les ondes tardives des émissions de minuit est « *Kaettekita yopparai* »<sup>330</sup> (« Le Poivrot qui est revenu ») des Fôku Curusedâzu. Sorti en 1967 sur leur premier album auto-produit « *Harenchi* », il fait entendre les paroles suivantes :

おらは死んじまっただ	Je suis bel et bien mort
おらは死んじまっただ	je suis bel et bien mort,
おらは死んじまっただ	je suis bel et bien mort,
天国に行っただ	et je suis bel et bien allé au paradis !
長い階段を	De longues marches,
雲の階段を	de longues marches faites de nuage,
おらは登っただ	j'ai montées,
ふらふらと	en titubant,
おらはヨタヨタと	et toujours chancelant,
登り続けた	j'ai continué à grimper.
やと天国の門についただ	Enfin, je suis arrivé aux portes du paradis !
天国よいとこ	Le paradis, c'est un endroit super,
一度おいで 酒はうまいし	fais-y un tour une fois, l'alcool est bon
姉ちゃんはきれいだ	et les jeunes filles sont jolies !
おらが死んだのは	Moi, je suis mort
酔っ払いで運転で	en conduisant ivre,
おらは死んじまっただ	je suis bel et bien mort,
おらは死んじまっただ	je suis bel et bien mort,
おらは死んじまっただ	Je suis bel et bien mort,
天国に行っただ	et je suis bel et bien allé au paradis !
だけど天国にや	Mais au paradis,
怖い神様が	un dieu effrayant,

<sup>330</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=HgW5KUyJarw>. Dernière visionnage le 23.03.2019.

酒を取り上げて                    quand je me serre un verre  
いつもどなるんだ                me dit toujours ça :

[paroles parlées dans le dialecte du Kansai]

なお前天国ちゅうところは    *Et, toi, le paradis*  
そんな甘いものや                *c'est pas chez toi !*  
おまへんをや                      *Et, toi, dis donc !*  
もっとまじめにやれ               *Reprends-toi enfin !*

天国よいとこ                      Le paradis, c'est un endroit super,  
一度おいで 酒はうまいし        fais-y un tour une fois, l'alcool est bon  
姉ちゃんはきれいだ                et les jeunes filles sont jolies !

毎日酒をおらは                    Moi, tous les jours,  
飲み続けて                         j'ai continué à m'en jeter,  
神様のことをおらは                moi, ce que Dieu m'avait dit  
わすれただ                         m'était sorti de la tête !

[paroles parlées dans le dialecte du Kansai]

まあお前                         *Et toi !*  
そんなことばかり                *Comme tu fais*  
やってんでっか                    *toujours les mêmes bêtises, hein,*  
ほなら出てゆけ                    *allez, va-t'en ! »*

そんなわけで                      Pour cette raison  
おらは追い出され                 on m'a chassé,  
雲の階段を                         et de longues marches en nuages  
降りて行っただ                    j'ai descendu.  
長い階段を                         De longues marches,  
おらは降りただ                    j'ai bel et bien descendues.  
ちょっと踏み外して                Puis j'ai trébuché,  
おらの目が覚めた                 et je me suis réveillé  
畑のど真ん中                      en plein milieu d'un champ.  
おらは生き返っただ                J'étais bel et bien revenu à la vie !  
おらは生き返っただ                j'étais bel et bien revenu à la vie !

Construite sur la répétition de deux accords séparés par un intervalle de quinte, la grille est brisée toutes les huit mesures par un court refrain de 12 temps. D'un tempo rapide, « *Kaette kita yopparai* » fait entendre une instrumentation plus complexe par rapport aux autres titres de la folk du Kansai avec la présence d'une basse, de guitares et d'un chant, tous

rythmés par une grosse caisse et une washboard. Le choix de la direction musicale, principalement mis en son par le jeu rapide de la guitare et la présence du washboard, forme une référence claire au rag-time<sup>331</sup>, un genre daté et très lié à l'imagerie des saloons du Far West américain.

Si les contours musicaux sont ainsi posés, le titre est très loin de rester dans la droite lignée du genre rag-time avec des propositions sonores originales et inattendues, mises en forme par un important travail de post-production. Les principaux instruments à être l'objet de ce travail sont le chant et les guitares. Pour le premier, la voix du chanteur a été mécaniquement accélérée, ce qui lui donne un timbre très aigu et artificiel. Le son des guitares, lui, est principalement formé de sons médiums et aigus, leur conférant un aspect clinquant. S'ajoutant à cela un accordage peu précis, elles donnent à entendre une sonorité disharmonieuse, à la limite du désagréable. Le travail en post-production se démontre également par des ajouts musicaux ponctuant le titre. On peut ainsi entendre un premier « collage » musical à la fin du couplet avec un *fill* rag-time joué au piano, dont le son, par sa normalité, tranche avec l'esthétique sonore générale. Un autre jeu musical apparaît à la fin du morceau avec la superposition du morceau de musique classique « Lettre à Élise » de Beethoven sur un chant bouddhiste.

Également, le titre incorpore des bruits créés à l'aide d'instruments pour illustrer l'avancée de l'action du récit : l'accident de voiture et la chute annonciatrice de la résurrection du narrateur sont marqués respectivement par le bruit d'un moteur fait à la bouche et un sifflement conclu par le son d'un tambour. Rejoignant les paroles, qui narrent l'histoire d'un homme ressuscitant après s'être fait chasser du Paradis pour avoir abusé de l'alcool local, le travail sonore, enrichi par l'utilisation d'instruments peu conventionnels comme le kazu, concourt à donner au titre une forte personnalité où l'absurde semble devenu la mesure de tout.

---

<sup>331</sup> Précurseur du jazz, le rag-time est un genre musical apparu au début du 20<sup>ème</sup> siècle, faisant entendre des sonorités partagées entre musique blues et apports de la musique classique européenne. Le piano y est un instrument central.

L'omniprésence de l'humour absurde donne forme à un univers haut en couleur, où la région du Kansai est illustrée à l'aide de nombreux éléments à la fois implicites (car la région n'est jamais nommée) et démonstratifs (car les références font facilement sens). Parmi ceux-ci, les paroles sont un premier élément ancrant la chanson de manière explicite dans la région. Racontant son périple au Paradis, le narrateur utilise à de nombreuses reprises des formes verbales typiques dès la première strophe avec « *shinjimatta-da* », loin du japonais de Tôkyô « *shinjimatta* ». Surtout, lorsque la chanson fait parler « Dieu », il n'est laissé aucun doute quant au dialecte qu'il utilise, le *kansaiben*. [Pour les auditeurs français, une analogie pourrait être faite avec une mise en scène d'un dieu qui s'exprime avec un fort accent du Sud ou du Nord]. Si « *Kaette kita yopparai* » n'est évidemment pas le premier titre à faire ressortir une identité régionale à travers une chanson, il est en revanche très original que la région du Kansai ne soit pas la thématique de la chanson, mais bien un élément humoristique participant à renforcer l'aspect créatif et novateur du titre.

Mais plus que la mise en scène implicite du Kansai, où l'humour, le jeu sur le son est incontestablement l'élément majeur qui définit le titre. Au sein des musiques populaires produites par l'industrie musicale, les chansons sont créées de telle manière que les processus de production sont censés être oubliés durant l'écoute : on entend la « musique », mais pas le travail effectué sur les sons en studio. Cependant, le titre des Fôkuru s'engage sur une autre voie. À travers des sons rendus remarquables – au sens premier du terme –, soit par une dissonance volontaire, soit par le travail sur le timbre vocal rendu inhumain, « *Kaette kitta yopparai* » rend audible le travail de post-production et brise le quatrième mur de l'enregistrement. Plus que cela, il utilise ce travail de manière créative pour participer à la mise en place de l'atmosphère absurde et humoristique qui déborde du titre. Le travail sonore, d'habitude rendu le plus inaudible possible, devient ici un instrument à part entière. La réception du titre décrite par Maeda et Hirahara souligne d'ailleurs cette originalité dans le traitement sonore :

[...] フォーク・クルセダーズの登場は衝撃的だった。当時の日本のリスナーたちにとって、自主制作という形でレコードを作る発想自体が全く目新しいものだった。しかも「帰ってきたよっばらい」がいわゆる和製フォークのようなモノマネ的作品ではなく、むしろビートルズがアルバム「リボルバー」や「サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド」な

どで試みてた実験的サウンドに通じるような大胆な構成やサウンドの遊び、さらにブラックでアナーキーな笑いの感覚などを盛り込んだオリジナリティーあふれる曲だったことで、フォーカクルセダーズは、日本にもこれだけのことが出来るミュージシャンがいたという驚きと喜びで若い世代に迎えられた。<sup>332</sup>

[...] [L]’apparition des Fôku Curuseidâzu fut un choc. Pour les auditeurs de l’époque, donner corps à l’idée d’un enregistrement fait soi-même [écrit, composé et enregistré par les musiciens eux-mêmes] était quelque chose de complètement nouveau. De plus, loin de n’être qu’une sorte de copie « faite à la japonaise » de la folk [américaine], « Le Poivrot qui est revenu » était un morceau qui débordait d’originalité, témoignant d’une écriture audacieuse où se mêlaient expérimentations sonores, à la manière des titres « Revolver » et « Sergent Peppers Lonely Hearts Club Band » des Beatles, et un humour noir anarchiste [sic]. [De ce fait], les Fôku Curuseidâzu, faisant comprendre à la jeune génération que de tels musiciens existaient aussi au Japon, ont rencontré un grand enthousiasme de leur part.

### 2-3-3. Vers une écriture plus personnelle de la contestation : « *Gaikotsu no uta* » [« La chanson du squelette »]

Le troisième titre étudié, « *Gaikotsu no uta* »<sup>333</sup> compte parmi les premiers succès d’Okabayashi Nobuyasu. Jouée dès ses premiers concerts en 1967, il faudra attendre l’établissement de l’URC pour la voir enregistrée et distribuée au cours de l’année 1969. En voici les paroles :

#### [Introduction parlée]

姉は淫売、妹は芸者 [...]	Une grande sœur prostituée, une petite sœur <i>geisha</i> , [...]
兄貴ゃ火葬場で骨拾い おいら上野でモク拾い こんな一家に誰がした	un grand frère qui ramasse les os au cimetière, on ramasse les mégots par terre, mais qui nous a rendu comme ça ?

#### [début de la partie chantée]

骸骨がケラケラ 笑っていてこう言った どうせてめえら みんなくだぼって	Un squelette, en éclatant de rire, me tint ces propos : De toute façon, vous autres, vous allez tous crever !
おいらみたい になっちゃうのに	Et même si vous allez finir comme nous,

<sup>332</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, pp.111-112.

<sup>333</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=-ffrIDEGqTY> dernier visionnage 09.02.2018.

誰が偉いもあるもんけ  
どうしてそんなに  
でっかいつらを  
やりがたるのか  
聞かせておくれよ  
ええ年さらにして  
プロレスどっこの  
政治家先生

骸骨がケラケラ  
笑っていてこう言った  
どうせてめえら  
みんなくだばって

おいらみたい  
になっちまうのに  
損も得もあるもんけ  
どうしてそんなに  
エゲツなく  
賭けたがるのが  
聞かせておくれよ  
よだれたらして  
戦争まってる  
資本家先生

骸骨がケラケラ  
笑っていてこう言った  
どうせてめえら  
みんなくだばって  
おいらみたい  
になっちまうのに  
誰がまじめもあらへんにゃ  
どうしてそんなに  
まじめな顔して  
人間やめて  
機械になってる  
ゲップに追われて

qui fait comme s'ils étaient plus importants ?  
Mais pourquoi donc  
vous voulez  
vous donner d'aussi grands airs ?  
Ecoutez-moi !  
C'est vous ! Vous, qui depuis des années,  
ne faites que jouer au catch,  
messieurs les hommes politiques !

Un squelette, en éclatant de rire,  
me tint ces propos :  
De toute façon, vous autres,  
vous allez tous crever !

Et même si  
vous allez finir comme nous,  
qui n'est que perte et profit ?  
Pourquoi voulez-vous  
faire ce genre  
de paris ignoble ?  
Ecoutez-moi !  
C'est vous ! Vous, qui ne faites que baver  
en attendant la guerre,  
messieurs les capitalistes !

Un squelette, en éclatant de rire,  
me tint ces propos :  
De toute façon, vous autres,  
vous allez tous crever !  
Et même si  
vous allez finir comme nous,  
Qui se montre si solennel ?  
Pourquoi vous faites  
des tête si sérieuses ?!  
Arrêter d'être humain  
pour devenir des machines !  
Poursuivi par les mensualités,



ヨタヨタ歩きの 労働者のみなさん	c'est vous, vous qui marchez en titubant, messieurs les travailleurs !
骸骨がケラケラ 笑っていてこう言った どうせてめえら みんなくだばって	Un squelette, en éclatant de rire, me tint ces propos : De toute façon, vous autres, vous allez tous crever,
おいらみたい になっちまうのに せめて命のある間 つまらぬことに ウロウロしないで 大事に大事に 使っておくれよ 一度しかない おまはんの命	Et même si vous allez finir comme moi, au moins, pendant votre vie, ne vous perdez pas dans les trucs qui vous turlupinent. Avec grande attention, utilisez la, bon sang ! Vous n'en avez qu'une seule, de vie.

Musicalement, le titre d'Okabayashi ne détonne pas dans le style folk tel qu'il se popularise dans les années 1960 : l'instrumentation ne compte qu'un chant, assurant la mélodie, accompagné par une guitare dont le jeu puise dans le genre bluegrass. Dans un style épuré, le titre est construit par la répétition cinq fois d'une même grille, sans pont ni refrain, seulement nuancé par un tempo plus lent à la dernière strophe, soulignant le côté lyrique de la conclusion du titre.

Sur le plan des paroles, le titre offre un regard critique, au sein duquel Okabayashi tourne en ridicule les grandes forces sociales et idéologiques de la société japonaise. Avec ironie, il compare les hommes politiques à des catcheurs afin d'exprimer le faux-semblant que la vie politique lui inspire. La guerre, elle aussi, perd tout caractère positif en devenant la résultante de l'avidité d'une marchandisation du monde, induite par l'organisation capitaliste de la société. Plus rare, Okabayashi met aussi en scène l'indifférence d'une partie de la population active japonaise, devenue « des machines » qui ont accepté de vivre dans la société de consommation, où ils ne sont en réalité non pas libres mais « poursuivis par des mensualités ». Le style d'Okabayashi, abrasif, ne laisse aucun doute sur la manière dont l'artiste refuse le statu quo de la société dans laquelle il vit.

S'il montre un visage contestataire, « *Gaikotsu no uta* » souligne aussi toute la créativité de l'auteur-compositeur-interprète, démontrée au niveau narratif et performatif. Sur le plan narratif, si l'ossature en cinq strophes répétée est banale, l'écriture est, elle, originale et inattendue en cela qu'elle prend la forme de la tirade d'un squelette dont Okabayashi se fait le porte-voix. Élément fantastique et absurde, la présence de ce squelette permet à l'artiste une plus grande liberté d'expression, donnant tout loisir à ce personnage de s'exprimer de manière très franche (« Un squelette, en riant, me tint ses propos : « de toute façon, vous tous, vous allez tous crever ! »). De plus, la présence de deux narrateurs permet à Okabayashi de rendre à ce titre contestataire une facette plus théâtrale et plus ludique, loin des canons sérieux et lyriques des chansons engagées.

De la même manière que « *Kaette kita yopparai* », « *Gaikotsu no uta* » importe au sein du genre différents marqueurs régionaux qui, s'ils ne sont jamais au centre des enjeux de la musique, construisent l'ossature de la chanson. Vecteur privilégié pour « rendre local » le titre, c'est encore le langage qui joue ce rôle. Dans « *Gaikotsu no uta* », le dialecte du Kansai est entendu dans la bouche du squelette, notamment avec les formes *oira* おいら ([nous]), *monke monke* [exprime l'incrédulité] et « *omahan* » おまはん [vous]. Il est d'ailleurs subtilement mis à l'honneur puisqu'il est parlé par le personnage du squelette, représentant la sagesse ordinaire du peuple, et dont le style familier fonctionne comme un marqueur d'authenticité.

Enfin, l'écriture d'Okabayashi prend une certaine substance grâce à l'intertextualité créée par l'introduction parlée. Construisant non seulement une portée théâtrale témoignant du jeu vocal du chanteur, elle donne un « corps » historique au squelette. Les différentes références établissent des connexions historiques avec un Japon des castes, et surtout, des castes marginalisées, allant des « prostituées » à ceux qui « ramassai[en]t des os dans les cimetières ». Faisant ainsi une continuité avec l'histoire d'un Japon passé, Okabayashi recontextualise la colère populaire de ceux qui font l'expérience du « Japon de l'envers », et construit un discours historique où les années 1960 ne sont pas, en réalité, en rupture, mais en continuité avec des revendications cachées au sein de l'histoire telle qu'enseignée de manière générale.

#### **2-3-4. Le répertoire de l'âge d'or : des compositions matures**

Les années 1967 à 1969 reflètent toute l'ampleur du répertoire de la folk du Kansai dont les compositions témoignent de la maturité et de la diversité expressive.

D'un point de vue musical, l'esthétique policée *mainstream*, qui se retrouve au sein des titres des Fôkuru, sert une créativité qui explore les frontières du musical tout en exposant avec talent, par des jeux de sons, les réalités du travail en post-production. La créativité sert également à donner une profondeur historique au sein des titres d'Okabayashi. Habitées par une écriture incisive et un humour corrosif, les chansons de l'artiste démontrent une appropriation du geste musical contestataire, désormais intégré à une histoire et au contexte japonais, représentés à travers diverses références culturelles. Dans la région du Kansai comme dans le monde étudiant, la folk du Kansai présente également une relocalisation de la pratique musicale, servant, notamment dans « *Jukensei burûsu* », un geste testimonial permettant aux jeunes musiciens amateurs de mettre en musique leur monde et leurs regards sur le monde.

Toutes ces nouvelles compositions témoignent d'un degré d'appropriation, de créativité et de maîtrise du discours musical folk qui tranchent avec les premiers succès du genre. Elles prennent également place au sein de milieux de production et de diffusion qui, eux-mêmes, se dégagent de l'industrie musicale et des milieux plus politisés, pour créer une voix propre, dans un mouvement musical qui finit par s'établir structurellement dans le paysage des musiques populaires d'après-guerre.

### **3. À l'orée des années 1970 : transformation, disparition et legs de la folk du Kansai**

#### **3-1. Hybridation et diversification du genre**

##### **3-1-1. Portée collective au sein de la folk du Kansai : les premiers festivals folk**

En août 1969, un important événement folk se met en place : le festival *Dai ikkai zen nihon fôku janporî* 第一回全日本フォークジャンポリー [Festival folk du tout Japon Première édition], abrégé par la suite *Nakatsugawa fôku Janporî* 中津川フォークジャンポリー [Festival folk de Nakatsugawa]. Organisé par les Bureaux de Takaishi, devenu URC, et la *Rôon*, l'événement prend place à Natsugawa, dans la préfecture d'Iwate. Réunissant l'ensemble des artistes des Bureaux Takaishi, il rassemble trois mille personnes durant trois jours.

Marquée par son histoire amatrice et ses tensions avec l'industrie musicale, la folk du Kansai se distingue tout au long de la seconde moitié des années 1960 par ses concerts. D'abord locaux dans les années 1966 et 1967, ils prennent place à la marge des canaux *mainstream* pour apparaître dans des endroits « périphériques » du Japon. Nombre d'artistes, dont Okabayashi Nobuyasu, expliquent comment leurs premiers concerts se sont faits de manière spontanée, souvent dans la rue, ou à la campagne. Aussi, perpétuant ce que le mouvement *utagoe* avait apporté au long des années 1950, les concerts privilégient le collectif à l'individuel. Portant cette spécificité tout au long de la structuration de la scène, ils détonnent par rapport aux pratiques *mainstream* des grandes vedettes. Comme l'explique Nagira :

戦後若者の心をとらえた音楽は数々あった。軽い音楽という名で一からげにされたジャズ、カントリー&ウエスタン、ハワイアン、マンボ等々。そして世の親が額にシワを寄せるに至ったロカビリー・ブーム、そしてそれに輪をかけたエレキー・ブーム、グループ・サウンドズ。しかしそのどれもがあたり前だが演じ手、聴き手がいての音楽であった。いわば演じる側と、聴く側には境界線があった。ところがフォーク・ソングは、その境界線を取り払った音楽であった。プロはプロ、アマチュアはアマチュア図式を崩した。<sup>334</sup>

Dans l'après-guerre, beaucoup de genres musicaux avaient conquis le cœur des jeunes. Appelées musiques légères, on y comptait le jazz, la country, la musique hawaïenne, le mambo, etc. Le rockabilly, qui faisait froncer les sourcils des parents du monde entier, le group sounds et la guitare électrique en faisaient également partie. C'était quelque chose d'évident, mais, au sein de ces genres musicaux, il y avait une nette séparation entre les auditeurs et auditrices et les artistes. Il y avait cette fameuse frontière entre l'interprète et le public. Mais les chansons folk ont détruit cette frontière. Le schéma « les professionnels, ce sont eux et les amateurs, ce sont eux » s'est écroulé.

Illustrant la disparition de la frontière entre l'interprète et le public, Okabayashi dépeint une de ses premières scènes :

三月の末、坂本の小さな公民館で、フォーク・キャンパスや、ギターの弾ける八幡支部の仲間たちとコンサートを持った。何せ、田舎のことである。ものめずらしさも手伝ったのだろう。集まったわ、集まった…。青年をはじめ、おじいちゃん、おばあちゃん、それに、オバハン、オッサン連中から、ワンパクさかりのガキ共まで、ありとあらゆる年代の人間が集まってしまった。こんなことが本当に珍しいことなんである。[…]  
いやもう、会場はマッチをすれば、火が付くほどに熱気あふれてきた。これは偉いことになりましたよーん。若いもんが、こんな頑張ってるのやから、わたしらも、何かせにゃならんとぼり、婦人会のオバハン連中が、オニギリを作ってみんなに配ってくれたころ、場合のム

---

<sup>334</sup> NAGIRA, *op.cit.*, pp.9 – 10.

ードは最高潮に達した。そして、最後にみんなで「ウイ・シャル・オーバーカム」を合唱したときまさに信じられないことが起ったのである。七十を過ぎたであろうと思われる白髪のおじいちゃんが、やおら立ち上がり、若者たちと一緒に肩を組んで「ウイ・シャル・オーバーカム」を絶叫し出したのである。あたしゃ一時自分の目を疑ったが、事実だから、どうしようもない。[...] 青年もガキもじっちゃんもぼっちゃんも、オッサンも、オバハンも、それこそ一つになって歌ってる。この時、俺は確信した。歌がきっかけとなって 連帯感が生まれ、対話が生まれ、そして運動へと発展するという可能性を、信じていいんだってことを！この体験が、出発点になったように思う。<sup>335</sup>

À la fin du mois de mars, dans une petite salle de fête de Sakamoto, on a organisé un campus folk et on a fait un concert avec les camarades de la section de Hachiman qui savaient jouer de la guitare. Tu vois, c'était à la campagne. La rareté de ce genre d'occasion a sans doute aidé. Du monde s'est réuni, beaucoup de monde ! Toutes les générations s'étaient rassemblées, entre les jeunes, les grands-pères et grand-mères, les camarades hommes et femmes de la section et des amas de gamins. Ça, c'est vraiment quelque chose de rare. [...]

Puis, l'enthousiasme était partout, au point qu'une allumette aurait mis le feu à la salle. C'était devenu quelque chose d'incroyable. Comme les jeunes se donnaient à fond, il fallait qu'on donne tout ce qu'on avait, et, entre les *onigiri* [boule de riz fourrés] préparés par les femmes de la section et nous tous qui buvions, l'ambiance avait atteint des sommets. Et quand on s'est mis à reprendre « *We shall overcome* », un truc fou est arrivé. Un grand-père, dont les cheveux blancs laissaient à penser qu'il avait dépassé les 70 ans, s'est soudain levé, et, bras dessus bras dessous avec les jeunes, s'est mis à chanter à pleine voix « *We shall overcome* ». On n'en a pas cru nos yeux, mais, c'était bel et bien vrai ! [...] Les jeunes, et les gamins et les grands-pères, et les grand-mères, et les hommes et les femmes de la section, tous, on est devenu un et on a chanté. À ce moment-là, je me suis dit que je pouvais y croire ! Que des chansons pouvaient faire naître un sentiment de solidarité et pouvaient faire éclore des discussions et aider au développement des mouvements [sociaux] ! J'ai ensuite ressenti ce concert comme un point de départ.

Alors membre d'un cercle luttant pour les droits des *burakumin*, Okabayashi montre comment dans ces premières scènes la hiérarchie entre interprète et public n'existe pas. À la place, elle donne l'espace à tous et à chacun de participer, en chantant ou en dansant, souvent dans une ambiance de fête, plutôt qu'au cours d'un événement musical où le comportement du public tient plus d'habitudes fixées.

Durant la professionnalisation de la scène de la folk du Kansai, cette frontière « artiste » et « public » évolue. Si des artistes, comme Okabayashi ou Takaishi, se détachent du public par leur popularité, les événements folk entretiennent cette absence de frontière par des concerts et des camps folk qui consacrent des espaces où interprète et public redeviennent indistincts. Durant les camps folk, organisés par les bureaux Takaishi de 1967 à

---

<sup>335</sup> TAKAISHI, OKABAYASHI et NAKAGAWA, *op.cit.*, p.144 – 145.

1969, diverses activités mélangent les participants les uns avec les autres, ou encouragent des interactions interpersonnelles au sein desquelles les artistes les plus connus évoluent au côté de tous. Certains concerts sont organisés comme des scènes ouvertes, et tout un chacun peut monter sur scène pour entonner des chansons, très souvent reprises par l'auditoire. Aussi, des discussions sont organisées sur des sujets ayant trait à l'actualité de la société japonaise, au cours desquelles le statut artistique des interprètes populaires est relégué au second plan. Enfin, des cours musicaux prennent place durant ces camps folk, où chacun est libre d'apprendre accords à la guitare et paroles de chansons, souvent pour participer à un concert collectif à la fin du camp. Les interactions sociales au cours de ces événements folks sont plus diverses que celles attendues durant des concerts organisés par les grandes majors.

Portant ces valeurs collectivistes, la première édition du festival folk de Nakatsugawa est organisée. Pourtant, elle commence à montrer les évolutions d'une scène musicale désormais nationalement populaire, touchée de plus en plus par des façons de faire tenant des milieux *mainstream*. C'est ainsi que, si un espace est dédié à une scène ouverte, deux scènes différentes existent, séparant les chanteurs amateurs ou peu connus, et les têtes d'affiche. Mais, si le festival folk de Nakatsugawa montre une organisation tendant vers des pratiques plus *mainstream*, il popularise également une conception du festival musical beaucoup plus dense en termes d'interactions sociales et d'événements organisés au sein du festival.

### **3-1-2. Un genre musical aux contours toujours plus flous**

La popularité du festival de Woodstock arrivant au Japon, la seconde édition du festival de Nakatsugawa rassemble cette fois plus de huit mille personnes. Le dernier *Janpori* a lieu en 1971 et entérine les nouveautés stylistiques de la folk qui se dessinent à ce moment-là : les instruments électriques se font non seulement plus présents, mais les scènes du festival sont également ouvertes à divers styles musicaux. Petit à petit, le rock s'impose. Si l'événement est le plus grand succès des trois festivals en rassemblant plus de vingt-cinq mille participants, il marque également le début de la disparition de la folk du Kansai en tant que genre et scène à part entière.

Pourtant, si les années 1970 sonnent le glas de la folk du Kansai, le genre influence, par certains aspects, la suite de la scène des musiques populaires japonaises. Musicalement parlant, de nombreux éléments stylistiques se retrouvent dans le genre musical appelé « *nyû myûjikkû* » ニューミュージック (« Nouvelle musique ») qui correspond peu ou prou au genre pop-folk/folk-rock que dessinent, aux États-Unis, des artistes comme Simon and Garfunkel. Le succès de ce genre musical grandissant se révèle à travers un certain nombre de changements. Maeda et Hirahara les résumant ainsi :

それまで、メッセージ・ソングを歌ってきたフォークミュージシャンたちは、政治運動が退潮期に入った70年代になった、正義感を基に社会的メッセージを展開していく歌の有効性や、そのリアリティに限界を感じ、[...]“解放” “自由”などのテーマを、自由の問題として捉えてアプローチしていこうとしていた。それは、自分の中に染み込んで自分を知らずのうちに抑圧していた古い常識を疑い、新しい価値観を見出していこうとする試みでもあった。<sup>336</sup>

Pour les musiciens qui chantaient jusqu'alors des chansons à messages, à l'orée des années 1970 quand s'essouffla les mouvements sociaux, l'appréciation de leurs chansons, qui articulaient des messages de justice sociale, s'est cognée aux réalités de la nouvelle décennie. Également, les thèmes de l'« émancipation » ou de la « liberté » furent plutôt approchés à travers le prisme de la vie individuelle [plutôt que collective]. [...] Cela s'est traduit par la recherche de nouvelles valeurs, doutant du bon sens commun présent chez toutes et tous, et qui tendait à effacer, à notre insu, nos individualités.

Les deux critiques musicaux constatent une remise en question générale dans la manière d'approcher la folk du Kansai – et la musique qui se poursuit dans sa lignée. À l'image de la société japonaise, les textes se dégagent des problématiques sociopolitiques comme ceux de la guerre ou de la justice sociale pour aller vers des thématiques plus personnelles, plus proches des réalités du quotidien. Exit les représentations des classes sociales marginalisées, les chansons s'inscrivent dans une démarche de témoignages dégagés de tout regard critique. De ce fait, la notoriété d'Okabayashi s'efface peu à peu au profit d'un nouvel artiste : Yoshida Takurô<sup>337</sup>.

Apparu au sein des camps folk mis en place par les Bureaux Takaishi, c'est en 1970 que le chanteur connaît ses premiers succès en concert, succès qu'il prolonge à travers son premier album « *Seishun no uta* » (「青春の詩」 « La Poésie de la jeunesse »). La popularité de

---

<sup>336</sup> MAEDA ET HIRAHARA, *op.cit.*, chapitre 6.

<sup>337</sup> MAEDA et HIRAHARA, *op.cit.*, p.194.

Yoshida Takurô marque également le retour en puissance de l'industrie musicale dans le milieu folk. Rapidement, des artistes folk nouvellement populaires signent et enregistrent dans les grandes major. Ainsi, la folk du Kansai telle qu'elle s'est construite jusqu'en 1969 au sein de milieux *underground* se diluent dans de nouvelles productions qui s'en détachent rapidement, que l'industrie musicale va développer sous le nom de *nyû myûjikkû*, la « nouvelle musique ».

Pourtant, si le genre de la folk du Kansai disparaît, les structures et les habitudes *underground*, elles, restent vivantes et témoignent du legs fait de la folk du Kansai. Artiste emblématique de ce renouveau, la chanteuse Asakawa Maki (浅川マキ 1942 – 2010) porte une nuance musicale blues qui, si elle se détache des grands combats politiques des années 1960, continue d'explorer des facettes musicales inédites et peu audibles ailleurs qu'au sein de milieux *underground*. C'est cette même scène qui, quelques années plus tard et décennies plus tard, permettra l'arrivée de musiques à nuance contestataire, comme le punk ou le hip-hop.

### **3.2 Réception de la folk du Kansai à l'orée des années 1970**

À la fin des années 1960, la folk du Kansai est à son apogée, et la popularité grandissante des festivals folk de Nakatsugawa témoigne de la portée nationale du genre. Courant musical à la fois *underground* et *mainstream*, partagé entre milieux engagés et milieux davantage orientés vers l'expérience artistique, il compte des plateformes de diffusion plurielles où cohabitent de plus en plus difficilement des publics aux attentes différentes. Assez naturellement, les divers acteurs constitutifs de la scène finissent par s'opposer et fragiliser l'unité du genre. Deux grandes dissensions cristallisent ces tensions, d'autant plus importantes qu'elles concernent deux des plus influents artistes de cette scène : Takaishi Tomoya et Okabayashi Nobuyasu.

#### **3.2-1. Takaishi Tomoya et la question de l'originalité**

Centré autour de Takaishi, le premier débat met en relief deux questions au sein de la folk du Kansai : d'une part celle de l'originalité dans la création musicale et, d'autre part, celle de son mode de diffusion.



Sans conteste possible, Takaishi joue un rôle majeur dans le développement de la scène de la folk du Kansai. Par ses traductions, il est, dès 1966, un des principaux chanteurs à permettre une recontextualisation et une appropriation de la folk américaine au Japon, tout en apportant également des compositions originales. Cependant, au fur et à mesure des années, beaucoup se rendent compte que Takaishi n'a pas composé ou écrit nombre de ses succès : de « *Oyadama no sensô* » de Bob Dylan à « *Bôya okiku nairanaide* » de l'artiste vietnamien Trĩnh Công Sơn (1939 – 2001), l'artiste n'a fait qu'enregistrer – et populariser – des titres créés par d'autres. Ces critiques débutent à l'occasion de la sortie du titre « *Jukensei burûsu* », que Takaishi enregistre en 1967 au sein des studios Victor. Succès commercial, il fait partie des chansons qui font connaître Takaishi et le genre de la folk du Kansai au grand public. Pourtant, il n'en est ni l'auteur ni le compositeur : elle est au départ une composition de Nakagawa Gorô, qui l'avait auparavant enregistrée de manière amatrice. Le second enregistrement de la chanson fait naître une dissension au sein des cercles de la folk du Kansai qui ne fait que grandir avec le temps.

L'histoire de cette chanson, du carnet de Nakagawa à l'interprétation de Takaishi au sein des studios Victor, met en opposition deux conceptions de la folk du Kansai. Dans la première, celle que l'on attribuerait à la démarche de Nakagawa, la folk du Kansai s'entend comme un moyen d'auto-expression qui se construit au travers des sphères de diffusion locales et communautaires. En d'autres mots, « *Jukensei burûsu* » est un titre composé et enregistré par un étudiant, pour d'autres étudiants, diffusé de manière locale par des émissions de minuit. La seconde conception de la folk du Kansai découle plutôt de la démarche de Takaishi, qui, dans un souci de structuration et de médiatisation de la scène *underground*, recrée une séparation entre artistes et public. « *Jukensei burûsu* » est alors diffusé dans les canaux *mainstream* de l'industrie musicale, et s'il porte toujours une écriture testimoniale, celle-ci connaît une réception bien différente, par un public plus divers que celui de la première version du titre. Ces deux conceptions finissent par créer une tension irrémédiable : quand bien même son rôle dans le développement de la scène de la folk du Kansai, comme nous l'avons expliqué dans la partie précédente, est primordial, la présence de Takaishi se fait de moins en moins visible au fil de la seconde moitié des années 1960. À l'orée des années 1970, l'artiste finit même par quitter la direction de l'URC.

### 3-2-2. Okabayashi Nobuyasu et la question de l'engagement

Le second débat intestine de la folk du Kansai concerne Okabayashi et interroge la place de l'artiste vis-à-vis de l'engagement politique dans la pratique du musical. Comme expliqué plus tôt, la *Rôon*, institution musicale ouvertement politisée, est un acteur majeur de la scène, mettant en avant nombre de titres d'Okabayashi, fort populaires auprès d'un public sensible aux questions sociopolitiques. Rapidement, pourtant, des tensions naissent entre l'artiste et l'organisation.

Durant l'année 1968, l'artiste est si populaire qu'il se représente jusqu'à cinq fois par semaine, au cours de concerts souvent organisés par la *Rôon*. Des tensions naissent entre l'artiste et le milieu militant : les membres de l'organisation musicale lui demandent souvent de mettre en avant ses titres les plus contestataires. Surtout, quand Okabayashi entend pour la première fois des titres de Bob Dylan à la lisière des années 1970, il est fasciné par les possibilités musicales que l'esthétique électrique lui inspire. C'est ainsi qu'il débute dans la composition rock, utilisant des instruments comme la guitare et la basse électrique. Cette décision ne se fait pas sans heurt : au sein de la scène folk du Kansai, où l'esthétique acoustique symbolise une posture musicale antisystème, il essuie un fort rejet, qui se traduit par des huées lors de ses passages en électrique. Sous la pression, Okabayashi décide de disparaître complètement de la scène musicale pendant quelques mois<sup>338</sup>.

Ces deux débats ont un effet direct sur la scène du Kansai : Okabayashi finit par disparaître pendant plusieurs mois durant l'année 1969 et Takaishi part également un certain temps aux États-Unis, et finit d'ailleurs, lorsqu'il rentre au Japon, par quitter la direction d'URC. Ces débats témoignent également du fait que la folk du Kansai existe, en tant que scène, comme un espace de rencontre et de négociations entre des acteurs aux objectifs pluriels et que, que cela soit à ses débuts ou à sa fin, elle ne peut être réduite à sa facette politique, qui, véhiculée par divers acteurs, s'exprime de manière différente, voire contradictoire. Poussée par un contexte général où s'essouffle la question sociopolitique, la folk du Kansai se voit

---

<sup>338</sup> OKABAYASHI Nobuyasu, *Densentsu Okabayashi Nobuyasu* [伝説岡林信康], hakuyoru shobô, 2009, pp. 4 – 20.

également fragilisée de l'intérieur en raison de profondes discordes entre ces différents acteurs.

### 3-3. Vers de nouveaux codes de la folk japonaise : « *Seishun no shi* » et « *Kyô wo koete* »

#### 3-3-1. « *Seishun no shi* » : la nouvelle jeunesse des années 1970

Enregistrée au sein des studios d'Erekku-recôdo et sorti en 1970 : « *Seishun no uta* »

<sup>339</sup> représente la nouvelle tendance folk/rock de la décennie. En voici les paroles :

喫茶店に彼女と二人で入って コーヒーを注文すること ああ、それが青春	Entrer dans un café avec sa copine, et commander un café, ah, ça c'est la jeunesse !
映画館に彼女と二人で入って 彼女の手をにぎること ああ、それが青春	Aller au cinéma avec sa petite amie, et lui tenir la main, ah, ça c'est la jeunesse !
繁華街で前に行く いかした女の娘をひっかけること ああ、それが青春	Avant d'aller au centre-ville, draguer une fille cool, ah, ça c'est la jeunesse !
素敵な女に口にもきけないで ラブレターを書いたりすること ああ、それが青春	Sans dire mot à une fille incroyable, mais lui écrire des lettres d'amour, ah, ça c'est la jeunesse !
GO GO クラブで汗だくになって 踊り疲れこと ああ、それが青春	Être recouvert de sueur au club GO GO danser jusqu'à l'épuisement, ah, ça c'est la jeunesse !
グループサウンドに熱中して 大声あげ叫ぶこと ああ、それが青春	Se passionner pour les <i>group sounds</i> et crier de tout son souffle, ah, ça c'est la jeunesse !
フォークソングにしびれてしまって 反戦歌を歌うこと ああ、それが青春	Être traversé par une chanson folk et chanter contre la guerre, ah, ça c'est la jeunesse !
SEX を始めて大人になったと 大喜びすること ああ、それが青春	Quand on devient adulte après avoir fait l'amour, et qu'on explose de joie, ah, ça c'est la jeunesse !

<sup>339</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=IHNodnGmohM>. Dernière visite le 03/05/2019.

親に隠れて酒・タバコ・睡眠薬 はては接着剤清国シンナー遊び ああ、それが青春	Loin de ses parents, alcool, cigarette et somnifère puis s'amuser à sniffer de la colle ou du diluant, ah, ça c'est la jeunesse !
アルバイトばかりで学校へ行かず できとくにやること ああ、それが青春	Tout le temps petit boulot, mais école, jamais, et faire juste ce qu'il faut pour réussir, ah, ça c'est la jeunesse !
飛行機のっとり革命叫び 血と汗にまみれること ああ、それが青春	Détourner un avion et crier révolution, être recouvert de sang et de sueur, ah, ça c'est la jeunesse !
[...]	[...]
スポーツこそ男の根性づくりだ やれサッカーやれ野球一年中まっ男 ああ、それが青春	Se construire comme un homme avec le sport, faire du foot ou du base-ball, ah, ça c'est la jeunesse !
かっこいいスーツかっこいい車 プレボーイプレーガールと呼ばれること ああ、それが青春	Dans un costard et une voiture cool, se faire appeler playboy et playgirl ah, ça c'est la jeunesse !
パチンコ・麻雀・競輪・競馬 かけごと専門のギャンブラー ああ、それが青春	Pachinko, mahjong, courses cyclistes et hippiques à chaque pari, parier comme un professionnel, ah, ça c'est la jeunesse !
一日中を規則通りに生きて 他に何んにもしないこと ああ、それが青春	Vivre en suivant toutes les règles, et ne rien faire d'autre ah, ça c'est la jeunesse !
孤独になって一人で悩み 一人で考えること ああ、それが青春	Se retrouver seul et se lamenter, réfléchir tout seul, ah, ça c'est la jeunesse !
自由気ままい思った通り なんでもやってみること ああ、それが青春	Faire comme bon nous semble, et essayer tout ce qui nous vient en tête, ah, ça c'est la jeunesse !
さて青春とはいったい何んだらう その答えは人それぞれで違うだらう ただひとつこれだけは言えるだらう 僕たち大人より時間が多い	Mais enfin, la jeunesse, c'est quoi ? La réponse est différente pour chacun, c'est la seule chose qu'on peut en dire. On a plus de temps que les adultes,

大人よりたくさん時間を持ってる	on a beaucoup plus de temps,
大人があと30年生きるなら	si les adultes vivent encore 30 ans,
僕たちはあと50年生きるだろう	alors nous, on vivra encore 50 ans, hein !
この貴重なひとときを僕たちは	Nous qui possédons tout ce temps si précieux,
何かをしないではいられない	impossible de ne rien en faire !
この貴重なひとときを僕たちは	Nous qui possédons cette période si précieuse,
青春と呼んでいいだろう	on peut l'appeler « jeunesse » !
青春は二度とは帰ってこない	La jeunesse ne revient jamais,
みんな、青春を。。。	Tout le monde, votre jeunesse...
今このひとときも僕の青春	Le moment présent est aussi ma jeunesse !

Très influencé par les nouvelles sonorités rock venant des États-Unis, « *Seishun no uta* » fait entendre une esthétique musicale hybride, construite par des éléments folk et rock. Les premiers apparaissent dans la présence de la guitare acoustique, qui tient le rôle de guide harmonique en faisant résonner la grille. Basse, batterie et guitare électrique constituent le son rock du titre, marqué par les *fill* de la guitare électrique, qui ponctue l'entièreté de la chanson.

De même que pour sa musicalité, divers éléments sonores montrent l'hybridité de sa production, entre des pratiques tantôt *mainstream*, tantôt *underground*. D'une qualité sonore « propre », le travail de post-production témoigne des tendances *mainstream* à rendre les titres accessibles. L'éloignant des habitudes de diffusions radiophoniques, la longueur du titre – plus de six minutes – ancre au contraire la chanson dans un contexte *underground*, propre à la scène rock naissante qui privilégie la mise en place d'atmosphère plutôt que l'efficacité de chansons de trois minutes.

Tout le texte s'inscrit comme une ode à la pluralité des jeunes Japonaises et Japonais. Loin de les résumer à une dichotomie « politisé / apolitique », cette pluralité est dessinée par la répétition de la phrase « ah, ça c'est la jeunesse ! », une phrase chantée à chaque fin de strophe, où celles-ci racontent des moments de la vie des jeunes Japonais. Ici, l'auteur déconstruit certains antagonismes : il fait figurer dans deux strophes voisines « se passionner pour les group sounds » / « [ê]tre traversé par une chanson folk », des réalités qui, à la fin des années 1960, dessinaient plutôt des communautés culturellement antagonistes. De la même manière, l'auteur juxtapose la jeunesse qui « loin de ses parents, alcool, cigarette et somnifère

» à côté de celle qui « vi[t] en suivant toutes les règles / et [en ne faisant] rien d'autre », et celle qui travaille à côté de la fac en essayant de passer ses partiels à celle qui détourne un avion à des fins révolutionnaires. Toutes ces réalités, parfois oxymoroniques, mises côte à côte soulignent le regard de l'artiste sur une jeunesse loin d'être homogène et, surtout, toujours en évolution.

La thématique témoigne d'une forte influence de l'écriture folk du Kansai : les paroles proposées par le titre retranscrivent ce qui apparaît comme les pensées de Yoshida lui-même. Dans cette optique de dessiner un portrait plus réaliste de la jeunesse, l'auteur fait également figurer nombre d'éléments de la culture populaire quotidienne : café, cinéma, group sounds, voiture et pachinko parsèment le texte et lui donnent un cachet réaliste. De la même manière, l'amour, le désir et le sexe apparaissent de manière plus franche, loin du sentimentalisme de la folk de campus, pour devenir partie intégrante du quotidien de la jeunesse dépeinte.

Pourtant, le titre de Yoshida se détache des productions de la folk du Kansai en articulant un témoignage qui ne contient pas de critique politique à proprement parlé : le titre n'aborde pas la difficulté de certains groupes sociaux à vivre ou travailler, ni n'essaie d'émouvoir pour attirer l'attention des auditeurs et auditrices. Plutôt, résonnant comme l'anti-représentation d'une jeunesse dépeinte comme un groupe homogène, fixée par des identités de classes ou des idéaux politiques, le titre semble même s'adresser à la folk du Kansai comme un contre-discours discret, devenant un espace d'expression parlant d'une jeunesse vue en dehors des conflits sociaux ou idéologiques. Le titre ne semble plus viser l'expression d'un regard critique vis-à-vis de la société, mais simplement les pensées d'un artiste, mises en forme en dehors de l'ancienne dichotomie « engagée / non-engagée » telle qu'elle était dessinée par les genres de la folk de campus et la folk du Kansai.

### **3-3-2. « *Kyô wo koete* » : entre rupture et continuité**

Sorti pour la première fois en 1969 sur le premier album d'Okabayashi, « *Kyô wo koete* »<sup>340</sup> fait à la fois montre d'une continuité par rapport au répertoire de la folk du Kansai

---

<sup>340</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=pdIOZaOtPKM>. Dernière visite le 20.09.2019.

tout autant qu'il traduit une rupture idéologique et musicale assumée par l'artiste. En voici les paroles :

くよくよするのはもうやめさ	Arrête de te faire du mauvais sang !
今日は昨日を越えている	Aujourd'hui dépasse les hiers,
昨日に聞くのももうやめさ	Arrête d'écouter les hiers !
今日を越えた明日がある	Les lendemains qui dépasseront aujourd'hui, il y en aura aussi
なんとでも言うがいいさ	Quoi que tu dises
よい子でいたいお利口さん	Toi, Rikosan, qui veut être un enfant obéissant,
あんたにゃわかるまい	Je n'arrive pas à te comprendre
今日を乗り越えて	Surmonte aujourd'hui
明日に生きることなんか	Tu vas vivre demain !
しがみつくのはもうやめさ	Arrête de t'accrocher !
今日も昨日になっちまう	Aujourd'hui va finir par devenir hier,
利口ぶるのももうやめさ	Arrête d'être si obéissant, je te dis !
明日も昨日になっちまう	Demain aussi, deviendra hier.

Particulièrement captivé par les œuvres de Bob Dylan durant la seconde moitié des années 1960, Okabayashi fait entendre dans ce titre une esthétique rock marquée : basse, batterie et guitares électriques en forment le socle sonore. Dans le sillon d'un rock naissant, une première guitare électrique et une basse posent l'harmonie de la grille tandis que la seconde guitare électrique l'ornement de *fill* tout au long de la chanson. Si la batterie reste le seul instrument acoustique, sa présence détonne dans une folk du Kansai où la rythmique est bien souvent tenue par le jeu de la guitare.

Dans la continuité du genre de la folk du Kansai, Okabayashi critique dans les paroles des postures de refus que l'artiste met en scène par le personnage de *Rikosan*, caricature de l'enfant obéissant et docile, ici négativement connoté comme incapable de toute forme de distance critique. S'adressant directement à lui par interjection (« Arrête de t'accrocher ! »), l'artiste désire exprimer un regard critique vis-à-vis de la partie de la population japonaise qui refuse d'accepter les changements sociaux du Japon de la fin des années 1960, que l'auteur voit comme des nécessités, en cela qu'ils sont simplement la marque du temps qui passe. Ainsi chante-t-il « *Kyô ha kinô wo koeteiru* » (« Aujourd'hui dépassent [déjà] les hiers »).

Pourtant, le titre développe également une position singulière au sein de la folk du Kansai, également critique vis-à-vis de ces mêmes changements. Cette posture est construite de deux manières. D'abord, par le choix de mettre en avant une musicalité rock qui, non seulement détonne avec les habitudes du répertoire de la folk du Kansai, largement perçue dans le milieu folk comme le symbole de la commercialisation et de la mainmise de l'industrie musicale sur la création musicale. En produisant un titre rock, l'artiste se démarque ainsi d'une partie de la communauté folk de l'époque.

Ensuite, les paroles en elles-mêmes sont écrites dans un style beaucoup plus ouvert à l'interprétation. En fin de chanson, Okabayashi entonne le vers suivant : « *Ashita mô kinô ni nacchimau* ». Ce vers, suite logique du vers « *Kyô ha kinô ni nacchimau* » [« Aujourd'hui deviendra hier »] donne pourtant des perspectives différentes sur la signification des paroles. Alors que « *Kyô ha kinô ni nacchimau* » exprime l'idée que les changements de société en train d'arriver au Japon sont liés au passage du temps (et donc qu'il serait inutile de s'y opposer), le dernier semble dessiner le caractère éphémère de ces mêmes changements. Par-là, le chanteur souligne le caractère non immuable de l'état de la société japonaise, quel que soit son temps, rendant plus relative toute vérité idéologique qui tendrait à se construire comme absolue et absolument vraie.

### **Conclusions du chapitre**

Le développement de la folk du Kansai témoigne de la pluralité esthétique et politique des acteurs qui habitent et construisent cette scène musicale.

Entrant au Kansai par le truchement des concerts de la *Rôon*, la folk américaine rencontre un premier public, qui se rassemble autour des reprises de Yukimura Izumi dans les années 1964 et 1965. Un an plus tard, dans l'effervescence créée, le jeune musicien Takaishi Tomoya connaît un succès fulgurant en apportant au répertoire d'habiles traductions de la folk américaine, au côté de compositions originales aux inspirations puisant dans les répertoires folk américaine *mainstream* et *underground*, comme au sein de répertoires plus domestiques.



L'appropriation du genre américain est en marche. Parallèlement à la popularité grandissante de Takaishi Tomoya, les *shinya hōsō* [émissions de minuit] commencent à diffuser dans la région des compositions de musiciens amateurs qui apportent la première vague de titres proprement appelés folk du Kansai. Le répertoire du genre se diversifie : « *Jukensei burūsu* » apporte une focale testimoniale fortement localisée dans la région du Kansai et le milieu étudiant, et « *Kaette kita yopparai* » des Fōkuru souligne une incroyable créativité qui résonne en 1967 dans le Japon entier.

Cette médiatisation nationale apporte une nouvelle audience à la folk du Kansai, qui, malgré le succès des Fōkuru, connaît de fortes tensions avec l'industrie musicale, mais également avec les milieux politisés. En réponse, apparus dans le sillon de Takaishi Tomoya, de jeunes musiciens comme Okabayashi Nobuyasu, Takada Watarū et Nakagawa Gorōse rassemblent autour de la nouvelle structure de production « Les Bureaux Takaishi », grâce à laquelle le genre connaît une maturité scénique et esthétique jusqu'à la fin des années 1960. La scène *angura* [*underground*] japonaise d'après-guerre est née.

Existant à la croisée des milieux *mainstream* et des milieux engagés, la folk du Kansai murit un répertoire complexe, rendu divers par les différents regards des artistes qui déploient des esthétiques et des nuances politiques plurielles. Plus encore, le développement de la scène du Kansai affirme l'enjeu principal du genre, qui tente durant toute la seconde moitié des années 1960, de se construire comme un espace d'expression autonome vis-à-vis des habitudes et des carcans de la vie musicale telle qu'elle se perpétue en fonction de l'industrie musicale, d'une part, et des milieux plus politiquement engagés, d'autre part. Bien plus que chanter la contestation japonaise, la folk du Kansai tente avant tout, par son développement structurel et scénique, de mettre en place « sa » voix, devenant le porte-parole musical des aspirations *underground* de toute une jeunesse. Si le genre en lui-même disparaît graduellement à partir des années 1970, les structures et la scène *underground* restent, elles, fortement implantées dans un paysage musical changé à jamais.

**PARTIE 3 : LA NOUVELLE « VOIX » DU RÉPERTOIRE DE  
LA FOLK DU KANSAI : ARTISTE ET CITOYEN**

## **Chapitre 5 - Le répertoire de la folk du Kansai : à la recherche d'une « voix » entre engagement politique et redéfinition du geste musical**

Ce chapitre vise à mettre en lumière les enjeux sous-tendant la création du répertoire de la folk du Kansai, ainsi que leur signification en tant que geste musical dans le Japon des années 1960. La première partie présente les dix grands albums qui constituent le répertoire de la folk du Kansai, classé en fonction de leur auteur-compositeur-interprète.

Dans une seconde partie se focalisant sur l'analyse des reprises du répertoire, nous nous intéressons à démontrer comment les artistes du genre se sont réapproprié l'histoire de la folk du Kansai pour construire une identité collective, extranationale, et ancrée dans la continuité d'une histoire culturelle japonaise.

Dans une troisième partie, nous mettons en lumière les grandes thématiques de la folk du Kansai, et soulignons, exemples à l'appui, comment les artistes se sont approprié une forme de contestation prégnante dans le pays pour la transformer en une pluralité d'écritures et de regards individuelles.

Enfin, la dernière partie s'intéresse à la créativité narrative de la folk du Kansai et précise comment l'ensemble du répertoire s'inscrit dans une volonté d'autonomie et de libre expression, où création musicale et regards citoyens ne font qu'un.

## 1. Présentation du répertoire de la folk du Kansai

### 1-1. Takaishi Tomoya, le pionnier.

#### 1-1-1. Takaishi Tomoya – “*Omoide no akai yakke*, Takaishi Tomoya folk album 1”

高石ともや・「思い出の赤いヤッケ・高石ともやフォークアルバム1」

Livret, couverture avant

Livret, couverture arrière



Enregistré au sein de la grande major Victor, l'album sort en 1967. Il propose douze morceaux, avec comme titre phare « *Omoide no akai yakke* », qui met en musique une histoire d'amour racontée dans un ton intimiste, recontextualisée dans le Japon reconstruit d'après-guerre. Les photographies de l'album construisent et perpétuent une « narration » folk où l'on peut voir Takaishi dépeint comme un artiste de rue, simplement accompagné de sa guitare.

Livret, présentation des chansons

Livret, biographie de Takaishi Tomoya

**想いの赤いヤツケ/  
高石友也フォーク・アルバム第1集(+4)**

1 想いの赤いヤツケ  
作詞=高橋早三郎 作曲=三沢隆彦  
編曲=近藤 進

2 明日は知れない  
作詞=及川二郎 作曲=及川二郎、高石友也  
補作詞=生田 圭 編曲=近藤 進

3 白い傘  
作詞・作曲=不詳 補作詞=青山 英  
編曲=近藤 進

4 生きのこり  
作詞=青山 英 作曲=不詳 編曲=近藤 進

5 俺らの空は鉄板だ  
作詞=すずき きよし、白井道夫  
作曲=すずき きよし 編曲=近藤 進

6 かごの鳥ブルース  
作詞=水島 真 作曲=不詳 編曲=近藤 進

7 一人の手  
作詞=アレックス・カンフォート 訳詞=松原雅彦  
作曲=ピーター・シーガー 編曲=近藤 進

8 冷たい雨  
作詞・作曲=マルビナ・レイノルズ  
訳詞=高石友也 編曲=近藤 進

9 小さな箱  
作詞・作曲=マルビナ・レイノルズ  
訳詞=高石友也 編曲=近藤 進

10 死んだ女の子  
作詞=ナジム・セクスト 訳詞=中本信幸、服部伸六  
作曲=外山明三 編曲=近藤 進

11 学校で何を習ったの  
作詞・作曲=トニー・バクストン 訳詞=高石友也  
編曲=近藤 進

12 死んだ男の残したものは  
作詞=谷川俊太郎 作曲=武満 雄  
編曲=近藤 進

13 チューインガム一つ  
作詞=村井安子 作曲=高石友也  
編曲=近藤 進

＜ボーナストラック＞

14 かごの鳥ブルース (シングルバージョン)  
作詞=水島 真 作曲=不詳 編曲=寺岡真三

15 恋のノンキ節  
作詞・作曲=浜田龍雄坊 (かえ歌)=山上遊夫  
編曲=寺岡真三

16 想いの赤いヤツケ (シングルバージョン)  
作詞=高橋早三郎 作曲=三沢隆彦 編曲=近藤 進

17 白い傘 (シングルバージョン)  
作詞・作曲=不詳 補作詞=青山 英 編曲=近藤 進

唄・ギター:高石友也/ギター:川上健二、秋山 実/ベース:柴田博雄/エレクトーン:近藤 進  
演奏:ピクチャー・オーケストラ (14~17)

-1-

**■高石友也略歴**

昭和16年12月9日・北海道雨竜町に生まれる。道立滝川高校から立教大学文学部日本文学科へ、卒業論文は、「落語と落語家その流れ」全文毛筆で書いてパスしている。大学入学以後、自活のためアルバイトに追われ、エレベーターボーイ、土方等40種以上数える。高校時代ハワイアンバンドをつくってスチール・ギターを、又高校・大学でトロンボーンをやっていた。昭和39年頃東京を出て、住所が定まらず、スキー場から大阪へ流れて釜ヶ崎や飯場をめぐっているうちに、ギターの弾き歌いを身につける。歌・ギターとも師はない。昭和42年8年目の最後の学生生活を楽しんでいる。本名・尻石友也。

-12-

Livret, pages finales, textes et proverbes

Livret, pages finales, proverbes

歌うのはボク  
あなたほうなずく  
うなだれる、ほほえむ  
そしてあなたは  
ボクをみている  
歌うのはあなた  
ボクほうなずく  
うなだれる、ほほえむ  
そしてボクはあなたを  
みている

心が二つありました  
赤い心がありました  
青い心がありました  
二つの心がいっしょになって  
みどりいろの  
心になるのだろうか？  
——ひとりごと——

-10-

ギター  
スペイン人がいました  
女はギターのようなもの  
ロシア人がいました  
女はギターのようなじゃない  
弾きおわってから  
壁にかけられない  
アメリカ人のジャニーギター  
って男の人なの？  
——ひとりごと——

旅が楽しいのは  
帰る処があるから  
帰ることのない旅が  
人生ならば……………  
それでも生きているのは  
いいものだとはおもう。  
——ひとりごと——

-11-

Ces quelques textes dépeignent des thématiques chères à la communauté folk : les chansons, le partage, la musique et le voyage. On retrouve également cette volonté de la communauté folk de s'ouvrir à des cultures étrangères en traduisant des proverbes venant de différents pays.



Livret, présentation des chansons

Livret, dernière page, notice d'utilisation

**受験生ブルース/高石友也フォークアルバム第2集(+4)**  
 ~第2回・高石友也リサイタル実況より~

① 受験生ブルース 作詞=中川五郎 作曲・編曲=高石友也	⑩ あるおっさん云いはった 作詞・作曲・編曲=高石友也
② あの人の日曜日 作詞=門倉良 作曲=すずき きよし 編曲=高石友也	⑪ 拝啓大統領殿 作詞=北沢マサキ/ハロルドパーク 訳詞=高石友也 作曲=ボリス・ウィアツ 編曲=高石友也
③ お父帰れや 作詞=白井道夫 作曲=すずき きよし 編曲=高石友也	⑫ 橋を作ったのはこの俺だ 作詞・作曲=トム・バクストン 訳詞・編曲=高石友也
④ とび職ぐらし 作詞・作曲=すずき きよし 編曲=高石友也	⑬ 新しい日 作詞・作曲=レス・ライス 訳詞・編曲=高石友也
⑤ のんき節 作詞・作曲=湯田隆雄 編曲=高石友也	⑭ We Shall Over Come 作詞・作曲=Z.ホートン/F.ハミルトン/G.キヤウワン/ P.シーガー 訳詞=津 健児 編曲=高石友也
⑥ 時代は変わる 作詞・作曲=ボブ・ディラン 訳詞・編曲=高石友也	＜ボーナストラック＞ ⑮ 受験生ブルース (シングルバージョン) 作詞=中川五郎 作曲=高石友也 編曲=近藤 進
⑦ 思い出の赤いヤッケ 作詞=菊池三郎 作曲=三沢聖彦 編曲=高石友也	⑯ 友よ 作詞・作曲・編曲=岡林信康
⑧ 一人の手 作詞=アレックス・カンフォート 訳詞=松原雅彦 作曲=ビート・シーガー 編曲=高石友也	⑰ 北の国へ (シングルバージョン) 作詞・作曲=高石友也 編曲=近藤 進
⑨ 旅だつた 作詞・作曲=佐々木 勉 編曲=高石友也	⑱ 主婦のブルース 作詞=中川五郎 作曲=高石友也 編曲=近藤 進

●1968年1月12日 大阪サンケイホールにてライブ録音(①~⑭)  
 演奏:ビクター・オーケストラ(⑩、⑪~⑭)/フォーク・キャンパース(⑬)

【取り扱い上のご注意】

- ディスクは両面共、指紋、汚れ、キズ等を付けないように取り扱ってください。●ディスクが汚れたときは、メガネふきのような柔らかい布で内周から外周に向かって放射状に軽くふき取ってください。レコード用クリーナーや溶剤等は使用しないでください。●ディスクは両面共、鉛筆、ボールペン、油性ペン等で文字や絵を書いたり、シール等を貼付しないでください。●ひび割れや変形、又は接着剤等で補修したディスクは、危険ですから絶対に使用しないでください。

【保管上のご注意】

- 直射日光の当たる場所や、高温・多湿の場所には保管しないでください。●ディスクは使用后、元のケースに入れて保管してください。●プラスチックケースの上に重いものを置いたり、落としたりすると、ケースが破損し、ケガをすることがあります。

**1-1-3. Takaishi Tomoya – “Bôya ôkiku naranaide, Takaishi Tomoya folk album 3”**

高石ともや・「坊や大きくならないで・高石ともやフォークアルバム3」

Livret, couverture avant

Livret, couverture arrière



Si les photographies sont plus travaillées au niveau du rendu esthétique, l'imagerie de ce troisième album continue de refléter une imagerie folk, où l'artiste et la guitare ne font

qu'un au milieu des rues. Focalisée sur l'artiste, la mise en scène représente son sujet comme en mouvement, toujours concentré sur le prochain concert.

Livret, présentation des chansons

Livret, dernière page, notice d'utilisation

### 坊や大きくならないで/ 高石友也フォークアルバム第3集(+4)

- 1 坊や大きくならないで  
作詞・作曲=チン・コン・ソン  
訳詞=浅川しげる/高石友也 編曲=高石友也
- 2 お捨てメリンダ  
作詞=フラン・マシニョフ 作曲=フレッド・ヘラーマン  
訳詞=片桐ゆずる/高石友也 編曲=高石友也
- 3 竹田の子守唄  
作詞・作曲=トラディショナル 編曲=高石友也
- 4 ハッシュ・リトル・ベビー  
作詞・作曲=トラディショナル 編曲=高石友也
- 5 血まみれの鳩  
作詞・作曲=西岡たかし 編曲=高石友也
- 6 明日なき世界  
作詞・作曲=戸川幸夫  
訳詞・編曲=高石友也
- 7 ランプリン・ボーイ  
作詞・作曲=トム・バクストン  
訳詞=中山 晋/高石友也 編曲=高石友也
- 8 北の国へ  
作詞・作曲=高石友也
- 9 労務者とは云え  
作詞・作曲=ホフディラン  
訳詞=片桐ゆずる/高石友也 編曲=高石友也
- 10 おいで僕のベッドに  
作詞・作曲=エリック・アンダーソン  
訳詞=日島 義 編曲=高石友也
- 11 ときは流れる  
作詞・作曲=大野正雄 編曲=高石友也
- 12 青年は荒野をめざす  
作詞=五木寛之 作曲=丸藤利彦  
編曲=高石友也
- 13 もしも平和になったら  
作詞・作曲=チン・コン・ソン  
訳詞=浅川しげる/高石友也 編曲=青木 肇

〈ボーナス・トラック〉

- 14 死んだ男の残したものは(その1)  
作詞=岩川俊太郎 作曲=武満 徹 (シングル・バージョン)  
編曲=林 光
- 15 死んだ男の残したものは(その2)  
作詞=岩川俊太郎 作曲=武満 徹 (シングル・バージョン)  
編曲=高石友也
- 16 おいで僕のベッドに  
作詞・作曲=エリック・アンダーソン (オーケストラ・バージョン)  
訳詞=日島 義 編曲=青木 肇
- 17 イムジン河  
作詞=朴 世永 作曲=高 京漢 編曲=高石友也  
日本語訳=松山 猛 稍作=丸藤和彦

演奏:五つの赤い風船/ベティーズ(11~12)/高石友也(15)  
ビクター・オーケストラ(13、14、16、17)

【取り扱い上のご注意】

- ディスクは両面共、指紋、汚れ、キズ等を付けないように取り扱ってください。●ディスクが汚れたときは、メガネふきのような柔らかい布で内周から外周に向かって放射状に軽く取り除いてください。レコード用クリーナーや溶剤等は使用しないで下さい。●ディスクは両面共、鉛筆、ボールペン等で文字や線を書いたり、シール等を貼付しないで下さい。●ひび割れや変形、又は衝撃等で破損したディスクは、危険ですから絶対に使用しないで下さい。

【保管上のご注意】

- 直射日光の当たる場所や、高温・多湿の場所には保管しないで下さい。●ディスクは使用後、元のケースに入れて保管して下さい。●プラスチックケースの上に重いものを置いたり、落としたりすると、ケースが破損し、ケガをすることがあります。

Livret, page d'explications des chansons, p.1 et p.4

#### ■曲目解説

▶坊や大きくならないで  
原作者、チン・コン・ソン氏(大学中退で27才ボクと同じ年だ)が歌っているのを聞いたのは68年10月頃だった。原詩の『血にまざる』『戦いが』といった悲愴さのみに行かない風にしたかった。69年2月17日テト休戦の日に『田鶴』が生れたこともあって、ボクの中でも大きな位置を占める歌にもなった。又それ以来、この歌が『怒り』の歌だと実感しはじめた……。この歌が日本で反響をよんだことや原作者、T・ソン氏の逮捕問題などあってサイゴン政府はこの歌をうたうことを禁止していると言われている。

▶お捨てメリンダ  
Come Away Marinda かわいらしいうただけど……第三次世界大戦後でも想像できそうな……SFの歌ともいえるような……放射能が何かに人間のかたちまで変わってしまったら……

▶竹田の子守唄  
竹田に伝わる子守唄。京都でF・クルセガーズの先輩になるフォークシンガー大塚孝彦氏がレパートリーにとり入れてから関西のフォークコンサートでよく聞かれる唄となった。

▶ハッシュ・リトル・ベビー  
アメリカのトラディショナルのメロディに前の大塚孝彦氏の名詩で生き生きしている楽しいもの。女子高校生あたりギターを弾きながらやってくれたらなあ。ステージの上でなくあなたに子供が生まれたとき、あなたが後に歌ってあげる……。近頃、子守唄は生活の中から消えて行ったみたい。

▶血まみれの鳩  
五つの赤い風船の絶唱がある。西岡隆氏の重要な作品の一つ、彼がケネディ 米国人統領暗殺のニュースを聞いた夜明けに生まれたとも云う。ベティーズの個性を高石とぶつつけてみたかった。

レコード店では歌謡曲の中に入っていたり(それでいいんだけど)まったく高石の歌はジャンル分けがむづかしいということ、ビクターにも申し訳ないような気がします。どちらかといえば聞かれない歌というので裏端扱いをうけるのですが、日本のうたの中にこんなものがあっていたらいいはずだし、もともと若者たちが力強い新しいうたをうたっていることも事実なんです、又、それが広がっていくことを信じています。

演奏のベティーズ、西岡隆氏と五つの赤い風船、ミキサーのおじさん、レコードを買って下さったあなたに……どうもありがとう。(高石友也)

#### それまでは?

1966年8月	ギターを落して初めてステージにうたう。(大塚孝彦の現場のころ)
66年10月	歌で飯を食うこと始める。
66年12月	ビクターから初めての高石友也「(シングル)壁」。
67年2月	ビクターから「怒り」のシングルが発売。
67年4月	1回高石友也がキタム、大塚孝彦がキタム。
67年6月	高石友也フォークアルバム第1集のLP、ビクターから思い出しの赤いヤッコ、LPのジャケット、表紙。
67年12月	札幌式以外のに安所の手帳おぼり、本作が記した。
68年1月	第1回高石友也ライブ、大塚孝彦がキタム。
68年2月	愛蔵版アルバム「(シングル)壁」ビクターから。
68年5月	「愛蔵版アルバム」高石友也フォークアルバム第2集「LP、ビクター」から、第2回ライブの表紙録音盤が発売。
68年10月	「愛蔵版」(シングル)壁が再び「自分のもの」。
68年12月	高石友也と大塚孝彦がキタム、渋谷区公会堂、大塚孝彦ライブ、秘蔵の東京でのライブが放送。
68年2月	「坊や大きくならないで」(シングル)壁、ビクターから。
68年2月	「田鶴」が再び生まれる。
68年3月	第3集「LP、坊や大きくならないで」高石友也フォークアルバム。

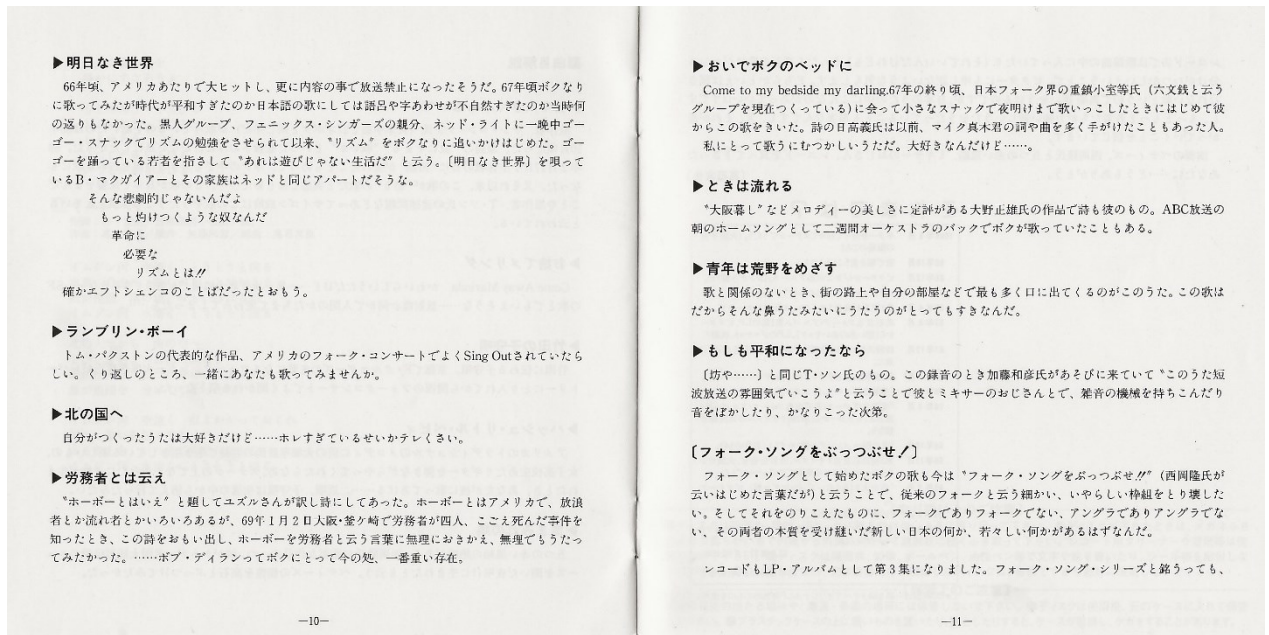
69年3月10日、秋田まで

(※CD解説は一部を除きすべてオリジナルLP発売時のものを使用しています。)

Ces pages intérieures contiennent des informations sur la manière dont les chansons de cet album ont été choisies, ou le regard que porte Takaishi Tomoya sur elles.



Livret, page d'explications des chansons, p.2 et p.3



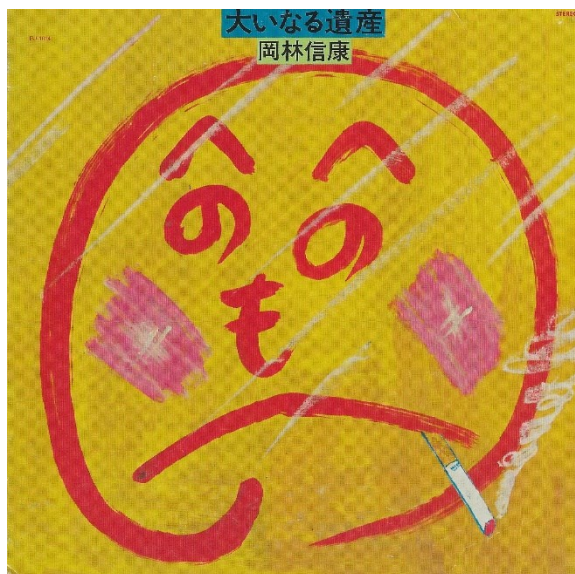
Ces pages contiennent également des informations sur les chansons de l'album et un très court manifeste folk. Dans celui-ci, Takaishi décrit le genre de musique qu'il veut créer, en puisant dans les influences des répertoires folk *mainstream* comme *underground*.

**1-2. Okabayashi Nobuyasu, l'icône de la folk contestataire**

**1-2-1. Okabayashi Nobuyasu – « Ōkinaru isan »**

岡林信康・「大きな遺産」

Livret, couverture avant



Livret, couverture arrière

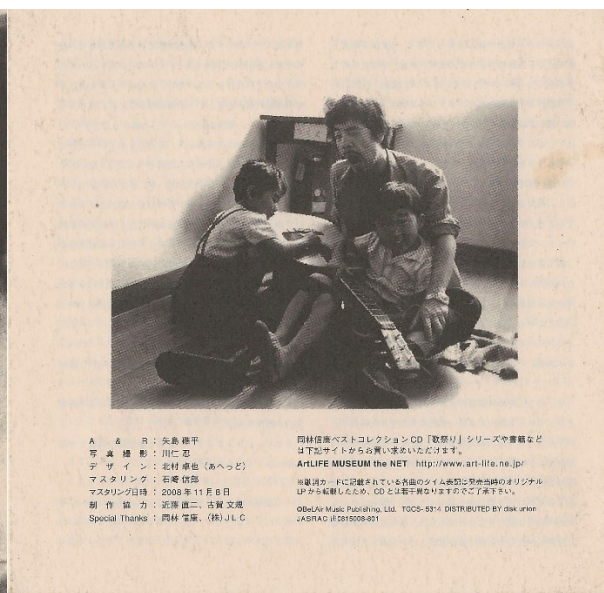


L'imagerie véhiculée par l'album d'Okabayashi Nobuyasu tranche avec les normes folk : elle présente une image plus orientée vers le dessin, d'où l'artiste a complètement disparu pour laisser place à un jeu sur les couleurs et des formes. Le visage de la page avant, agrémenté d'une cigarette quelque peu rebelle, n'est quasiment formé que par des lettres japonaises, comme le *he* ~ pour les sourcils, ou le *no* の pour les yeux.

Livret, photos intérieures



Livret, photo intérieures



Les photographies des pages intérieures tendent à refléter le caractère « normal » d'Okabayashi Nobuyasu en le montrant dans une scène de sa vie quotidienne. Elles construisent également l'idée de la transmission – aussi souligné par le titre de l'album, « Un Important Héritage » – en mettant en parallèle une photographie du chanteur encore nourrisson, puis père.





# 1-2-2 Okabayashi Nobuyasu – “Watash wo danzai seyo”

岡林信康・「私を断罪せよ」

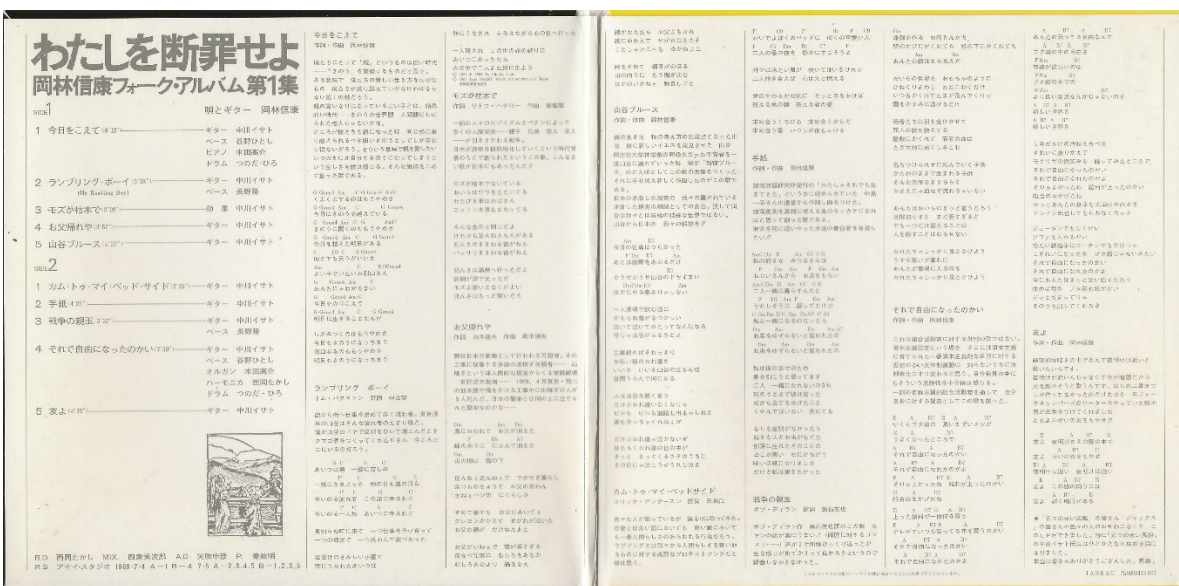
Album, couverture avant

Album, couverture arrière



Les images choisies pour le premier album d'Okabayashi Nobuyasu tranchent avec les codes de l'imagerie folk. D'un côté, si le premier dessin révèle un artiste folk en contact avec la ruralité, la seconde image tend à s'opposer à un discours folk bien établi au sein de la communauté folk japonaise avec une imagerie bien plus rock.

Livret, présentation de l'album et paroles





1-3-2. Za Fôku Kuruseidâzu - « Kigennisennen » ゼ・フォークルセイダーズ・「紀元貳阡年」

Album, couverture avant



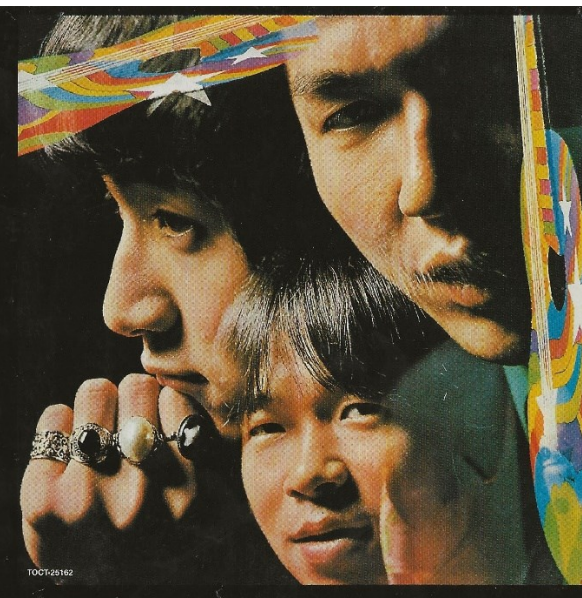
Album, couverture arrière



Livret, couverture avant



Livret, couverture arrière



Second album du groupe, l'imagerie du groupe est plus travaillée. Entre costumes mafieux du temps de la prohibition, univers bariolés et tenues romaines, elle concourt à porter la créativité et l'humour que désire dégager le groupe. Ce sont notamment ces qualités que porte le titre « *Kaette kita yopparai* », le plus grand succès commercial du genre.

Cette imagerie souligne également la diversité des influences des Fôkuru, qui propose au sein dans leur musique autant de chansons folk issues de répertoires étrangers que japonais.



En plus de présenter les différents titres de l'album, ces doubles pages intérieures construisent l'humour avec lequel le groupe compose ses chansons. Sur la seconde page, on peut lire juste au-dessus de textes, que l'on devine être leurs biographies, écrits trop petits pour être lisibles : « *Mushi megane de goran kudasai* » 「虫メガネで御覧ください」 [« Veuillez regarder avec un microscope s'il vous plaît »], accompagné par le kanji *hi* 秘 [secret].

Livret, biographie et critique

Livret, titres des chansons

**【紀元貳拾年】**  
**ザ・フォーク・クルセダーズ**

日本のポップミュージックの最大の事件と言って過言でないのがザ・フォーク・クルセダーズの登場だろう。1967年の秋のことだ。関西のラジオ番組で紹介された奇妙な歌が、ニッポン放送の人気番組「オールナイトニッポン」で紹介されて全国に飛び火し、アツと言う間に社会現象になってしまった。それが「帰って来たヨッパライ」であり、ザ・フォーク・クルセダーズだった。龍谷大学の学生だった加藤和彦が雑誌「メンズクラブ」の投稿欄に出したメンバー募集の告知に応募してきたのが京都府匠大の北山修らだった。それが第一次フォークと呼ばれる。このメンバーの一人が海外に旅に出るというで解散することになり、記念に作った自主制作アルバムが「ハレンチ・ザ・フォーク・クルセダーズ」だった。その中に入っていたのがテープの早回しを使った奇想天外な曲「帰って来たヨッパライ」だった。この曲がメジャーレコード会社の東芝EMIで発売されることになり、一旦は解散を決めていたフォークが1年間の期間限定のプロトとして再結成される。その時に加わったのが北山のりひこだった。

フォークはオリジナル版、ライブ・アルバムを2枚残しただけで約東通り1年の活動で姿を消す。その唯一の貴重なオリジナル・アルバムがこれだ。日本のレコード史上最初のトータル・アルバムとなったのも、1968年7月に出たこの「紀元貳拾年」である。ジャケットのイメージは、当時センセーショナルを巻き起こしていたアメリカン・ニューシネマ「俺たちに明日はない」のギャング・スタイル。1曲目に入っている「紀元貳拾年」は、「俺たちに明日はない」の主題歌だった「フォギー・マウンテン・プレイクダウン」のパロディー。「悲しくてやりきれない」や「花のかおり」に「オーブル街」や「何のために」のメロディーの美しさ、「ヨッパライ」2曲や「水虫の唄」「山羊さんゆうびん」の発想。アルバム全体を通してオリジナリティーとしか言い様がないアイデアと遊び心、そして、シャープな批評性に富んでいる。それでいて、全12曲中、10曲がシングルになっているというのも楽曲としてのポピュラリティーを物語っている。

フォークにもロックにも、プロとアマという概念にも収まらない。これだけ自由でこれだけ製破りで、これだけ深く去っていったグループは、後にも先にもフォークだけだ。

田家秀樹

TOCT-25162

**名必盤聴**  
**紀元貳拾年**  
**ザ・フォーク・クルセダーズ**

1	紀元貳拾年 2,000 A.D. Break Down	作詞：北山修 作曲：加藤和彦 編曲：ザ・フォーク・クルセダーズ	3:13*
2	帰って来たヨッパライ I Only Live Twice	作詞：ザ・フォーク・クルセダーズ 作曲：加藤和彦 編曲：ザ・フォーク・クルセダーズ	3:20*
3	悲しくてやりきれない Unbearably Sad	作詞：タケウチハジメ 作曲：加藤和彦 編曲：あきたあきら	3:06*
4	ドラキュラの恋 Dracula Fell In Love	作詞：北山修 作曲：加藤和彦 編曲：ザ・フォーク・クルセダーズ	2:17*
5	水虫の唄 I'm Happy Just To Be With You	作詞・作曲：山田薫 編曲：足利金次 演奏：河津清三郎 編曲：あきたあきら	2:50*
6	オーブル街 Rue Able	作詞：北山修 作曲：加藤和彦 編曲：青木望	2:12*
7	さすらいのヨッパライ From West With Love	作詞：北山修 作曲：加藤和彦 編曲：ザ・フォーク・クルセダーズ	3:04*
8	花のかおりに Flowers In Lover's Hair	作詞：北山修 作曲：加藤和彦 編曲：青木望	3:02*
9	山羊さんゆうびん Yagi San Yubin	作詞：足利金次 作曲：河津清三郎 編曲：青木望	2:28*
10	レディー・ジェーンの伝説 The Legend Of Lady Jane	作詞：足利金次 作曲：河津清三郎 編曲：ザ・フォーク・クルセダーズ	3:02*
11	コブのない駱駝 Magical Mystery Camel	作詞：北山修 作曲：加藤和彦 編曲：ザ・フォーク・クルセダーズ	3:18*
12	何のために What For	作詞：北山修 作曲：加藤和彦 編曲：青木望	3:11*

\*ジャケット、ブックレット等は、オリジナル・レコードの仕様を優先し再現したものです。又、各収録は現存しない場合があります。御注意下さい。



Livret, pages intérieures







1.6 Yoshida Takurô, la nouvelle folk : « Seishun no uta » 吉田拓郎・「青春の詩」

Livret dépliant, paroles des chansons

うた  
青春の詩  
1970.11.1

TAKURO  
YOSHIDA

1. 青春の詩
2. とっぴい男のバラード
3. やせっぽちのブルース
4. 野良犬のブルース
5. 男の子 ☆ 女の娘  
(灰色の世界II)
6. 兄ちゃんが赤くなった
7. 雪
8. 灰色の世界I
9. 俺
10. こうき心
11. 今日までそして明日から
12. イメージの詩



うた  
青春の詩  
FLCF-4101

この興奮なひとときを僕たちは  
何かをしないではいられない  
この興奮なひとときを僕たちは  
青春と呼んではいいだろう  
青春は二流とは違ってこない  
皆さん青春を……

今このひとときも 僕の青春

とっぴい男のバラード  
作詞・作曲 よしだたくろう

何をやってもダメな  
うすのだけの男  
好きな女がいても  
体の別にとられて  
とっぴくて とりえない男

雨が降ろうと風吹こうと  
一年中要らない  
年がら年中要ってる  
ひまさえあればすわってる  
とっぴくて とりえない男

生れる時代が違った  
福々しい世の中さ  
お替わりがとるとすると  
まわりがみんなおこりだす  
とっぴくて 俺も悲げない

昔の江戸に住めたなら  
もっと長生きできたならに  
長屋でゆっくり昼寝をしてから  
夜になつたらいっぴいやって

今の現金じゃお前が  
ゆっくりする場所もない  
キャバレークラブに行けば  
すわるかわりに金がない  
とっぴくて 遊べる金もない

男はどうとう自分の  
ゆっくりできるところを  
みつけるために床に出た  
ところがろくにすわれない  
うすの男で すわる場所もない

最後に男は笑った  
これでゆっくりできるだろう  
これじゃとっても住めない  
あの世へ行けばすわる  
とっぴくて とりえない男

あの世も今ではせまくなり  
なかなかゆっくりできない  
男はあの世で今も  
すわるところをさがす  
とっぴくて とりえない男

やせっぽちのブルース  
作詞・作曲 よしだたくろう

風が吹いてきたよ  
心の中を 吹きぬけてゆく  
お前さん どこからとんできたの  
知らない術で恋をして  
ふさぐ  
この街へ 戻ったというのかい

風が吹いているよ  
かわい顔が笑った  
お前さんの世でたその世にや  
ひとりていじん酒をむ  
やすっていいのかい  
なかつたというのかい

風が消えていくよ  
おれに恋したら またおいで  
お前さんの名前を聞いてどうか  
やせっぽちだね おいらと同じ  
なんて多分だい  
きのうの風っていうのかい

風を思い出すよ  
おいらにやわかった あいつのこと  
どこへいったって乾いた心は

青春の詩  
作詞・作曲 よしだたくろう

喫茶店に彼女とふたりで入って  
コーヒーを注文すること  
ああ それが青春

映画館に彼女とふたりで入って  
彼女の手にきること  
ああ それが青春

繁華街で前を行く  
いかした女の顔をひっかけること  
ああ それが青春

すてきな女に口もきりないで  
ラブレターを思いたりすること  
ああ それが青春

Go Go クラブで汗だくになって  
語り寝ること  
ああ それが青春

グループダンスに熱中して  
大声あげ 騒ぶこと  
ああ それが青春

フォークソングにしびれてしまって  
反戦歌をうたうこと  
ああ それが青春

SEXを語り始めて大人になったと  
人よるこびすること  
ああ それが青春

根にかくれて通・タバコ・睡眠薬  
はては総論劇シンナー 遊び  
ああ それも青春

アルバイトばかりで学校へは行かず  
てきとうにやること  
ああ それが青春

飛行機のとっり革命叫び  
血と汗にまみれること  
ああ それが青春

雑誌一冊他には目もくれず  
わが道を行くこと  
ああ それが青春

スポーツこそ男の個性づくりだ  
やれサッカーやれ野球一年中まっ黒  
それが青春

かっこいいスーツ かっこいい車  
プレイボーイ プレイガールと呼ばれること  
ああ それが青春

パチンコ・マージャン・総論・跡居  
かげごと専門のキャンプラー  
ああ それが青春

一日中を規則通りに生きて  
他に何んにもしないこと  
ああ それが青春

ジュリー / ショーケン / キンチャン /  
ああ それが青春

孤独になって ひとりで悩み  
ひとりで考えること  
ああ それが青春

自由気ままに思っただけ  
何んでもやってみること  
ああ それが青春

さて青春とはいったい何んだらう  
その答えは人それぞれでちがうだらう  
ただひとつこれだけは言えるだらう  
僕たちは大人より時間が多い  
大人よりたたくさんの時間を持っている  
大人があの70年生きるなら  
僕たちはあと50年生きるだらう

そんなに一度にや いやせやしねえ  
せめてこの歳で  
あいすつくまで つきあいたかった

野良犬のブルース  
作詞・作曲 よしだたくろう

暗い街角に  
いつもの時間に  
のら犬が舞まる  
ちんぴらたちが  
悪い奴らと  
人は言う  
だれもがきらってる  
のら犬だって  
涙はあるさ  
一度愛されれば  
飼い主をわすれない  
わかる奴らがいないのさ  
わかってほしいのに

白いデニムが  
夜霧にきえていく  
後姿が  
まじりそうだが  
夜のしじまにひびく  
のら犬のうた

悪い奴らと  
きめつけられて  
行き場をなくした  
あいつらだけど  
赤いネオンの海へ  
明日も集まる

男の子 ☆ 女の娘 (灰色の世界II)  
作詞・作曲 よしだたくろう

★女の娘 女の娘  
愛も信じない あなた

★男の子 男の子  
遊びだけの あなた

★あまもしなないで  
いつまでつづける  
☆このひとときだけが  
ほしいの

★女の娘 女の娘  
そんな君に 恋した

★男の子 男の子  
暗い道は やめて

★女の娘 女の娘  
夜と木かげが呼んでる

★太陽のない世界で 強がる  
★ふたりきりこそ 僕らの世界

★男の子 男の子  
そんなあなが好き

★孤独をいつしか  
先りものにして  
まじりがりやと  
感嘆いて  
白い白米を  
灰色に変える

★嵐の中では  
太陽が燃え  
嵐の中では  
夕日がしずむ  
赤く赤い月が  
灰色に変わる

★女の娘 女の娘  
愛も信じない あなた

★男の子 男の子  
遊びだけの あなた

# Livret dépliant, paroles des chansons

**兄ちゃんが赤くなった**  
作詞・作曲 よしだたくろう

兄ちゃんも 二人で 歩いていたら  
とっても きれいな 夕焼けだ  
兄ちゃんは 毎日 園芸に  
熱心 園芸の字も まっ黒だ  
だけど夕焼けの中 黒い兄ちゃんが  
赤くなったな あー

兄ちゃんは いつも 恥ずかしそうだな  
とっても きれいな 夕焼けだ  
兄ちゃんも ときどき 遅れてくる  
まっ黒の兄ちゃんが 好きなんだ  
だけど二人きりだと 黒い兄ちゃんが  
赤くなったな あー

兄ちゃんも お酒を のんでいたな  
とっても 臭くて いやなんだ  
兄ちゃん一人で 飲んでいる  
黒い兄ちゃんが 悪くなる  
だから お酒はきらいだ 黒い兄ちゃんが  
悪くなるな あー

**雪**  
作詞・作曲 よしだたくろう

雪でした あなたのあとを  
なんどなく ついて行きたかった

ふりむいた あなたの瞳は  
はやくおわたり ぼややっていた

あー あの人は  
みらぬ由の みらぬ人

雪国の 小さな街に  
そんなわたしの 思い出がある

雪でしょうが あの日のことは  
雪まみれに 思い出

雪道を たずねてみたい  
そこは わたしの 小さなあこがれ

あー 今日また  
寒にもたれ 想う  
冬の旅を

雪でした あなたのあとを  
なんどなく ついて行きたかった

**灰色の世界 I**  
作詞・作曲 よしだたくろう

あしたをわすれた 素い男  
愛を盗んだ 素い女  
あまもしいで逃げだけの  
恋をする

水がけはふたりに ムードをあたえ  
空はふたりに 輝きをあたえ  
そして雪の星のひかりが  
灰色にかわる

壁紙におわれた 昔者たちは  
自由をおかない 若者たちは  
自信をもてずに 自分におわれ  
去ってゆく

孤独をいつしか売りにして  
さびしがりやと感傷して  
そして自分の白い未来を  
灰色にかえる

ぬわりをおぼえた 若者たちは  
四次の世界を求めるときは  
理想をすてて欲求だけに  
ひたつてる

嵐の中では 太陽が燃え  
嵐の中では 夕日のぼる  
そして赤いぬがんだ月が  
灰色になる

**俺**  
作詞・作曲 よしだたくろう

さびしがりやなのかな 俺  
ひとりであるよ  
なんだか知らず  
さびしくなるのさ  
そんなことってあるだろう  
君たちだって  
俺ってみんなとおなじ  
さびしがりやなのかな

おこりんぼうなのかな 俺  
小さなことに  
なんだか知らず  
おこってしまうのさ  
そんなことってあるだろう  
君たちだって  
俺ってみんなとおなじ  
おこりんぼうなのかな

何かがほしいんだ 俺  
はかない夢を  
なんだか知らず  
信じてしまうのさ  
そんなことってあるだろう  
君たちだって  
俺ってみんなとおなじ  
なにかがほしいんだ

**こうきん**  
作詞・作曲 よしだたくろう

街を出てみよう  
今度はこの街が  
美しくみどりにおおわれた  
心のふるさとだったとしても  
街を出てみよう  
汽車にのってみよう

話をしてみよう  
今話してる人たちが  
やましく心なうらぶんだ  
あいつべき人たらだったとしても  
話をしてみよう  
知らない人の中で

話をしてみよう  
今話してるあの人が  
これこそ私の心の人と  
信じれるすばらしい人だったとしても  
話をしてみよう  
もっ一度すべてをかけて

なみだを流してみよう  
今度しみの中であつても  
なみだをこらえて生きてゆく  
強い人間だったとしても  
なみだを流してみよう  
ひとみを濡らしてみよう

雨にうたれてみよう  
今しあわけにむたりたくても  
まんな人生の劇場で  
本編のしあわせみつるまで  
雨にうたれてみよう  
外は雨がふっている

**今日までそして明日から**  
作詞・作曲 よしだたくろう

わたしは今日まで生きてきました  
時にはだれかにつらざらされて  
時にはだれかの手をとりあって  
わたしは今日まで生きてきました  
そして今 わたしは思っています  
明日からも  
こうして生きて行くだろうと

わたしは今日まで生きてきました  
時にはだれかをつらざらされて  
時にはだれかの手をとりあって  
わたしは今日まで生きてきました  
そして今 わたしは思っています  
明日からも  
こうして生きて行くだろうと

わたしは今日まで生きてきました  
時にはだれかにつらざらされて  
時にはだれかの手をとりあって  
わたしは今日まで生きてきました  
そして今 わたしは思っています  
明日からも  
こうして生きて行くだろうと

わたしにはわたしの生き方がある  
それはおそろく自分というものを  
知るところから始まるものでしょう  
けれど それにしたって  
どこで どう家つてしまおうか  
そどうです わからないうまま生きてゆく  
明日からの そんなわたしです

わたしは今日まで生きてきました  
わたしは今日まで生きてきました  
わたしは今日まで生きてきました  
わたしは今日まで生きてきました

そして今 わたしは思っています  
明日からも  
こうして生きて行くだろうと

**イメージの詩**  
作詞・作曲 よしだたくろう

これこそと 信じれるものが  
この世にあるだろうか  
信じれるものがあつたとしても  
信じないさ

悲しい涙を流している人は  
きれいなものさしよね  
涙をこらえて 笑っている人は  
きれいなものさしよね

男はどうして 女を求めて  
まよっているんだらう  
女はどうして 男を求めて  
まよっているんだらう  
いかに女を愛しても 口をあわせて  
いかに男を愛しても 口をあわせて  
俺と歩こう

たかひい独りよがりな心を  
誰かがわかってるなら  
たかひい独りよがりな心を  
あんなには 憎えないだらう  
傷つけあうのが かわかった昔は  
誰か誰かのこと  
人には人を信じる力があつたんだらう

吹きぬける風のような  
俺の住む世界へ  
一言ほいでよ  
昔はたか大塚にチッコケな花を一つ  
咲かせておこう  
俺もきつと君のいるところへ  
行ってみたいよ  
そして ずっと言うだらう  
来てみて良かった 君がいるから

長い長い話を聞いて  
俺を見てごらん  
誰か聞いてごらん  
長い長い話を聞いて  
俺を見てごらん  
誰か聞いてごらん

◎1970 ◎2006 FOR LIFE MUSIC ENTERTAINMENT, INC.  
(取り扱上の注意)  
●ディスクは両面共、指紋、汚れ、キズ等を付けないよう取り扱って下さい。●ディスクが汚れたら湿布、メガネふきのような柔らかい布で内面から外面に向かって放射状に軽く取り除いて下さい。●ディスク用クリーナーや溶剤等は使用しないで下さい。●ディスクは開閉時、鉛筆、ボールペン、油性ペン等で文字や絵を書かないで下さい。●び割れや変形、又は擦傷等が確認されたディスクは、危険ですから絶対に使用しないで下さい。  
(保管上の注意)  
●直射日光の当たる場所、高温・多湿の場所には保管しないで下さい。●ディスクは使用後、元のケースに入れて保管して下さい。●プラスチックケースの上にも重いものを置いたり、落としたりすると、ケースが破損し、ケガをすることがあります。

Album, couverture avant



Album, couverture arrière



Livret, pages intérieures



## **2. Les reprises du répertoire : une recontextualisation de l'histoire de la folk du Kansai**

Fortement liée à l'histoire du *revival folk* américain, la folk du Kansai est parfois réduite au statut de copie du genre américain, comme en témoigne la forte propension de la presse musicale de l'époque à parler du « Bob Dylan japonais » ou de la « Joan Baez japonaise », ayant bien du mal à définir une identité propre à un style pourtant bien inscrit dans la société et scène musicale japonaise. Au regard des reprises présentes au sein du répertoire de la folk du Kansai, il apparaît cependant une pluralité d'influences qui nuance fortement cette réception simplifiée.

Avec une centaine de titres enregistrés, trois grandes influences peuvent être dénombrées. Comme attendue, l'influence états-unienne est très présente, avec une grande majorité de titres issus du *revival folk*. Viennent en second des reprises provenant de répertoires folk vietnamien et coréen, mettant en lumière certaines créations contemporaines asiatiques. Enfin, le répertoire compte également des influences plus domestiques, avec la mise en avant de styles musicaux situés entre l'époque Meiji et début Shôwa.

### **2-1. Les reprises issues de répertoires étrangers : un discours « folk » commun contre la guerre et les inégalités sociales**

Nombreuses sont les reprises étrangères à venir étayer le répertoire de la folk du Kansai. Parmi les plus connues résonnent les reprises états-uniennes fort populaires au moment des mouvements sociopolitiques des années 1960, comme « *Master of War* » de Bob Dylan ou encore le célèbre hymne « *We shall overcome* ». Du côté des reprises asiatiques, la Corée est mise à l'honneur par un des plus grands succès des Fôku Curuseidâzu [appelés Fôkuru], « *Imajin gawa* », à l'origine composée par des artistes nord-coréens. Des compositions de l'artiste folk vietnamien Trĩnh Công Sơn (1939 – 2001) deviennent aussi populaires avec les reprises « *Bôya okiku naraide* » et « *Moshimo heiwa ni nattanara* » enregistrées par Takaishi Tomoya, et souvent reprises en live par d'autres chanteurs. Portés sur les musicalités folk étrangères, les Fôkuru délivrent également des titres de répertoires américains plus inédits, comme le titre blues « *Drinkin' gourd* », le titre populaire « *La Bamba* », tout droit venu du Mexique, ou encore la mélodie cubienne « *Guantanamera* ».

Loin de jouer un rôle anecdotique au sein du répertoire et dans l'histoire de la folk du Kansai, ces reprises concourent non seulement à élargir l'horizon des musicalités du répertoire, mais également à construire une perspective du geste musical intégré dans un mouvement folk considéré comme global, créant une solidarité extranationale vis-à-vis des questions sociopolitiques que de nombreux titres mettent en avant.

### 2-1-1. Le répertoire du *revival folk* états-unien

Sur l'ensemble des titres du répertoire de la folk du Kansai, le nombre de reprises provenant du *revival folk* s'élève à 22 titres, soit 20 pour cent du répertoire total. En en dénombant quinze pour trente sept titres enregistrés, Takaishi est l'artiste qui en produit le plus, ce qui coïncide avec sa place dans le mouvement, puisque, traduisant de nombreuses chansons de Bob Dylan ou de Pete Seeger, il popularise le genre et participe au processus d'appropriation de la folk américaine dans le Kansai. Si d'autres artistes ne comptent presque pas de reprises enregistrées, comme c'est le cas de Takada Wataru, des Itsutsu Akai Fûsen, de Nakagawa Gorôou du groupe Rokumonsen, ils sont nombreux à en ponctuer leur set *live*.

L'ensemble des chansons venant du *revival folk* dégage deux thèmes principaux : la guerre et les inégalités sociales. Pour le premier thème, les titres « *Sensô no Oyadama* » 「戦争の親玉」 (« Les Maîtres de la guerre »)<sup>341</sup>, « *Osutete Merinda* » 「お捨ててメリンダ」 (« Jette ça Mélinda »)<sup>342</sup> ou encore « *Ashitanaki sekai* » 「明日なき世界」 (« Un monde sans lendemain »)<sup>343</sup> abordent, dans leur version originale ou japonaise, la question des conséquences dévastatrices des conflits armés, de la course à l'armement et de la puissance nucléaire.

À titre d'exemple, la chanson « *Osutete Merinda* » propose la vision dystopique d'une société ravagée par une guerre nucléaire, où rien ne subsiste « du monde d'avant ». Raconté à travers le regard d'une jeune enfant, le récit s'articule autour de la découverte d'un ancien album photo trouvé dans des débris. En voici les paroles :

---

<sup>341</sup> Le titre est une reprise de « *Masters of War* » de Bob Dylan. <https://www.youtube.com/watch?v=UnHdEhKrYxs>. Dernière visite le 04.12.2019.

<sup>342</sup> Composée et écrite par Fred Hellerman et Fran Minkoff, elle est enregistrée pour la première fois en 1963 au sein des studio de Victor, interprétée par Harry Belafonte. <https://www.youtube.com/watch?v=2bQPT1mpnhU>. Dernière visite le 05.01.2020.

<sup>343</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=FVjW9HtJHeM>. Dernière visite le 05.01.2020.



ママママ来てごらん  
ほら変なものよ  
向こうの土を掘ってたら  
出てきたのよ  
お捨てなさいメリンダ  
お家に入りなさい  
それはただの写真帳  
戦争の前のね

[...]

ママママ来てごらん  
ほら変なもの  
みんなうれしそうに笑ってる  
お捨てなさいメリンダ  
お家に入りなさい  
いい時代だったの  
戦争の前はね

[...]

ママママ来てごらん  
ほら変なものよ  
草や木が緑に茂ってる  
お捨てなさいメリンダ  
お家にへ入りなさい  
森や林もありました  
戦争の前はね

Maman, maman, viens voir,  
regarde, c'est bizarre !  
En creusant dans le sol en face,  
c'est ce que j'ai trouvé.  
Jette ça Mélinda,  
rentre à la maison !  
Ce n'est qu'un album photo,  
qui date d'avant la guerre.

Maman, maman, viens voir,  
regarde, c'est bizarre !  
Tout le monde sourit et à l'air heureux.  
Jette ça Mélinda,  
rentre à la maison !  
Tout le monde était heureux,  
avant la guerre.

Maman, maman, viens voir,  
regarde, c'est bizarre !  
De la verdure où poussent herbes et arbres !  
Jette ça Mélinda,  
rentre à la maison !  
Il y avait des bois et des forêts,  
avant la guerre.

Explicite dans son engagement anti-guerre, le titre articule dans sa narration un regard critique que l'on peut illustrer par deux exemples. D'abord, l'utilisation de la figure de la répétition ponctuant les découvertes successives de Mélinda souligne la portée de tout ce que la guerre pourrait détruire du monde actuel. Allant des environnements (« il y avait des bois et des forêts / avant la guerre ») à des aspects plus personnels de la vie quotidienne (« Tout le monde sourit de manière heureuse / [...] on était heureux / avant la guerre »), la possible guerre nucléaire qui menace le monde des années 1960 anéantirait les sociétés dans ce qu'elles ont de plus important et de plus élémentaire.

Ensuite, le récit dégage une opposition entre Mélinda et ses parents, qui symbolisent respectivement le « nouveau » monde et le « monde d'avant ». Narrativement, le titre interpelle l'auditoire en faisant en sorte qu'il s'identifie non pas à Mélinda, pourtant personnage principal, mais à ses parents, réduits à d'impuissants échos face aux interrogations de la jeune fille. Ce choix narratif pousse ainsi à responsabiliser les auditeurs et auditrices par rapport aux fortes tensions militaires qui agitent les différentes régions du monde. Par cette identification, le titre tente de faire de la guerre du Vietnam – et de la course aux armements – un problème concret touchant directement à l'avenir de tous, plutôt qu'un fait divers éloigné du quotidien et sans conséquences pour le public américain ou japonais.

À l'instar de « *Osustete Melinda* », beaucoup de titres issus du *folk revival* constituent des regards critiques qui, de par leur engagement anti-guerre, font écho à la situation du Vietnam et des tensions militaires globales. D'autres titres comme « *Rômusha toha ie* » 「労務者とはいえ」<sup>344</sup> (« Même si ce n'était qu'un ouvrier ») « *Jidai ha kawaru* » 「時代はかわる」<sup>345</sup> (« Les Temps changent ») ou « *Hashi wo tsukuta no ha kono ore da* » 「橋を作ったのはおれだ」 (« Celui qui a fabriqué les ponts, c'est moi ») articulent, elles, des représentations négatives de la société en mettant en scène la violence sociale touchant les couches défavorisées. Le titre « *Rômusha toha ie* » illustre cette volonté par la mise en musique du témoignage d'un passant découvrant un ouvrier âgé, mort seul en pleine rue.

ある日街を歩いてたら	Un jour, j'arpentais la ville,
年寄りの労務者が倒れてた	un vieil ouvrier était tombé à terre.
冷たい歩道に	Sur le sol froid,
あおむけになり	allongé sur le ventre,
一晩以上もそのままらしい	toute une nuit, il est resté sans bouger.

[...]

新聞紙一枚顔にかぶせて	Une page de journal pour tout couvre-chef,
道をベッドに石枕	sur un trottoir devenu lit, oreiller de pierre.
顔にさざんだつらい道のり	Le visage marqué par son dur chemin,

<sup>344</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kR0KeFlpZ2I>. Dernière visite le 15.05.2019.

<sup>345</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=JcKZeU9YKP4>. Dernière visite le 15.05.2019.

一にぎりのバラ銭が  
彼の財産

et une poignée de centimes dans la main,  
pour toute fortune.

[...]

労務者とはいえ人一人死ぬ  
誰も歌わぬ悲しみの歌  
誰もみとらぬそのなきがら  
労務者とはいえ人一人死ぬ

Même si ce n'est qu'un ouvrier, il est mort seul,  
sans que personne ne chante de chansons tristes,  
sans aucune aide de personne, ce corps sans vie,  
même si c'est qu'un travailleur, il est mort seul.

Réel ou imaginé, le témoignage porté par la chanson désire illustrer le mépris dont souffre les catégories les plus défavorisées qui, alors même qu'elles participent à la construction du Japon des années 1960, sont pourtant victimes d'une marginalisation sociale. Cet abandon collectif transparait principalement par l'esthétisation de la rue, devenue le seul refuge que puissent trouver les marginalisés. C'est ainsi que le dur béton devient « oreiller de pierre » et un journal, un « couvre-chef ». Mais tout refuge qu'elle soit, elle reste évidemment un endroit brutal, comme le soulignent certains oxymores du texte (« Une poignée de centimes dans la main / pour toute fortune. »). Dépeinte ainsi, la dureté d'une vie passée dans la rue constitue à la fois une forme de témoignage – de nombreux sans-domiciles meurent dans la rue – et une métaphore illustrant la violence sociale qui reste pourtant invisible à tous ceux qui laissent les plus défavorisés « mourir seuls ».

Un premier constat s'impose rapidement dans les reprises états-uniennes enregistrées par les artistes japonais : grand nombre des chansons que l'on retrouve dans le répertoire de la folk du Kansai sont de Bob Dylan, de Joan Baez et de Pete Seeger, trois artistes constituant en grande partie les créations musicales accompagnant les mouvements sociaux américains du début des années 1960. Comme expliqué dans le chapitre 4, les reprises fournissent une part importante du répertoire naissant de la folk du Kansai, en cela qu'elles sont favorisées par des organisations musicales politisées, comme la *Rôon*. Ce choix de mettre en avant des titres politiquement engagés est d'autant plus conscient qu'au sein de l'ensemble des reprises américaines, peu, voire aucune, ne montrent d'autres nuances esthétiques ou idéologiques pourtant portées par le travail de Bob Dylan ou Pete Seeger dans la seconde moitié des années 1960. Exit ainsi des titres plus électriques du premier album de Bob Dylan sorti en 1965, ou de

la volonté de sauvegarde musicale qu'entreprend Pete Seeger en enregistrant des titres appartenant à des répertoires domestiques plus anciens.

Ces reprises ne se limitent pourtant pas à une simple copie d'une mode musicale. D'abord, elles font l'objet d'une minutieuse traduction, domaine dans lequel excelle Takaishi Tomoya. Ce processus ne correspond pas simplement à un changement de langage : il permet une appropriation plus poussée du répertoire américain par un public qui peut désormais en apprécier toute la portée poétique et politique. L'incorporation et la traduction de ces titres permettent également une recontextualisation de ceux-ci par les artistes et le public japonais au sein de leur propre société, première pierre de l'édifice de la folk du Kansai.

Enfin, si elles servent de modèle au répertoire naissant de la folk du Kansai, ces reprises élaborent également un sentiment de solidarité avec une communauté folk extranationale, fédérée autour de valeurs construisant des regards critiques vis-à-vis des sociétés dans lesquelles ces communautés vivent. Les reprises américaines ne sont donc pas perçues comme la copie d'un répertoire étranger, mais comme un modèle conduisant à l'élaboration de compositions plus ancrées dans le quotidien des japonais, et un hommage solidaire avec les grands mouvements sociaux au sein desquels elles sont devenues populaires.

## **2-1-2. Les répertoires asiatiques : une réhabilitation du Vietnam et de la Corée**

Si le répertoire états-unien est une source d'inspiration importante au sein de la folk du Kansai, il est loin d'en être la seule. L'arrivée des titres de Bob Dylan, Joan Baez et Pete Seeger déclenche un intérêt pour la chanson folk de manière plus générale. Rapidement, cet intérêt se dirige vers les pays voisins du Vietnam et de la Corée, dont l'histoire contemporaine, fortement marquée par les affrontements entre les deux grands Blocs de l'Est et de l'Ouest, est au centre des grandes questions géopolitiques de l'époque. La musique devient alors l'occasion pour les artistes de transmettre, à travers leurs traductions, le regard et la poésie de leurs homologues asiatiques.

C'est ainsi qu'un des titres phares de la folk du Kansai se trouve être « *Imujin Gawa* »<sup>346</sup>, rendu populaire par les Fôkuru au début de leur carrière. Reprise issue du répertoire de deux

---

<sup>346</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=1-eJDL3zLCQ>. Dernière visite le 25.03.2020.

artistes nord-coréens, 朴世永 (박세영, 1902 - 1989) et 高宗漢 (고종한 1930 – 2002), la chanson plonge l'auditeur au sein des réalités de la partition coréenne à travers la mise en musique des lamentations d'un narrateur triste de voir sa patrie divisée. En voici les paroles :

イムジン河	La rivière Imujin,
水清くとうとう流	eau claire qui vivement s'écoule.
水鳥自由に	Librement, les oiseaux d'eau se regroupent
むらがり飛びかうよ	et s'envolent ensemble !
わがが祖国南の地	Dans notre mère patrie, des terres du sud,
おもいはるか	des pensées lointaines.
イムジン河	La rivière Imujin,
水清くとうとう流	l'eau claire qui vivement s'écoule.
北の大地から	Des grandes terres du Nord
南の空へ	vers le ciel du Sud,
飛びゆく鳥よ	Les oiseaux qui migrent,
自由の使者よ	messagers de la liberté !
誰が祖国を	Notre patrie,
二つに分けてしまったの	Qui l'a divisé en deux ?
誰が祖国を	Notre patrie,
分けてしまったの	qui l'a divisé en deux ?

Mise en scène par une focalisation interne, et la présence de pronoms possessifs (« dans notre mère patrie »), le narrateur porte un témoignage poignant. Pourtant, son identité reste floue : rien d'autre ne transparaît si ce n'est sa nationalité. Choix narratif visant à construire un « je » plus collectif qu'individuel, cette perspective sur la Corée permet de mettre en avant la situation incroyable de la partition. Disparaissant quasiment derrière la description de la nature, le narrateur ne réapparaît qu'à la fin de la chanson pour formuler l'interrogation suivante : « Notre patrie, qui l'a divisé en deux ? ». Exprimée sous forme de question et résonnant comme un soupir désespéré, cette pensée construit à la fois la profondeur de la tristesse du narrateur autant qu'elle désire interpeller l'auditoire.

Pourtant, si elles possèdent un sous-texte politique fort, les paroles résonnent avant tout comme un hommage aux paysages naturels de la Corée. Outre le fleuve Imujin, oiseaux migrateurs et terres coréennes du Sud et du Nord sont mis en lumière dans une narration qui désire représenter le pays non comme un champ de bataille ou une terre ennemie, mais plutôt

comme le lieu d'une nature luxuriante, habitée par des oiseaux volant à l'horizon. À côté de cette représentation pacifiste, la place de la nature déploie également un aspect transcendant : c'est d'abord par elle que le pays est uni, raison pour laquelle le fleuve Imujin, traversant le Nord et le Sud, est la figure centrale du texte. Par cette représentation proche des cycles naturels, comme la migration des oiseaux, le titre concourt à construire la représentation d'une Corée immuable, vouée à redevenir telle qu'elle était avant la guerre.

La culture musicale de la Corée n'est pas la seule où puisent les artistes japonais. Désirant mettre en avant le Vietnam, terre de guerre, c'est deux titres de l'artiste Trĩnh Công Sơn (1939 – 2001)<sup>347</sup> qui sont enregistrés par Takaishi Tomoya. Il s'agit de « *Bôya ôkiku naranaide* » 「坊や大きくならない」<sup>348</sup> [« Mon Garçon, ne grandis pas »] et « *Moshimo heiwa ni nattanara* » 「もしも平和になったら」<sup>349</sup> [« Si La Paix advenait »]. Illustrant le regard et la poésie de l'artiste vietnamien, « *Bôya ôkiku naranaide* » choisit une posture contraire à « *Imujin gawa* » en mettant en musique la complainte d'une veuve survivant au milieu des champs de bataille. En voici les paroles :

坊おやすみなさい	Bonne nuit mon garçon,
草も木も緑も街も村も	herbe, arbres, verdure, rues et villages,
消えてゆく	tout va disparaître.
坊や大きくならないで	Mon garçon, ne grandis pas,
そっとお休み静かに	endors toi sans attendre, tranquillement.
赤い煙りがのぼる	Une fumée rouge dans le ciel s'élève,
昨日も今日も明日も続くの	hier, aujourd'hui, et demain, encore,
あ、坊やおやすみなさい	Ah, mon garçon, bonne nuit.
おやすみなさい	Bonne nuit mon garçon,
お父さんはもう	même ton père,
戻ってはこないの	ne reviendra pas.
坊や大きくならないで	Ne grandis pas mon garçon,
そっと休み静かに	endors toi sans attendre, tranquillement.
お前が大きくなると	Si tu grandis, toi aussi,

<sup>347</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Tr%E1%BB%8Bnh\\_C%C3%B4ng\\_S%C6%A1n](https://en.wikipedia.org/wiki/Tr%E1%BB%8Bnh_C%C3%B4ng_S%C6%A1n)  
<https://aobaokinawa.ti-da.net/e3209330.html>

<sup>348</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vQlgW4H7Bu4> – cette version est chantée par les Fôkuru. Dernière visite le 20.05.2019.

<sup>349</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=uEueJ5UpOsQ>. Dernière visite le 03.01.2020.

煙りの向こうに消えてゆく  
坊やおやすみなさい

tu disparaîtras dans la fumée là-bas.  
Bonne nuit mon garçon.

D'une écriture sans concessions, « *Bôya ôkiku naranai* » articule une représentation crue de la guerre du Vietnam. La violence du conflit est véhiculée par deux choix narratifs : une narratrice qui ne peut que contempler avec impuissance la destruction de son village par la guerre, et la description du champ de bataille qu'est devenu le Vietnam.

Acculée à ne plus espérer autre chose que son enfant puisse s'endormir paisiblement, la narratrice, veuve et toute jeune mère, illustre l'impuissance d'une grande partie de la population vietnamienne qui, en plus de subir les affres de la guerre, n'a jamais eu aucun pouvoir de décision sur son cours. Sans voix, ils ne peuvent que regarder leur pays être transfiguré par la violence. Rien ne semble résister : ici, même le caractère immuable de la nature disparaît pour montrer au contraire toute sa fragilité face aux feux des hommes : « herbe, arbres, verdure [...] » : tout brûle. Les lieux de vies des populations impuissantes sont également mis à sac, désespérément enfermés au sein d'une fumée omniprésente, qui, présente « hier, aujourd'hui et demain », constitue le nouveau quotidien des victimes de la guerre.

Les reprises issues des répertoires asiatiques forment une continuité avec les reprises américaines par le regard critique qu'elles formulent. Il est vrai qu'au vu de leur nombre, l'intérêt pour les répertoires étrangers autre que celui américain semble faible au sein du mouvement de la folk du Kansai. Pour autant, la présence et la popularité du titre « *Imujin gawa* », ainsi que les enregistrements des titres « *Bôya ôkiku naranai* » et « *Moshimo hewai ni nattara* » nuancent cette affirmation en montrant non seulement l'intérêt des artistes folk japonais à se projeter en dehors du répertoire états-unien, mais aussi leur volonté d'associer leur regard à un mouvement plus global, ici inscrit dans un élan asiatique.

Issues des répertoires d'outre-Atlantique ou d'Asie continentale, ces reprises démontrent une volonté de construire une solidarité internationale sur la question de la guerre en proposant des narrations représentant le conflit dans une société japonaise qui n'est pourtant pas physiquement touchée. Sur le plan idéologique, cette solidarité brise également l'histoire d'une contestation marxisante : toute internationale qu'elle soit, cette

fédération par le musical ne se construit pas au nom d'une classe, mais plutôt en réaction face aux réalités de la guerre. Ainsi, poétiquement, aucune masse n'apparaît : les paroles laissent surtout place à l'individu dans sa souffrance et à la description à échelle humaine de la dévastation provoquée par la guerre. En rupture avec la « vieille Gauche », socle de la contestation au Japon dans les années 1940 et 1950, les reprises présentes au sein de la folk du Kansai forment un récit à la fois entremêlé de regards individuels et de réalités nationales (illustrées par les représentations de la Corée et du Vietnam).

### **2-1-3. Le cas des Fôku Curuseidâzu : un regard tourné vers la culture folk étrangère**

S'il fait entendre un sous-texte fortement marqué par un désir de contestation, l'intérêt de la folk du Kansai à proposer des productions culturelles étrangères ne se limite pourtant pas à la mise en musique d'un agenda idéologique. Pour illustrer cela, le cas le plus parlant est celui du groupe des Fôkuru, dont nombre de reprises folk ne se distinguent peu, voire pas, par des postures engagées, mais plutôt dans l'incorporation de musicalités folk inédites venant de différentes régions du monde<sup>350</sup>.

Cette volonté transparait très nettement dès leur premier album « *Harenchi* », album autoproduit dont le succès leur ouvre les portes vers une carrière professionnelle. Parmi les douze titres qu'ils enregistrent, il n'existe qu'une seule composition originale. Composé en grande partie de reprises, l'album semble se distinguer plutôt comme un hommage à la musique folk. Si l'on s'attend à une influence états-unienne importante, là encore le travail des artistes apparaît à l'encontre des tendances de la folk du Kansai puisque, si influence américaine il y a, l'adjectif s'entend ici comme englobant le continent tout entier.

Pour le moment, attardons-nous sur les reprises états-uniennes enregistrées par le groupe. De manière inattendue, les Fôkuru délaissent le *revival folk* pour proposer des titres des répertoires à l'origine de ce mouvement musical. Ils font ainsi entendre deux reprises appartenant à l'histoire blues et folk : « *Dorinkingu goâdo* » « ドリンキング・グアード » et « *Chingu songs* » « チンク・ソング ». Ces deux titres sont les reprises respectives de « Follow the drinking gourd » et « Dinks Songs » dont les origines remontent au 19<sup>ème</sup> siècle,

---

<sup>350</sup> Voir chapitre 4.



enregistrés pour la première fois dans les années 1920. Illustrant les réalités du siècle de la guerre de Sécession, « *Dorinkingu goâdo* » plonge l’auditeur au temps de l’esclavage. En voici les paroles :

*Follow the drinking gourd !  
Follow the drinking gourd !  
For the old man is awaiting  
for you to carry to freedom  
if you follow the drinking gourd !*

*When the sun comes back  
and the first quails calls  
Follow the drinking gourd !  
For the old man is awaiting  
for you to carry to freedom  
if you follow the drinking gourd.*

*The riverbank makes  
a very good road,  
the dead threes will  
show you the way  
left foot, peg foot, traveling on,  
follow the drinking gourd !*

Suis la Grande Casserole !  
Suis la Grande Casserole !  
Le vieil homme t’attend  
pour t’amener vers la liberté,  
si tu suis la Grande Casserole !

Quand le soleil revient  
et que les premières cailles margotent,  
suis la Grande Casserole !  
Le vieil homme t’attend  
pour t’amener vers la liberté  
si tu suis la Grande Casserole !

Les berges font  
de très bonnes routes,  
les arbres morts  
te montreront le chemin,  
pied gauche, pied de bois, voyage,  
suis la Grande Casserole !

Devenu hymne durant les années 1960 durant les grands mouvements sociaux états-uniens, « *Follow the drinkin’ gourd* » est notamment popularisée par la version de Pete Seeger. Son histoire est évidemment plus ancienne que cela : enregistré pour la première fois dans les années 1920, le titre reprend une chanson populaire destinée à aider les esclaves en fuite qui, en suivant la direction de la « *Drinking Gourd* » (nom populaire pour l’astérisme constituant une partie de la Grande Ourse), tentent de rejoindre les états du Nord<sup>351</sup>.

Outre des titres issus de répertoires états-uniens, les Fôkuru font montre d’un intérêt pour d’autres musiques folkloriques, bien plus rares au Japon. Illustrant cet élan, ils enregistrent le célèbre titre cubain « *Guantanamera* », composé en 1928 par José Fernandez Diaz. De la même manière, le groupe reprend « *La Bamba* », issu du répertoire folk mexicain, dont le premier enregistrement a eu lieu dans les années 1930.

---

<sup>351</sup> La musique folk américaine n’inspire pas seulement les Fôkuru, mais amène d’autres artistes à s’intéresser à ce répertoire américain, en dehors des frontières du revival folk. Takaishi reprend également une chanson très implantée dans le folklore américain : « *Hush hush little baby* », une berceuse connue de tous encore aujourd’hui.

Si la réception de ces titres ne reflète au moment de la sortie de l'album aucune posture d'engagement de la part du groupe ou du public qui les suit, ces reprises articulent toutes des univers narratifs au sein desquels sont représentés les milieux populaires centre et sud-américains, ainsi que les inégalités sociales dont ils souffrent. En cela, le travail des Fôkuru ne dénote pas tant du reste des productions de la folk du Kansai. Pourtant, l'album construit bien une direction musicale à part, qui, si elle existe chez bien d'autres artistes, prévaut dans celle du groupe. De par les titres qu'ils proposent dans « *Harenchi* », ils révèlent une volonté à sortir des sentiers battus de la folk *revival* pour faire découvrir des esthétiques musicales variées, que le groupe met en valeur en les chantant dans leur version originale, en anglais et en espagnol.

Les reprises issues de répertoires étrangers dans la folk du Kansai ne sont pas un phénomène négligeable. Nombre d'entre elles deviennent, au même titre que les compositions originales, des canons du répertoire, construisant l'identité esthétique et idéologique du genre. Dans les premiers temps, surtout d'origine états-unienne, ces reprises servent de modèle, démontrant grâce aux traductions de Takaishi Tomoya, toute la portée politique et poétique dont est capable une musique populaire produite en dehors de l'industrie musicale. Mais donnant à voir des productions folk étrangères, elles servent également deux autres enjeux. D'abord, en apportant le regard des nationaux directement touchés par la guerre à travers des titres coréens et vietnamiens, ces reprises servent de contact avec les réalités des conflits en Asie, tout autant qu'elles construisent des voix critiques, relais de valeurs pacifistes contestant le statu quo de la guerre. Ensuite, constitué par les divers répertoires intégrés au sein de la folk du Kansai, le second enjeu tient dans la construction d'une communauté folk extranationale, qui s'établit également par la diversité des nuances musicales du genre, notamment soutenue par le travail des Fôkuru. En filigrane, se construit ainsi l'enjeu d'une solidarité extranationale, fédérant autour de la question de la guerre, mais aussi celui de l'existence, par ses modes de production, d'une création musicale alternative au sein de la scène musicale japonaise.

## **2-2. L'influence domestique dans la folk du Kansai : un genre japonais à part entière**

Comme nous venons de le voir, les artistes de la folk du Kansai incluent au sein de leurs reprises des titres provenant de diverses cultures. De la même manière, des musiques issues de répertoires domestiques sont également incorporées. Recouvrant différentes époques dans l'histoire culturelle japonaise, la mise en avant de ces reprises révèle la volonté des artistes à recontextualiser le répertoire de la folk du Kansai au sein d'une continuité historique et culturelle.

### 2-2-1. Les reprises *minyô* : le retour de la musique du Japon d'avant

Prolifiques, les Fokûru se tournent également vers des chansons régionales, appelées *minyô* 民謡 en japonais. Leur premier album, « *Harenchi* », présente un certain nombre de ces titres : on y compte « *Soran bushi* » 「ソラン節」, « *Hyôtan Yama* » 「ひょうたん山」 ou encore « *Kokiriko bushi* » 「こきりこ節」<sup>352</sup>. Représentant un Japon rural à travers une identité régionale forte, ces titres, avant d'entrer dans le giron de l'industrie musicale, étaient à l'origine chantés lors de *matsuri* 祭り [festival], ou durant le labeur des paysans, des pêcheurs ou des artisans.

Illustrant cette tendance, « *Kokiriko bushi* », provenant de la préfecture de Toyama, est (re)découvert et enregistré pour la première fois dans les années 1930 par une industrie musicale en pleine expansion. En voici les paroles :

こきりこの竹は	Le bambou de Kokiriko mesure
七寸五分じゃ	sept <i>sun</i> et cinq <i>bu</i> <sup>353</sup> .
長い袖 (そで)	Longues sont les manches,
のかなかいじゃ	et fort jolies.
窓のサンサは	Les fenêtres <i>sansa</i> sont
デデレコデン	<i>dederekoren</i>
[...]	
向いの山に	Par-delà la montagne,
鳴く鶉 (ひよどり) は	le bulbul gazouillant
鳴いては下がり	chante et descend,
鳴いては上がり	chante et s'élève.
朝草刈りの眼をさます	se réveille dans l'herbe coupée du matin,

<sup>352</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=k\\_pvipo57fs](https://www.youtube.com/watch?v=k_pvipo57fs). Dernière visite le 15.05.2019.

<sup>353</sup> Anciennes mesures, cinq *sun* et sept *bu* représente une longueur d'environ 23 centimètres.

朝草刈りの眼をさます<sup>354</sup>

se réveille dans l'herbe coupée du matin.

[...]

Les Fôkuru font aussi résonner une des *minyô* les plus populaires de l'île d'Hokkaido avec le titre « *Soran bushi* »<sup>355</sup>. À l'origine entonnée par les pêcheurs au moment de la remontée des poissons, au printemps, les Fôkuru opèrent une rencontre entre le texte original et l'air de la chanson « *Green back dollar* », du groupe folk américain Kingston Trio. En voici les paroles :

ヤーレン ソーラン ソーラン	<i>Yaren sôran sôran</i>
ソーラン ソーラン ソーラン	<i>Yaren sôran sôran</i>
沖の鷗に潮どき問えば	Quand je demande aux mouettes du large si c'est l'heure,
わたしゃ立つ鳥波に聞け	comme un oiseau prenant son envol, j'écoute la vague,
チョイ ヤサエエンヤンサノ	<i>Choi Yasei enyan san</i>
ドッコイショ	<i>Dokko Escho</i>
ヤーレン ソーラン ソーラン	<i>Yaren sôran sôran</i>
ソーラン ソーラン ソーラン	<i>Yaren sôran sôran</i>
今宵ひと夜はどんすの枕	Ce soir, pour une nuit, un oreiller de soie,
あすは出船の波まくら	demain, les vagues du départ pour tout oreiller
チョイ ヤサエエンヤンサノ	<i>Choi Yasei enyan san</i>
ドッコイショ	<i>Dokko Escho</i>
ヤーレン ソーラン ソーラン	<i>Yaren sôran sôran</i>
ソーラン ソーラン ソーラン	<i>Yaren sôran sôran</i>
男度胸なら 五尺の身体	Fier comme un homme, cinq <i>shaku</i> <sup>356</sup> de taille,
どんと乗り出せ 波の上	nous bravons les vagues à corps perdu !
チョイ ヤサエエンヤンサノ	<i>Choi Yasei enyan san</i>
ドッコイショ	<i>Dokko Escho</i>

Univers narratifs par excellence des titres *minyô*, « *Kokiriko bushi* » et « *Soran bushi* » nous plongent dans les scènes du quotidien du Japon rural, que cela au cours d'un *masturi* comme dans le premier titre, ou dans la réalité du travail dans le second. La créativité des Fôkuru construit également un pont entre les *minyô* d'antan et les productions folk contemporaines, par la rencontre entre musique américaine et texte japonais.

<sup>354</sup> <https://solaniwa.net/kokiriko/>

<sup>355</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xnONaW3r6B8>. Dernière visite le 20.01.2020.

<sup>356</sup> Ancienne unité de mesure, un *shaku* équivaut à peu près à 30 centimètres.

## 2-2-2. Les reprises *kayômûdo* : l'après-guerre en musique

Le répertoire *minyô* n'est pas le seul répertoire japonais dans lequel puisent les artistes de la folk du Kansai. Revitalisant des répertoires passés, Takaishi et Okabayashi font également apparaître des chansons qui appartiennent au genre *kayômûdo* 歌謡ムード [Chansons sentimentales]. Comme précisé dans le premier chapitre de ce travail, les *kayômûdo* forment un sous-genre de musiques populaires apparu au sortir de la guerre, au sein duquel la rupture historique de la défaite et le déracinement qui suivit la reconstruction du pays constituent des thèmes majeurs.

De ce répertoire datant d'une dizaine d'années au moment de leur réenregistrement, Takaishi et Okabayashi font tous deux apparaître les trois titres suivants : « *Shiroi kasa* »<sup>357</sup> 「白い傘」 [« Le Parapluie blanc »] « *Ikinokori* » 「生き残り」 [« Le Survivant »] « *Ashita ha shirenai* » 「明日は知れない」 [« Demain nous reste inconnu »]. Respectant cette esthétique *kayômûdo*, tous ces titres mettent en avant un lyrisme lié à l'incertitude de la vie, tout en dépeignant la dureté de la société. Retranscrivant une rupture sentimentale, « *Shiroi Kasa* » fait écho, en arrière-plan, soit à la conscription des hommes durant la Seconde Guerre mondiale soit à l'exode rural, intensif, des années 1950. En voici les paroles :

銀の雨ふるこの街に 今夜最後の雨がふる 駅にくるかと叱ったに 白いあの娘の傘がくる	Dans ce village aux pluies d'argent, une dernière pluie s'abat ce soir. Bien qu'on lui est interdit de se rendre à la gare, le parapluie blanc de cette fille est venu.
こんなおいらに惚れたって よせよ苦勞が目に見える 濡れた女の泣き顔が 決めた心に風が吹く 風が吹く	Nous, tombés amoureux, Quelle malheur ! Marqué par la peine, trempé, son visage en pleure... Dans son cœur décidé, souffle le vent, souffle le vent.
抱いてみたって何になる ほそい肩だが心に残る 末練承知の恋なんて 野暮さするだけ	Nous embrasser, à quoi bon ! De fines épaules, mais dans le cœur reste, un amour qui ne peut se résigner. Sans retenue, sans retenue aucune,

<sup>357</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kHEn0DmX8BM>. Dernière visite le 17.05.2019.

野暮なのさ  
別れ雨

Sans retenue...  
La pluie des au revoir

Plus que l'illustration d'une histoire d'amour, « *Shiroi kasa* » dépeint plus largement la douleur de la séparation, de la rupture, qui, dans le contexte de son écriture au sortir de la guerre, reflète la dureté de la conscription et de l'exode rural, qui ont transformé et transforment tous deux le pays. Reflétant le thème récurrent dans la culture japonaise du devoir collectif contre le désir individuel, le titre dépeint un Japon en souffrance, écartelé, comme aidant à le souligner les images oxymoroniques des pluies d'argent, élégantes, et des sentiments des protagonistes, nourrissant un amour « sans retenue ».

Si « *Shiroi Kasa* » met en scène une séparation amoureuse, le titre « *Ikinokori* » présente une narration plus directe dépeignant la souffrance et la solitude de l'après-guerre. En voici les paroles :

すねた男に惚れたが因果  
花も実もない夢もない  
意地で世間に背中を向けた  
僕はこの世の生き残り

Aux hommes en colère, à cause de l'amour,  
il n'y a ni fleurs, ni réalités ni rêves.  
Au monde, je tourne le dos,  
je suis un survivant de ce monde.

白い手をした可愛い顔が  
やけに似てるさ妹に  
思い出させる 壊れた昔  
僕にゃあの芽がまぶしいぜ

Ce beau visage aux mains blanches et propres  
ressemble beaucoup à celui de ma petite sœur.  
Me rappelant un passé brisé,  
ce bourgeon m'éblouit !

今日も暮れてく  
ほこりの街で  
花のネオンが涙ぐむ  
よごれグラスで飲む酒だけど  
信じられるはお前だけ  
信じられるはお前だけ

Aujourd'hui, au crépuscule,  
dans un village poussiéreux  
les néons en fleur m'émeuvent jusqu'aux larmes  
Dans un verre sale, le saké que je bois,  
il n'y a qu'en toi que je peux avoir confiance,  
il n'y a qu'en toi que je peux avoir confiance.

De la même manière que « *Shiroi Kasa* », le thème de la séparation est omniprésent dans la narration du titre. Si elle s'illustre dès la première strophe, elle est catalysée par le sous-texte de la seconde strophe, décrivant la mort de la petite sœur du narrateur. Ce « passé brisé » se poursuit dans le présent, où, le saké pour toute compagnie, le narrateur est acculé à une vie de solitude psychologique et relationnelle. Entre le décès de la jeune sœur du

narrateur, et les conditions matérielles dans lesquelles il semble vivre, la guerre – et ses conséquences sur le peuple japonais – construit le cœur du sous-texte de la chanson.

Comme le montre « *Shiroi Kasa* » et « *Ikinokori* », les titres *kayômu*do construisent la représentation d'un Japon en souffrance. Recontextualisées dans les années 1960 au sein du répertoire de la folk du Kansai, elles concourent à la redécouverte d'un répertoire passé et forment un pont musical entre deux genres – la folk contemporaine et la *kayômu*do d'après-guerre, pour créer un sentiment de communauté en créant une histoire de la souffrance. Aussi, largement entremêlées aux réalités des années de la guerre et de l'après-guerre, les productions *kayômu*do opèrent une connexion forte entre la situation japonaise d'alors et la situation vietnamienne actuelle.

Poursuivant la volonté de construire une communauté folk extranationale par des apports étrangers, les reprises *minyô* et *kayômu*do élaborent de la même manière une identité folk plus vaste, agrandie par la profondeur historique de productions musicales datant du siècle et de la décennie passés. La folk du Kansai apparaît alors dans la continuité d'une histoire culturelle, où des représentations alternatives – celle de la souffrance populaire et du quotidien des périphéries rurales oubliées d'une part, et celles de la guerre d'autre part, sont mises en avant. Cette histoire culturelle fait montre d'un mouvement d'appropriation de la folk américaine par les artistes du Kansai : elle est décontextualisée de son lieu d'origine pour être ancrée dans une histoire plus domestique.

## **2-3. Pour une histoire musicale de la contestation japonaise**

### **2-3-1. L'*enzetsuka* : la contestation populaire de l'époque de Meiji**

Au côté des répertoires *minyô* et *kayômu*do, la folk du Kansai recontextualise également un style d'importance dans l'histoire musicale japonaise : l'enka. Plus précisément, l'*enzetsuka*, genre musical né à la suite de la Restauration Meiji, dans le contexte de la montée d'une contestation populaire et politique. En reprenant « *Akirame bushi* » 「あきらめ節」, célèbre titre écrit par Soeda Azembô<sup>358</sup>, Takada Wataru devient le principal artisan de ce

---

<sup>358</sup> Voir chapitre 1, pp.36 – 39.

retour aux sources. Écrit dans des visées contestataires, « *Akirame bushi* »<sup>359</sup> fait entendre avec une ironie grinçante les plaintes d'un paysan qui s'exprime sur la société qui l'entoure. En voici les paroles :

地主金持ちはわがままもので 人なんぞばいばるもの こんな浮世生まれてきたが わが身の下運とあきらめる	Par égoïsme, les riches propriétaires, Ces bonhommes ! Si hautains ! Nous sommes nés dans un tel monde, mais nous devons délaissier ce triste sort !
お前この世へ何をしに来たか 税や利息を払うため こんな浮世へ生まれてきたが わが身の下運とあきらめる	Et toi ! Pourquoi es-tu venu dans ce monde ! Pour payer des taxes et les intérêts de tes prêts ? Nous sommes nés dans un tel monde, mais nous devons délaissier ce triste sort !
米は南京おかずはひじき 牛や馬でもあるまいし 朝から晩までこきつかわれて 死ぬよりましだとあきらめる	Le riz est rare, les amuse-gueules sont des <i>hijiki</i> <sup>360</sup> Comme il n'y a ni cheval ni bœuf, du matin au soir, on s'échine, arrêtons de dire que cela vaut mieux que la mort !
汗をしばられ油をとらえ 血を吸いとられてそのうえに ほうり出されてふんづけられて これも不運とあきらめる	Harassés, nos efforts volés, on nous suce le sang, et pendant ce temps-là négligés, on se fait marcher dessus, abandonnons ce triste sort !
あきらめなされよ あきらめなされ あきらめなされるが 無事であらう 私しゃ自由の動物だから あきらめきれぬとあきらめる	S'il vous plait arrêtez ! S'il vous plait arrêtez, C'est ce qu'il y a de mieux à faire, arrêter ! Parce que je suis un animal de liberté, Arrêtons de ne pas pouvoir arrêter !

Retranscrivant le contexte du Japon de l'époque Meiji, le titre se rapproche du répertoire *minyô* en mettant en scène un Japon rural. Seulement, la plume d'Azembô mêle à ces paroles l'expression d'une colère populaire qui prend forme comme une diatribe de la part du narrateur sur le pouvoir en place. Azembô oblige, le texte est jalonné de jeux sur la langue, comme on peut notamment l'entendre dans le dernier vers « *Akirame kirenu akirameru* », ou

<sup>359</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=KJHzg\\_Wq4FA](https://www.youtube.com/watch?v=KJHzg_Wq4FA). Dernière visite le 15.05.2019.

<sup>360</sup> Les *hijiki* sont des amuse-gueules peu couteux, faits à partir d'algues.



encore dans le titre « *Akirame bushi* », nom donné avec humour pour une chanson appelant au contraire à une contestation active.

### 2-3-2. « *Kareki de mozu ga* » : écho d'un sentiment anti-guerre dans les années 30

Porté par Okabayashi Nobuyasu, le titre suivant est « *Kareki de mozu ga* ». À l'origine poème de Satô Hachiro (サトウハチロー, 1903 – 1973) écrit en 1935, il devient populaire comme chant anti-guerre lorsqu'il est mis en musique trois ans plus tard. En voici les paroles :

モズが枯れ木でないている  
おいらはわらをたたいてる  
わたびき車はおばさん  
コットン水車もまわってる

Sur l'arbre mort chante la pie.  
nous battons la paille,  
sur le tracteur se tient notre tante,  
et les roues à eau tournent.

みんな去年と同じだよ  
けれども足んねえもんがる  
兄んさのまきわる音がねえ  
バッサリのまきわる音がねえ

Pour tous, rien ne change par rapport à l'année passé  
mais mon frère, lui, n'est pas là.  
Je ne l'entends plus couper du bois,  
Je ne l'entends plus du tout couper du bois

兄んさは満川へ行ったよ  
鉄砲が涙で光っただ  
モズよ寒いとなくがよい  
兄んさはもっと寒いだろう

Mon frère est parti en Manchourie !  
En une larme, le fusil brilla.  
Pie ! Si le froid pouvait nous épargner,  
mon frère, lui, doit avoir si froid !

S'il reste surtout connu pour avoir écrit le titre « *Ringô no uta* », Satô Hachirô est un homme de lettres qui a écrit poésies, chansons pour enfants et nouvelles. En 1935, il s'inspire notamment des esthétiques similaires à celles développées dans les *minyô* pour écrire « *Kareki de mozu ga* ». Prenant place dans la ruralité japonaise, le titre, écrit à la première personne du singulier, décrit le quotidien du travail des champs (« nous battons la paille»). Rapidement, les paroles se détachent du répertoire *minyô* en se focalisant sur la réalité des avancées japonaises en Chine : si le labeur reste le même, quelles que soient les années (« Pour tous, tout est pareil à l'année passée »), la perte d'un membre de la famille, mort au combat, transfigure le quotidien. Marquées par l'absence du frère disparu (« Je ne l'entends plus couper du bois»), les journées sont autant habitées par l'habitude du travail que la douleur du deuil.

Dans les années 1930, alors que le Japon débute ses conquêtes sur le continent asiatique, le titre connaît une forte popularité. Revitalisée dans les années 1950 par le mouvement *utagoe*, il devient partie intégrante du répertoire de la folk du Kansai, recontextualisée par une écriture plus moderne. Si les paroles ne changent que très peu, Okabayashi choisit d'honorer le texte premier, existant sous la forme de poème, en en chantant *a capela* les paroles. Ce choix artistique souligne la volonté de l'artiste à créer une continuité entre l'œuvre de Hachirô et sa recontextualisation dans les années 1960.

Nourrissant la diversité esthétique et idéologique de la folk du Kansai, l'ensemble de ces œuvres révèlent un enjeu primordial au sein du genre. Construit par les reprises de titres passés peu visibles dans le paysage musical japonais *mainstream* ou *underground*, cette partie du répertoire concourt à établir une connexion musicale avec l'histoire du Japon et replacer l'histoire de la folk du Kansai dans une continuité esthétique et politique.

Comme en témoigne le caractère hybride des esthétiques musicales développées à travers leurs reprises, ces titres *minyô*, *kayômûdo* ou *enzetsuka* ne sont pas réenregistrés pour sauvegarder une musique jugée traditionnelle et atemporelle. À travers ces chansons, l'enjeu est d'abord de créer une continuité avec l'histoire musicale d'un Japon périphérique, c'est-à-dire sur lequel s'exerce le pouvoir politique de Tôkyô, pour asseoir la folk du Kansai dans un mouvement contestataire non simplement américain, mais aussi bien japonais. Intégré esthétiquement à une histoire culturelle alternative, le répertoire fait résonner d'autant plus fortement les enjeux musicaux et politiques du Japon des années 1960, ainsi que la position de la folk du Kansai, représentée comme une périphérie devenue centrale dans la mise en place d'une vision alternative et contestataire.

#### **2-4. Les reprises dans la folk du Kansai : vers un répertoire intégré à une histoire culturelle alternative**

Les reprises de la folk du Kansai, américaines, asiatiques et japonaises, témoignent de la prise en main par les artistes du genre de l'histoire de leur propre répertoire, ainsi que de sa reconfiguration dans le Japon des années 1960. Si elle est issue d'un genre étranger, la folk du Kansai est également le résultat d'une profonde appropriation, au cours de laquelle les artistes du genre lui confèrent le statut d'une pratique musicale appartenant à une

communauté folk extranationale, ainsi que celui d'une musique située dans la continuité d'une histoire culturelle alternative, où se révèle les différentes contestations populaires qu'a connu le pays depuis l'ère Meiji.

### **3. L'engagement poétique dans la folk du Kansai : entre écritures individuelles et regards critiques**

La folk du Kansai est sans nul doute un répertoire engagé. Portant un regard sur la société japonaise, le genre se développe autour de deux grands thèmes : la guerre et la condition des couches sociales défavorisées. Tous les titres articulés par ces deux questions sont autant de regards critiques destinés à retranscrire des réalités souvent tues du quotidien des Japonais, fédérant autour de valeurs égalitaires et libertaires, considérées comme alternatives dans le Japon des années 1960.

Loin de n'être que le rendu musical du mouvement de contestation des années 1960, les titres de la folk du Kansai existent également par les regards personnels et les sensibilités artistiques qu'ils dénotent. Aussi engagés soient-ils, ils traduisent un rapport personnel à la musique et à l'engagement, rapport qui se retrouve dans la créativité musicale ou textuelle dont font preuve les différents auteurs-compositeurs-interprètes du genre.

Cette sous-partie souligne ainsi la rencontre de ces deux enjeux centraux au sein de la folk du Kansai, afin d'illustrer comment les artistes de la folk du Kansai ont traduit dans leurs œuvres leur désir d'engagement politique et de créativité.

#### **3-1. Thématiques de la guerre dans la folk du Kansai : faire exister le conflit au quotidien**

Des textes les plus implicites (« *Ikinokori* » 「生き残り」 « Le Survivant ») jusqu'aux plus explicites (« *Shinda onna no ko* » 「死んだ女の子」 « La Petite Fille morte »), nombreux sont les titres de la folk du Kansai à s'emparer du sujet de la guerre. Ils représentent quatorze titres sur quarante chez Takaishi et cinq titres sur neuf chez Nakagawa Gorô, les deux artistes dont les répertoires traduisent le plus cette tendance. Cette thématique, centrale, traverse l'histoire de la folk du Kansai. Elle apparaît avec un des premiers titres de Takaishi « *Betonamu no sora* » [« Le Ciel du Vietnam »] et est encore traitée à la fin des années 1960 avec le titre « *Jiyû nitsuite no uta* » [« La Chanson à propos de la liberté »] de Nakagawa Gorô.

Majoritairement abordé à travers la question de la guerre du Vietnam, le thème de la guerre apparaît également à travers d'autres sous-thèmes comme l'arme nucléaire, les bombardements, la Seconde Guerre mondiale, ou encore la partition de la Corée.

Dans cette partie, nous montrons que cette thématique est développée selon trois axes d'écriture. Le premier vise à représenter le conflit pour le rendre plus concret dans le quotidien des Japonais ; un second réfléchit la responsabilité et les causes de la guerre pour amener le conflit à l'intérieur des frontières japonaises ; enfin, le dernier tente de redéfinir les valeurs de la guerre afin de tourner ses justifications en ridicule ou de montrer la profondeur des souffrances qu'elle provoque.

### 3-1-1. Donner « corps » à la guerre : représenter le conflit, représenter la violence

Parmi l'ensemble des titres existant au sein de cet axe, « *Betonamu no sora* », interprété, au début de sa carrière, par Takaishi Tomoya, et « *Jiyû nitsuite no uta* », composé et interprété par Nakagawa Gorô, illustrent comment ces deux artistes décident de mettre en musique la question de la guerre au sein du répertoire de la folk du Kansai.

Écrit en 1966, « *Betonamu no sora* » met en scène la mort d'un soldat au milieu d'une forêt vietnamienne, transformée en un champ de bataille. Voici les paroles :

ベトナムの空を ただ見上げている 傷ついた兵隊が 一人いた 空はどこまでも 血のように赤い	Les yeux levés vers le ciel du Vietnam, se trouvait seul, un soldat blessé. Le ciel, partout, rouge comme le sang.
ヘリが飛び去り メコン川に こだまする水牛の声 空はどこまでも 血の党に赤い	Les grondements de l'hélicoptère ont cessé, résonnent dans la rivière Meikon les meuglements des bœufs d'eau. Le ciel, partout, rouge comme le sang.
弱まる手に銃を抱き 思い出す故郷 母の微笑み残して なんで戦に出た	Dans ses mains fragiles un fusil, son village natal lui revient en tête ; le sourire de sa mère persiste pourquoi être parti à la guerre ?

空はどこまでも 血のように赤い	Le ciel, partout, rouge comme le sang.
見守る誰もなく 一人死んでゆく 焼き払われた村や森 煙にかすむ 空はどこまでも 血のように赤い	Sans personne pour veiller sur lui, Il va mourir esseulé, dans la fumée des bois et des forêts calcinées, disparaître, englouti Le ciel, partout, rouge comme le sang.
ベトナムの空は 今も暮れてゆく ハノイやサイゴン大阪も みんな同じ空 空はどこまでも 血のように赤い	Dans le ciel du Vietnam, aujourd'hui encore, le nuit va tomber ; Hanoi, Saigon, Ôsaka, un même ciel pour tous, le ciel, partout, rouge comme le sang.

Visuellement, la narration commence par projeter l'auditoire à hauteur du protagoniste, un soldat blessé gisant sur le sol. La seconde strophe poursuit avec un zoom arrière qui dépeint les paysages du Vietnam en montrant ses rivières et ses bœufs d'eau. Le récit revient à nouveau sur le soldat sur le point de mourir, et expose ses dernières pensées avant de le faire disparaître dans la fumée d'un village en proie aux flammes. Les paroles se concluent par un dernier zoom arrière, cette fois hors du Vietnam, pour revenir au Japon à travers la référence de la ville d'Ôsaka.

Si elle ne condamne jamais frontalement la guerre, il apparaît que la narration proposée dans le titre « *Betonamu no sora* » articule des valeurs pacifistes, construites principalement autour de la manière dont les deux personnages, le soldat et le Vietnam, sont présentés comme des victimes. Pour le premier, la narration est explicite : elle montre dès la première strophe le soldat blessé, et reste au plus près de lui, autant physiquement que psychologiquement, devenant même le médium de ses dernières pensées. Par la réalité des blessures et de la mort du soldat, qui ne sont pas cachées, elle propose au public un effet de réalisme qui souligne les conséquences de la guerre, couteuse en vies humaines.

Victime de la guerre, le personnage est par ailleurs moins représenté comme un soldat que comme un être humain sur le point de mourir au milieu d'événements sur lesquels il n'a aucun contrôle. Ce manque de contrôle est retranscrit par la rareté des verbes

d'action présents dans le texte ; le protagoniste subit et il ne peut qu'attendre la mort. De même, sa nationalité n'est pas précisée, et son identité est surtout construite à travers ses regrets et l'amour qu'il porte à sa mère et à son village natal. Ces deux points, concourant à faire ressortir l'individualité du personnage, créent un sentiment d'empathie vis-à-vis de son funeste destin. L'entièreté du récit déploie cette idée à travers le titre : Takaishi chante les blessures du « soldat » dans la première strophe pour s'arrêter sur ses pensées les plus intimes lors de son trépas dans la troisième strophe. L'idée même de « soldat » est redéfinie en omettant la distance psychologique que le mot implique : dans cette chanson, un soldat n'est pas un professionnel destiné à se battre, mais, avant tout, un être humain fait de chair et de sang, illustré ici par la vaine tentative du protagoniste à trouver un peu de réconfort dans le souvenir du sourire de sa mère au moment de quitter vie.

En ce qui concerne le Vietnam, le texte présente de ce pays deux visages : celui d'une terre victime de la guerre, et celui d'une terre révélant la beauté de ses paysages. Tout au long des paroles, la narration use de la répétition et de l'exagération pour qualifier le côté rouge du ciel, couleur qui rappelle sans doute possible la couleur du sang versé et des flammes qui dévorent le territoire : le Vietnam est si meurtri que même son ciel en est taché, défiguré par l'action des hélicoptères, des fusils et des bombes. L'image du ciel rouge fait aussi référence à la teinte que le ciel peut prendre lors d'un coucher de soleil. L'image, ici, prend alors sens comme une fin proche, une « nuit qui tombe encore sur le Vietnam », funeste écho de la mort du soldat, mais aussi du pays. Le parallèle souligne que ce n'est pas le Vietnam qui prend la vie du soldat, mais que le pays meurt tout autant que lui : le pays n'est pas coupable, il est une autre victime de la guerre.

Pourtant, Takaishi ne résume pas le pays à un statut de victime. Dans la seconde strophe, la narration met en opposition les hélicoptères et le bruit des armes (des soldats américains) avec le meuglement des bœufs d'eau qui baignent dans la rivière Meikong. Ces vers apparaissent comme une pause surprenante où, après avoir dépeint la mort prochaine du soldat esseulé, la beauté des paysages du Vietnam apparaît dans toute sa simplicité. Opposé à la machinerie de guerre, les paysages naturels et la faune du pays sont les seuls éléments qui tranchent avec l'omniprésence de la mort et de la destruction qui semble régner

au Vietnam ; ils demeurent malgré les horreurs de la guerre, et se posent comme un espoir face au chaos et aux flammes.

Ainsi, la narration dépeint le Vietnam comme victime de la guerre et également comme une terre emplie de beautés naturelles semblant défier le destin funeste des violences de la guerre. La volonté de Takaishi est d'enlever à l'idée du Vietnam que le pays serait un pays ennemi – et non victime – ou éloigné – et non proche du Japon par la beauté des paysages et de la flore et de la faune qui le peuplent. Par ce biais, le Vietnam suscite une réaction empathique de la part de l'auditoire.

Le regard de Takaishi sur la guerre du Vietnam est ainsi clair dans cette chanson : la guerre n'apporte que mort et désolation à tous les hommes et aux terres. Elle n'est pas l'espace d'un affrontement entre deux camps opposés, ni une cause juste ou noble, mais simplement la destruction de tout ce qu'elle touche, qu'elle réduit à l'état de cadavre ou de cendre.

Dans un élan semblable, Nakagawa Gorô propose également un titre sur la guerre. Sorti en 1969, il s'agit de « *Jiyû nitsuite no uta* ». En voici les paroles :

炸裂する黄りんはたしかに熱い ただれた皮膚の下を 苦しく流れる鮮血よりも 鉄弾は確か硬い 黒い髪の毛の垂れかかる頭よりも 毒ガスはしみこみ命にしめった からだの奥深くとても陰気に	Chaud est le phosphate blanc qui explose, plus encore que le sang frais qui s'écoule douloureusement sous les peaux enflammées. Dures sont les balles des fusils, plus encore que les fronts aux cheveux noirs plaqués. S'infiltrant, les gaz empoisonnés étouffent la vie au plus profond des corps, misérable.
しかしどんなものが阻み得よう トンキン湾の朝焼けを 押し寄せる押し寄せるしょっぱい波を 硬いヘルメットの下、硬い観念 囚われの身のひとつの言葉 – freedom	Qu'est-ce qui pourrait empêcher les lueurs matinales de la baie du Tonkin ? les vagues salées qui se rapprochent ? Sous les casques durs, des idées dures, Un seul mot pour le corps enfermé – liberté
他国の緑をうなだれた褐色に 染み上げる – freedom ガスマスクをつけた息苦しい – freedom	Ils ont coloré le vert des autres pays en un brun – liberté La respiration difficile sous les masques à gaz – liberté

ああ自由とは	Ah, la liberté,
もったきっぱりしたものだ	est une chose bien plus franche !
たとえば	Comme par exemple,
身を傾けて風に唄う竹の肌のように	la peau d'un bambou chantant au vent, penché !
戻ってくる牛たちの大きな瞳のように	les grosses pupilles des bœufs qui reviennent enfin !
おまえ ベトナム	Toi, le Vietnam !
ナパームやガソリンで	Le visage de l'histoire brûlé
もえている歴史の顔は	au napalm et au gazoline,
火傷の痛みに耐えている	endure la souffrance des brûlures.
僕の自由よ	Ma liberté !

La narration de « *Jiyû nitsui no uta* » entre dans le vif du sujet avec une première strophe qui relate la mort de soldats tombant sous les balles ou mourant étouffés par la fumée de gaz mortels. Les deux strophes suivantes dépeignent une matinée au cours de laquelle des vaisseaux militaires font irruption dans les eaux en direction de Tonkin, et de l'atmosphère empreinte de peur de la bataille qui se prépare. Les deux dernières strophes expriment les pensées de l'interprète où il expose son désir de paix et sa volonté de contester la guerre du Vietnam.

Les paroles forment sans nul doute possible un texte engagé contre la guerre. Par rapport à Takaishi Tomoya, cela se retrouve principalement dans sa manière réaliste, brutale, de retransmettre le quotidien du champ de bataille et de la guerre en général. Ici, le choix du champ lexical utilisé joue un grand rôle dans l'effet convenu : la narration dévoile beaucoup de termes explicites et réalistes. Adoucis d'aucune manière, on retrouve mêlé le champ lexical du corps et des outils de la guerre dès la première strophe : ainsi « phosphate blanc », « balle de fusil » et autres « gaz » se retrouvent au côté du « sang », des « peaux enflammées » ou des « corps » des soldats qui meurent. Les deux strophes suivantes, si elles permettent de faire une courte pause dans l'intensité du récit, l'investissent aussi d'un poids supplémentaire avec cette référence à Tonkin : le texte se veut parfaitement explicite quant au fait qu'il traite de la guerre du Vietnam.

Autre effet narratif qui soutient cet effet de réalisme : le fait que les paroles se construisent sous forme d'épisodes concis, pris dans le quotidien de la guerre, sans autre forme d'organisation. En cela, elles aident à imaginer la violence et la confusion du champ de



bataille qu'elles retranscrivent. D'ailleurs, si le thème est la guerre, le personnage du soldat n'apparaît que peu : ici, il existe moins un personnage principal que des faits décrits. On peut y voir par-là que le but n'est ainsi pas d'individualiser la guerre, mais bien de mettre au premier plan les souffrances et les morts qu'elle cause.

Enfin, un dernier effet rhétorique consiste à opposer la guerre à ce qui est humain, ou naturel. Dans la première strophe, cette opposition apparaît à travers la brutalité des termes : la technicité de la guerre broie le corps des hommes ; elle n'est que destruction. Dans l'avant-dernière strophe, l'interprète oppose encore la guerre à des réalités liées plus à la nature, où la paix est imagée par « la peau d'un bambou chantant au vent » ou « les grosses pupilles d'un bœuf ». À travers ce procédé le texte exprime une critique à l'encontre de la technologie moderne, et du fait qu'elle ne semble proposer que la destruction des hommes. Par-là, le progrès technique est lui aussi pensé ; lié à la guerre, il s'oppose à ce qui est naturel et humain.

Dans ce texte, Nakagawa continue l'élan de Takaishi en donnant « corps » à la guerre et désire rappeler ses réalités concrètes en immergeant les auditeurs et auditrices dans toute sa violence quotidienne. Ici, encore, aucune place n'est donnée à une vision positive ou courageuse du combat ou des affrontements : la guerre fusille les hommes, empoisonne les corps et emprisonne les esprits.

### 3-1-2 – Une guerre idéologique, une guerre domestique

Après les regards réalistes portés par Takaishi et Nakagawa, divers titres dépeignent la guerre dans l'optique d'en faire une réalité domestique. Un premier titre important à faire apparaître cette nuance est « *Sensô no oyadama* » [« Les Maîtres de la guerre »], traduit et interprété par Okabayashi Nobuyasu. Reprise de la chanson « *Masters of War* », écrite et composée par Bob Dylan, le titre est d'abord chanté en *live* avant d'apparaître sur le premier album de l'artiste, « *Watashi wo danzai seyo* ». En voici les paroles :

爆弾を作るお前さんたち	Vous les fabricants d'armes,
壁のかげに隠れても	même cachés à l'ombre des murs,
机の下にかくれても	même cachés sous vos bureaux,
あなたの顔はまる見えだ	vos visages apparaissent au plein jour !

おいらの世界を おもちゃのように ひねくりまわし だたこわすだけ いつもかくれて たまが飛んでくりきゃ 雲をかすみに逃げるだけ	Notre monde, comme un jouet, vous le tordez, vous le brisez ! Toujours cachés, à la moindre balle sifflante, vous vous échappez dans le brouillard !
若者たちに引き金ひかせて 死人の数を数えてる 屋敷に隠れて若者の血は ただ大地に赤くしみこむ	Faire prendre les armes à la jeunesse, et compter les cadavres. Alors que vous êtes dissimulés dans vos résidences, le sang de la jeunesse teint la terre en rouge !
名お付けられずに 死んでいく子供 かたわのままで生まれた子供 そんな恐怖をまきちらす おまえにや 血なぞ流れちゃいない	Enfants sans nom, sur le point de mourir, imparfaits enfants, vous répandez la peur, mais, votre sang, lui, ne coule pas !
あんたはおいらに きつと言うだろう 世間知らずとまだ若すぎると でも一つだけ言えるとは 人を殺すことは許せない	Vous nous direz, sans doute, que nous ne connaissons rien, trop jeunes, mais la seule chose à dire, est qu'il n'est pas pardonnable de tuer.
おれたちやっぱり見届けよう うすら寒い夕暮れに あんたが墓場に入るときを おれたちやっぱり見届けよう	Assurons-nous en, dans ce fin et froid crépuscule, que vous serez mis en bière, assurons-nous en !

La narration diffère de celle du « *Betonamu no sora* » et « *Jiyû nitsuite no uta* » en cela que, reprenant les codes narratifs de la chanson américaine originale, elle s'articule autour de l'expression des opinions du protagoniste bien plus qu'elle ne raconte une histoire à proprement parler. Ainsi, elle se construit comme une longue accusation où se mêlent à un engagement pacifiste de vigoureuses critiques politiques. Dans la première strophe, le personnage principal s'adresse directement au pouvoir politique, qu'il accuse de détruire le monde par cynisme et avidité. Dans les strophes suivantes, il exprime sa colère à voir la jeunesse envoyée et sacrifiée au front, et s'adresse à eux pour accentuer la ligne de fracture

entre à la fois deux classes sociales (le pouvoir politique et tous ceux sur qui il agit) et deux générations (les plus âgés et la jeunesse). Les paroles finissent par un appel à une union contestataire.

Ici encore, l'engagement de la narration ne fait pas mystère de la contestation politique qu'elle soutient : elle veut dénoncer l'injustice de l'organisation politique autant que ses conséquences, dont la guerre fait partie. Pour cela, elle crée un univers narratif où apparaît un schisme clair entre deux camps : les oppresseurs et les opprimés. Un premier moyen de construire cette séparation se joue dans la focalisation du texte, narré à la première personne du singulier. Si l'identité du protagoniste n'est jamais révélée, le « vous » accusateur présent dès la première strophe explicite la critique dirigée à l'encontre du pouvoir politique actuel, jugé lâche (« derrière vos bureaux ») et belligérante (« vous cassez notre monde »).

À l'inverse, de par le flou de son identité, le protagoniste devient au fil de la chanson une voix de la contestation plutôt qu'un individu à proprement parler. Ce mécanisme narratif permet de mettre l'accent sur ses opinions plutôt que sur sa personne : les idées contestataires sont exprimées au premier plan. La narration chantée permet ainsi un renversement des rapports de force où une seule voix peut remettre en question, le temps du titre, les plus hautes sphères du pouvoir : le « vous » des décideurs est rendu ridicule et fautif quand le « je » devient celui qui porte le jugement et la vérité.

Le manichéisme ainsi construit élabore deux axes dans la chanson : la souffrance des opprimés et la responsabilité des élites politiques. La contestation contre la guerre apparaît plus explicitement durant la deuxième, troisième et quatrième strophe, où la narration déplore la douleur causée par la guerre. Mais l'engagement du titre ne s'arrête pas seulement à des idées pacifistes, il s'attaque surtout à l'organisation politique, dépeinte comme étant à l'origine de la guerre. Le pacifisme se double ainsi de la critique du système sociopolitique ; la guerre n'est plus seulement au Vietnam, elle est aussi à l'intérieur de la société japonaise. La guerre, ainsi, n'est plus seulement physique, elle devient aussi politique et idéologique.

Cette volonté de retranscrire la guerre comme une réalité domestique se retrouve également dans le titre « *Chi mamire no hato* » 「血まみれの鳩」 [« Une colombe tachée de

sang »]. Repris par de nombreux artistes au sein de la folk du Kansai, il est écrit et composé par les Itsutsu no akai fûsen au début de leur carrière, et sorti en 1969. En voici les paroles :

血まみれの小さな鳩が  
私の窓辺に私にこう尋くんだ  
この世界の空に  
私の休める処はないのでしょうか  
どこの空を飛んでも  
どこの国へ行っても  
傷ついたあの叫び声が  
私の心をいやしてくれない

Une petite colombe tachée de sang  
me dit en se posant sur le rebord de ma fenêtre :  
dans le ciel de ce monde,  
n'y a-t-il pas un endroit où je puisse me reposer ?  
quel que soit le ciel où je m'envole,  
quel que soit le pays où je me rends,  
à l'écoute de ces cris emplis de souffrance  
mon cœur ne s'apaise pas.

血まみれの小さな鳩が  
私の窓辺で陽の暮に死んだ  
彼が飛んだお空に  
平和を見ることもなく  
長い旅をつづけた  
平和を見つけた時にも  
いつわりの平和をみて  
雲に隠れ泣いたろ  
それでも翼をひろげて飛んだのだ

Une petite colombe tachée de sang,  
à ma fenêtre sous un soleil couchant, mourra.  
Dans le ciel où elle s'est envolée  
sans jamais voir la paix,  
elle avait poursuivi son voyage.  
Et même quand elle avait trouvé la paix  
voyant qu'elle n'était que factice,  
elle s'était cachée dans les nuages pour pleurer,  
et puis, elle avait étendu ses ailes pour s'envoler.

血まみれの小さな鳩が  
私の窓辺でんでしまった今  
彼を葬ることより  
今の僕らの世界を  
見つめることの方が  
いつわりの平和の中で  
あきらめ暮すよりも  
まことの平和をつくろう  
それがあの小さな鳩のためにも  
それがあの小さな鳩のためにも

Maintenant que la petite colombe tachée de sang  
est morte à ma fenêtre,  
plutôt que de l'enterrer,  
il vaut mieux regarder en face  
notre monde !  
Au sein de cette paix factice,  
plutôt que de vivre résignés,  
fabriquons une vraie paix !  
Aussi pour cette petite colombe !  
Aussi pour cette petite colombe !

« *Chimamire no hato* » retrace une conversation entre une colombe et le narrateur, jeune homme qui, témoin de la mort de la colombe, prend conscience de la guerre dans le monde. Désirant attirer l'attention sur le sujet, la chanson met en scène un univers narratif tissé d'éléments métaphoriques qui servent à recontextualiser le conflit vietnamien dans le quotidien japonais.

L'aspect métaphorique est d'abord mis en place par l'un des deux personnages centraux de ce titre, la colombe, symbole de paix taché de sang. Si elle est représentée de manière métaphorique, l'idée de paix transparaît dans le texte à travers un corps bien vivant, dont le texte rend compte à travers différentes métonymies dont celle du « cœur », du corps taché de sang et celles de ses « ailes ». Par-là, le titre désire dépasser l'idée de la paix comme simple concept abstrait en lui donnant une forme physique autant que poétique.

Si les paroles s'appuient sur l'élément fantastique d'une colombe qui parle, le texte prend soin de mettre en scène l'action narrative dans le monde tel que nous le connaissons. Le titre nous présente donc une scène qui se déroule « au bord de la fenêtre » d'un narrateur japonais, d'où la colombe pleure les nombreuses guerres qui se passent à travers le monde. Retranscrite par un « je », la narration place la question de la guerre dans l'espace personnel, illustré par le cadre privé du rebord de fenêtre. Le dialogue du narrateur et de la colombe image ainsi – et appelle à – une prise de conscience personnelle de chacun, faisant de la guerre du Vietnam une partie du quotidien des Japonais.

### **3-1-3. L'absurdité de la guerre et le lyrisme empathique pour un contre-discours anti-guerre**

« *Betonamu no sora* », « *Jiyû nitsuite no uta* », « *Sensô no oyadama* » et « *Chi mamire no hatô* » abordent sans détour le sujet de la guerre. D'un côté, les titres de Takaishi Tomoya et Nakagawa Gorô mettent en avant des narrations prenant place dans les champs de bataille pour en retranscrire la réalité au public japonais. D'un autre, la reprise interprétée par Okabyashi et le titre des *Itsutsu no akai fûsen* posent la question de la guerre en déplaçant le focus à l'intérieur du Japon, voire de la conscience des Japonaises et Japonais.

Les deux titres suivants permettent au répertoire de la folk du Kansai de renverser les valeurs sous-jacentes de la guerre en les tournant en ridicule et en les mettant en perspective avec la souffrance subite des victimes. Le premier titre auquel nous allons nous intéresser est « *Jieitai ni hairo* » 「自衛隊に入ろう」 [« Entrons dans les forces d'autodéfense »], une chanson de Takada Wataru. Titre phare du chanteur, il est devenu un hymne contestataire fort repris durant les révoltes étudiantes des années 1968 et 1969. En voici les paroles :

皆さん方の中に  
自衛隊に入りたい人は  
いませんか  
人はたあげたい人は  
いませんか  
自衛隊じゃ人材  
もとめてます

自衛隊に入ろう  
入ろう入ろう  
自衛隊に入れば  
この世は天国  
男の中の男は  
みんな自衛隊に入って  
花と散る

スポーツをやりたい人いたら  
いつでも自衛隊に  
おこしてください  
槍でも銃砲でも  
何でもありますよ  
とにかく体が資本です

銃砲や戦車や飛行機に  
興味をもっている方は  
いつでも自衛隊に  
おこしてください  
手どり足とりおしえます

日本の平和を守るためにゃ  
銃砲やロケットがいますよ  
アメリカさんにも  
手伝ってもらい  
悪いソ連や中国を  
やっつけましょう

自衛隊じゃ人材もとめてます  
年令学歴は問いません  
祖国のためならどこまでも  
素直な人を求めます

Parmi vous, messieurs,  
n'y aurait-il personne qui  
voudrait entrer dans les forces d'autodéfense ?  
N'y aurait-il pas des gens  
qui veulent se faire un nom ?  
Dans les forces d'autodéfense,  
on recherche des gens de talents !

Rentrons dans les forces d'autodéfense,  
rentrons-y, rentrons-y !  
Si on rentre dans les forces d'autodéfense,  
ce monde sera le paradis !  
Les hommes parmi les hommes,  
Engagez-vous et dispersez-vous  
avec les fleurs !

Si vous avez envie de faire du sport,  
venez dans les forces d'autodéfense,  
vous serez toujours les bienvenus !  
Des lances et des fusils,  
il y a de tout !  
Quoi qu'il en soit, le corps en est le capital !

Des fusils, des chars, des avions,  
vous qui aimez ça,  
venez dans les forces armées,  
vous serez toujours les bienvenus !  
On vous apprendra à marcher au pas !

Pour sauvegarder la paix au Japon  
y'a besoin de fusils et de roquettes !  
Messieurs les États-Unis,  
que nous allons aider,  
Pardon ! Allons détruire,  
la Chine et l'Union soviétique

Dans les forces armées, on y recherche des gens,  
Quel que soit votre âge ou votre expérience,  
Pour votre patrie, partout  
on recherche des gens dociles

Dans ce titre, la narration ne raconte aucune histoire à proprement parler, son écriture repose sur le fait de pasticher une annonce publicitaire pour les forces d'autodéfense. De ce fait, il y est question de « se faire un nom » dans la première strophe ; dans la troisième strophe, le texte en appelle à ceux qui « veulent faire du sport » et dans la strophe suivante, il est question de protéger le Japon. Le refrain lui aussi est important : on y fait figurer l'image poétique des « fleurs qui se dispersent », rappelant une imagerie éculée japonaise.

Le message engagé du titre est transmis à travers l'ironie prégnante du texte, qui, à l'écrit, ressort avant tout dans la simplicité et la naïveté des images et des phrases prononcées. Le vers « Messieurs les États-Unis, que nous allons aider / Pardon ! Allons détruire la Chine et l' Union soviétique », trait d'humour qui se veut être un commentaire sur l'attitude, jugée hypocrite, du gouvernement japonais dans le contexte des relations diplomatiques avec la Chine et la Russie, illustre et souligne le véritable ton du titre. Faisant référence à l'ensemble des arguments moraux donnés par le gouvernement japonais pour faire face aux deux régimes communistes, le chanteur affirme son regard critique en soulignant que cette condamnation politique est surtout la conséquence de la soumission du Japon au camp américain.

S'il n'exprime pas *a priori* un engagement explicite vis-à-vis de la guerre du Vietnam, l'humour omniprésent du texte vise surtout à rendre dérisoires les forces d'autodéfense et rendre ridicule les valeurs qui les sous-tendent. Ainsi, la chanson les dépeint comme une sorte de parcs d'amusement pour adultes : on y apprend à faire du sport, à utiliser des armes à feu, etc. Également, par les expressions hyperboliques telles que « si on entre dans les forces armées, ça sera le paradis », ou dans l'utilisation à outrance de l'ironie (« pour sauver le Japon, il y a besoin de fusils et de roquettes »), le titre tourne en ridicule les enjeux officiels de l'institution, bras armé de la défense militaire japonaise. Enfin, la chanson souligne également le caractère grégaire de la vie militaire : on apprend là-bas à marcher au pas et à être des « gens dociles ». Ici, la vie militaire apparaît surtout comme dés-individualisante : elle ne sert qu'un but et se moque de la vie des militaires, qui ne sont que le « capital » de cette institution.

La chanson concentre donc un regard critique construit par une ironie qui se veut transparente : elle propose une vision alternative sur les valeurs de l'institution des forces d'autodéfense, ainsi que sur celles de la guerre. Là où d'autres discours feraient appel à des

valeurs comme celles du don de soi, du courage, de la virilité ou de la camaraderie, la chanson se gorge d'humour pour les rendre ridicules et désacraliser l'image de la guerre ou du combattant. Plus encore, le titre incarne un rapport de force entre deux valeurs mises ici en opposition : d'un côté, celle de l'obéissance, du groupe et du monde militaire et de l'autre, en filigrane, celle de la liberté, de l'individu et de la culture folk à travers laquelle se diffuse la chanson de Wataru.

Si l'ironie semble moins explicitement critique que la reprise « *Masters of War* » d'Okabayahi Nobuyasu, « *Jieitai ni hairo* » partage avec elle cette volonté de mettre en scène une partie des institutions officielles de la société japonaise. Ici, Wataru désire créer une dynamique d'opposition entre les forces d'autodéfense et la culture folk. La seconde chanson à adresser le thème de la guerre d'une manière plus détournée est « *Imujin gawa* », une chanson rendue connue auprès du public japonais à travers l'interprétation des Fôku Curuseidâzu, présenté dans la première partie de ce chapitre.

Le thème principal du titre est la Corée et la partition du pays qui a eu lieu en 1953. Les paroles débutent avec l'évocation de la rivière Imujin, qui coule en Corée du Nord et du Sud, et continuent à présenter la faune et la flore de la Corée : les oiseaux migrateurs, les terres du Sud et du Nord. Arrivée à la moitié du titre, le narrateur suspend son élan descriptif pour poser des questions directement adressées à l'auditoire (« qui a coupé la patrie en deux ? ») avant de conclure le texte dans un entremêlement de souhaits, de promesses et de nouvelles références faites à la faune et flore de la Corée.

La narration donne ici toute la place à un certain visage de la Corée : plus que la situation de guerre, complètement mise de côté, c'est avant tout le territoire coréen qui est mis en avant. Le texte déploie une peinture des paysages du pays. Cette manière de décrire la Corée, si elle apparaît comme jouant sur le plaisir visuel de la beauté de la nature, image aussi, dans la narration, l'union profonde des deux Corées, qui n'est séparée que par la main de ceux qui ne sont jamais mentionnés : les hommes. Les paysages présents dans « *Imujin gawa* » image un lien « naturel » entre les deux parties d'un pays que seul le politique a séparé. Cette impression est mise en place par le fait que, suivant les questions du narrateur, il semble porter espoir uniquement dans le rôle de la rivière à devenir un pont physique et



métaphorique entre les deux Corées, qui tient le pays d'une couture. C'est ainsi que, bien que très imagé dans sa manière d'aborder le thème, le titre pose bel et bien la question de la partition.

La question de la partition est mise en scène à travers la tristesse évoquée à travers la description lyrique du pays, ainsi que le questionnement du narrateur vis-à-vis de sa « patrie ». Cet intérêt pour cette question centrale (« Notre patrie / qui l'a divisé en deux ? ») est montré par le changement de ton narratif, qui passe du descriptif à des questions posées à l'auditoire. Au moment où ces questions sont posées, elles sont d'ailleurs musicalement portées par un climax où les voix de l'unisson des chanteurs font entendre la note la plus haute de toute la mélodie : la musique participe tout autant à la mise en place d'une atmosphère propice à l'évocation du sentiment de tristesse porté par les paroles.

Dans ce titre, une écriture plus imagée remplace le ton explicite de titres comme « *Betonamu no sora* » ou « *Jiyû nitsuite no uta* », mais elle s'incrit tout autant comme un engagement vis-à-vis de la partition de la Corée. « *Jiyû ni hairô* » et « *Imujin no gawa* » font montre d'appareils rhétoriques pour adoucir le regard critique que leurs auteurs portent sur la guerre. La volonté de retranscrire la guerre à la souffrance qu'elle cause reste pourtant la même. Il est d'ailleurs intéressant de noter que leurs écritures plus implicites contribuent sans doute à la réception plus large que connaissent ces deux titres. En effet, « *Imujin no gawa* » est diffusée régionalement et nationalement à travers des émissions de radio à partir de 1967, participant grandement au succès du groupe Fôkuru, tandis que « *Jieitai ni hairô* » connaît un succès commercial important lors de sa sortie.

### *Conclusions sur le thème de la guerre*

Témoignant du souci des auteurs-compositeurs-interprètes de la folk du Kansai à développer des regards sur leur propre société, le thème de la guerre est déployé à travers plusieurs rhétoriques qui dénotent autant de leur créativité que de leurs nuances dans leur engagement. Quels que soient leurs choix narratifs, leurs œuvres se destinent à représenter le conflit vietnamien pour en faire un sujet de société, désirant se dresser face à un silence, ou aux représentations plus dominantes, provenant notamment du gouvernement.

Ainsi, ne serait-ce que faire apparaître ce thème est déjà en soi un acte d'engagement : c'est un thème qui, dans le monde de la musique populaire japonaise, n'apparaît nulle part ailleurs. Le répertoire de la folk du Kansai se développe de ce fait comme un contre-discours qui, portant au centre des chansons qui le composent la question la guerre, tend à faire réfléchir son public sur les conséquences de celle-ci, de la partition de la Corée aux affrontements des champs de bataille. Ainsi dépeinte, la guerre ne dégage aucune représentation positive, comme cela pourrait être le cas à travers un discours viriliste, prônant la valeur du courage, ou d'un discours nécessaire, comme on pourrait l'attendre d'un discours dépeignant la guerre comme un événement « juste ».

### **3-2. La condition des couches défavorisées : un regard sur la société japonaise et ses inégalités sociales**

Présente au côté de la guerre, la question de la condition des couches défavorisées est aussi beaucoup représentée dans le répertoire de la folk du Kansai. Des premiers titres comme « *Orera no sora ha teppan da* » 「俺らの空は鉄板だ」 [« Notre ciel est une plaque de fer »] aux derniers titres comme « *Sore de jiyû ni natta no kai* » 「それで自由になったのか」 [« C'est avec ça que vous êtes devenus libres ? »], cette thématique traverse l'ensemble du répertoire, particulièrement représentée par Okabayashi, Takada et Nakagawa. Construite au travers de nombreux sous-thèmes, tels que le travail ouvrier, la discrimination ethnique, l'organisation sociopolitique, elle laisse à voir une pluralité de regards sur la société japonaise, supportée par une diversité d'écritures.

Thématique riche, elle est principalement développée par deux axes. D'un côté, les artistes tendent à dépeindre la dureté du quotidien des populations les plus pauvres en représentant leur corps et leurs différents stigmates. D'un autre, ils tentent de mettre en lumière le problème de la discrimination la rendant visible, tout en insistant sur l'impuissance de ceux qui en souffrent.

#### **3-2-1. Le travail ouvrier : un « corps » ouvrier meurtri**

Une des premières chansons enregistrées du répertoire de la folk du Kansai à prendre comme thème le travail ouvrier est le titre « *Orera no sora ha teppan da* » de Takaishi Tomoya.

En voici les paroles :

俺らの空には穴がある	Dans notre ciel, il y a des trous,
俺らの空は鉄板だ	notre ciel est une plaque de fer.
しゃばの空にはよう	Dans le ciel de Java, yô !
太陽がさぞあかるかる	Le soleil doit tellement briller !
俺らの空にはよう	Dans notre ciel, yô !
裸の電燈が暗い	sombres sont nos lampes dénudées.
俺らの空には穴がある	Dans notre ciel, il y a des trous,
俺らの空は鉄板だ	notre ciel est une plaque de fer.
ビルの上ではよう	En haut des immeubles, yô !
ビルがさぞ冷たかる	Il doit faire si frais !
地下じゃ泥水が	Dans les souterrains, l'eau boueuse
地下たび冷たくぬらす	rend glaciales nos <i>tabi</i> de travail trempées.
俺らの空には穴がある	Dans notre ciel, il y a des trous,
俺らの空は鉄板だ	notre ciel est une plaque de fer.
ちよっくらよのぞけばよう	Y jeter un coup d'œil, pour quelques instants,
ネオンがまぶしく光るよう	et les néons brillent de manière éblouissante !
俺らの夜はよう	Nos soirées yô !
職場でしょうちゅうが	Sur le chantier, le <i>shôchû</i>
まっているよう	nous attend !
俺らの空には穴がある	Dans notre ciel, il y a des trous,
俺らの空は鉄板だ	notre ciel est une plaque de fer.
工事終わればよう	Une fois les travaux finis,
俺たちやお払い箱だよ	on se retrouve à la porte.
明日も何処かでしょう	et demain, quelque part, yô !
又穴掘るモグラもち	De nouveau, des taupes qui creusent des trous
エンリヤ テンリヤ*4	Hé ! Ho ! Hé ! Ho !

La narration présente différentes facettes du travail ouvrier, ici déployées à travers la première personne du pluriel. Elle commence par présenter le lieu de travail des ouvriers : la première strophe insiste sur le côté sombre de ces endroits et la seconde strophe décrit son caractère étouffant lorsque les ouvriers travaillent en sous-sol. Elle continue en décrivant le côté monotone du style de vie des ouvriers, qui deviennent parqués dans de petites habitations où ils n'ont plus qu'à boire du *shôchû* [alcool de riz pouvant être peu cher] pour

passer le temps. La narration se conclut sur la question de l'insécurité de l'emploi liée à leurs conditions de travail où la fin d'un chantier équivaut à un déplacement vers un autre lieu de travail et l'incertitude de pouvoir retravailler.

Les paroles se construisent comme un des premiers regards sur les conditions de travail des ouvriers de la folk du Kansai, jugés pénibles et dégradantes. Articulé à partir du témoignage du narrateur, « nous », il désire retranscrire l'exploitation que subissent les ouvriers journaliers, traduite par l'image de l'animalisation. La principale idée qui transmet ce message repose sur la manière dont est décrit leur travail : ils sont enfermés à l'intérieur, dans des lieux où seules les lumières des néons les éclairent de leurs blafardes lueurs. Si durant la journée, les ouvriers restent physiquement enfermés, il en est de même le soir, où ils semblent socialement tout aussi enfermés, parqués dans des quartiers où ils ne peuvent qu'attendre leur *shôchû*. La narration exclut toute forme de relations humaines : bien que tous les ouvriers vivent ensemble, rien ne se dégage de leur vie ni dans leur vie sociale ni dans leur travail, qui ne les résume guère plus qu'à être « des taupes qui creusent des trous ».

L'idée de l'enfermement, physique et social, est aussi construite par les comparaisons qui filent tout au long des paroles : leur lieu de travail est sombre comparé au ciel de Java, et est étouffant comparé aux hauts des immeubles qui commencent à parsemer les grands centres urbains de l'époque. Cette comparaison trouve son paroxysme dans le fait que les toits sous lesquels les ouvriers travaillent et vivent, deviennent pour eux aussi banals que le ciel : la comparaison oxymoronique « ciel / plaque de fer » frappe par la contradiction qu'elle cristallise. Ainsi, la vie de ces ouvriers ne se comprend non seulement à travers aucun point positif, mais elle semble ne pouvoir être reflétée que par des comparaisons négatives. La vie de ces ouvriers apparaît de ce fait comme le « négatif » d'une photographie de la société japonaise qui, si elle connaît le soleil et la fraîcheur du « haut des immeubles », ne peut proposer que le confinement à ceux qui participent à sa construction.

Avec ce titre, Takaishi inaugure un thème cher à la folk du Kansai, et propose un regard sur un espace narratif fort peu représenté dans les autres genres musicaux populaires de l'époque. Faisant un zoom sur la condition ouvrière, il la retranscrit comme asphyxiante et stérile, animalisante et source d'insécurité. Par-là, dans le sillon de la pensée marxiste mettant

en avant la lutte des classes, Takaishi désacralise la valeur du travail pour se concentrer sur les conditions difficiles des hommes venus à la ville. Le travail perd toute valeur positive et ne fait que prendre à celui qui le produit, en l'enfermant physiquement, psychologiquement et socialement.

Dans un geste similaire, Nakagawa offre un regard critique sur la condition de vie ouvrière au sein du titre « *Kôru tatû* ». Comme à son habitude, il dénonce la pénibilité des conditions sociales des plus défavorisés en articulant sa chanson autour d'une écriture viscérale. Pour se faire, il fait d'une part apparaître le corps au premier plan de la narration, puis il fait référence à des événements sociopolitiques de l'époque pour créer des aller-retour entre l'histoire individuelle des ouvriers et l'histoire collective de la société japonaise. En voici les paroles :

疲れた足を引き摺って 炭鉱を去ってゆく 肩をすくめてゆく俺に 木枯らしは吹き付ける	Etendre ses jambes fatiguées, sortir des mines... J'hausse les épaules, frappé par un <i>kogarashi</i> <sup>361</sup> .
炭鉱夫でしか生きてゆけない 哀れな俺の血潮 落盤で負った傷のあとが	Moi qui ne peut être que mineur, épuisé et misérable, mon sang, les cicatrices que je me suis faites durant un
	éboulement
制青に見えるのさ どす黒く汚れきった 可笑しな制青をしてるなど 誰かに問われたら 死にかけた事故の傷跡だと 俺は答えるのさ	avec le temps, ressemblent à un tatouage, devenu sale et noircies. Lorsque l'on me demande, à propos de ce tatouage, je réponds que ce sont les marques d'un accident qui a failli me coûter la vie.
今じゃ炭鉱の暗闇や 冷たい石版が仲間さ 新しい炭鉱を求め旅 を続けるのさ 寒さに震えながら 俺達の権利を守るため	Maintenant, j'ai l'obscurité des mines et leurs froides indications pour tout compagnon ! Vers une nouvelle mine, toujours je voyage, encore, et encore... Tremblant de froid, et désirant protéger nos droits

<sup>361</sup> *Kogarashi* est le nom d'un vent, connu pour être froid.

組合あを作りかけると  
会社は暴力で押さえ付ける  
でも腕組み戦った

à peine tentons-nous de créer un syndicat  
que la compagnie nous repousse violemment !  
Mais bras dessus-bras dessous, nous tenons bon !

ふるさとも金も俺にゃない  
あるのは墨の制青だけ  
胸の痛みこらえて  
この炭鉱を追われゆく  
一文無しで

Moi qui n'est ni argent, ni village natal  
je n'ai que mon tatouage...  
La poitrine endolorie,  
je suis pourchassé par cette vie de mineur,  
laissé sans un sous...

仕事を奪った機械化や  
不況を恨まない俺達が  
恨む相手は他にあるのさ

La mécanisation nous vole notre travail,  
nous qui ne blamons pas la récession,  
il y en a bien d'autres que nous blamons !

ふるさとも金も俺にゃない  
あるのは墨の制青だけ  
胸の痛みこらえて  
この炭鉱を追われゆく  
一文無しで

Moi qui n'est ni argent, ni village natal  
je n'ai que mon tatouage...  
La poitrine endolorie,  
je suis pourchassé par cette vie de mineur,  
laissé sans un sous...

ふるさとも金も俺にゃない  
あるのは墨の制青だけ  
胸の痛みこらえて  
この炭鉱を追われゆく  
一文無しで

Moi qui n'est ni argent, ni village natal  
je n'ai que mon tatouage...  
La poitrine endolorie,  
je suis pourchassé par cette vie de mineur,  
laissé sans un sous...

Cette notion de corps ouvrier meurtri apparaît dès la mention du titre « *Côru tatû* » [« Tatouages de charbon »], qui laisse présager combien la question ouvrière n'est point une question abstraite ; au contraire, elle touche à l'espace le plus organique, le corps humain. Il est mis en scène dès la première strophe à travers une métonymie soulignant combien le corps de l'ouvrier est brisé : l'ouvrier n'est plus tout à fait un corps uni, mais désarticulé, apparaissant tantôt comme des « pieds fatigués », « des épaules » et « des bras » dont il doit supporter la douleur.

Le corps est également marqué dans sa chair par ce « tatouage de charbon », qui permet à l'auteur d'illustrer combien le travail de mineur marque à la fois le corps, mais aussi

l'identité des ouvriers, assimilée par le tatouage au monde des *yakuza*<sup>362</sup>. Le regard déployé par Nakagawa insiste aussi sur les réalités des souffrances relationnelles de la couche ouvrière. Cette critique repose sur l'humanisation des mines de charbon, dont le protagoniste n'a d'autre choix que d'être le camarade de « ses obscurités et de ses froids messages ». Comme le développe « *Orera no sora ha teppan da* », le titre dépeint des ouvriers incapables de construire des relations humaines dignes durant leur travail : ils sont socialement enfermés par la dureté et la dangerosité de leur tâche.

Plaçant le corps physique et social au premier plan, Nakagawa désire faire surgir un effet de réalisme sur les idées que son regard fait paraître : le statut social des couches défavorisées n'est pas qu'une information objective, elle est une réalité qui marque et blesse les corps. Cet effet de réalisme est aussi construit dans le texte par la mention d'événements historiques comme ceux des grèves ouvrières qui parsèment l'histoire du Japon depuis les années 1950. Ces paroles, éloignées d'une certaine poésie du corps développé notamment par l'image du corps morcelé ou du tatouage, construisent un ton plus journalistique qui permet à Nakagawa d'explicitier le rapport de force social entre le monde ouvrier (« à peine tentons-nous de créer un syndicat ») et le patronat (« que la compagnie nous repousse violemment »). De la même manière, l'écriture de Nakagawa appelle à un effet de réalisme qui veut faire ressurgir de la plus vivante des façons les problématiques de la vie ouvrière.

Illustrant l'ensemble des titres sur la question des conditions de travail et de vie des ouvriers journaliers, « *Orera no sora ha teppan da* » et « *Kôru tatû* » articulent des portraits de vie d'ouvriers où gronde implicitement une critique dans la manière dont les ouvriers journaliers sont exploités par les logiques d'une société capitaliste. De manière plus explicite, ils dépeignent ainsi la vie de ces ouvriers emprisonnés par leur travail, que cela soit par des mécanismes économiques, qui les poussent à l'exode rural et à un métier ne garantissant aucune sécurité d'emploi, ou des mécanismes sociaux, qui acculent les ouvriers à une vie de solitude.

---

<sup>362</sup> Si c'est moins le cas aujourd'hui, le tatouage a longtemps figuré au Japon comme un symbole d'appartenance au monde des *yakuza*, la mafia japonaise. En d'autres mots, il est traditionnellement porté par des hors-la-loi, rejetés par la société.

### 3-2-2. La discrimination socio-ethnique : l'effacement de l'individu par la discrimination

Si les conditions de vie des ouvriers constituent une sous-thématique importante de la critique sociale portée par la folk du Kansai, la discrimination fait aussi partie des réalités de la société japonaise mises en relief au sein du répertoire. Avec « *Tegami* » 「手紙」 [« La Lettre »], Okabayashi offre un titre particulièrement intéressant quant à la question épineuse de la discrimination visant les *burakumin*<sup>363</sup>.

私の好きなみつるさんが  
おじいさんからお店をもらい  
二人一緒に暮らすんだと  
嬉しそうにはなしてたけど  
私と一緒にいるのだから  
お店を譲らないといわれたの  
お店を譲らないといわれたの

私は彼の幸せのため  
身を引こうと思ってます  
二人一緒にになれないのなら  
死のうとまで彼は言った  
だからすべてをあげたこと  
くやんではない別れても

もしも差別がなかったら  
好きな人とお店がもてた  
部落にうまれたそのことの  
どこが悪い何が違う  
暗い手紙になりました  
だけど私は書きたかった  
だけど私は書きたかった

Misturu, que j'aime,  
va hériter d'un magasin de son grand-père.  
Nous pourrions vivre à deux, m'a-t-il dit  
en parlant de manière heureuse. Cependant,  
si nous vivons ensemble,  
on lui dit qu'il n'aurait pas de magasin,  
on lui dit qu'il n'aurait pas de magasin.

Pour son bonheur,  
je pensais m'en aller.  
Si nous ne pouvons pas vivre à deux,  
il m'a dit « et si nous mourrions »...  
Pour tout lui avoir donné, je ne regrette rien,  
même si nous sommes séparés.

S'il n'y avait pas de discrimination,  
j'aurais pu tenir un magasin avec l'homme que j'aime.  
Être née dans un *buraku*,  
qu'y a-t-il de mal ? En quoi est-ce différent ?  
C'est devenu une lettre bien sombre,  
mais j'avais envie de l'écrire,  
mais j'avais envie de l'écrire...

La narration de « La Lettre » relate l'histoire d'une jeune femme, empêchée de vivre son histoire d'amour. La première strophe commence par nous présenter la situation du jeune

---

<sup>363</sup> Aujourd'hui terme discriminatoire, l'expression « *burakumin* » (部落民 [gens du hameaux]) désignait une partie de la population japonaise descendant d'une caste sociale établie durant l'époque Edo. Appelée *eta* ou *hinin* (non-humain), cette caste sociale regroupait tous les gens dont le travail était en rapport avec la mort ou le sang, comme, entre autres, les tanneurs. Particularité de toute personne appartenant à cette caste, elle ne devait résider, vivre ou se marier qu'avec d'autres personnes *eta*, créant ainsi des *buraku* [*hameaux*] où ne vivaient que des *eta*. Si cette caste est abolie à la Restauration de Meiji, elle perdure dans les faits encore dans les années 1960, où les descendants, appelés *burakumin*, connaissent encore une grande discrimination sociale. Le caractère tabou des mariages « mixtes » témoigne de la persistance de cette discriminations.



couple, prêt à partager leur vie, mais la famille de Mitsuru refuse leur union. Dans la strophe suivante, c'est Mitsuru, qui, proposant le double suicide à la narratrice, l'accule à un dilemme cornélien entre mort et solitude. Enfin, la dernière strophe conclut la chanson en nous dépeignant la solitude dans laquelle elle se retrouve.

Visant à rendre visible la discrimination sociale dont souffre les *burakumin*, la retranscription du regard d'Okabayashi repose sur deux points : la construction d'une narratrice « ordinaire » d'une part, et la violence des impacts de la discrimination contre laquelle elle ne peut rien d'autre part. La première stratégie narrative consiste en la présentation d'un personnage féminin, la narratrice. Si celle-ci, on l'apprend plus tard, est *buraku*, la narration la fait apparaître comme une femme tout à fait ordinaire. On retrouve cette manière de la dépeindre dans les formes verbales qu'elle utilise, comme dans « *mi wo hikou to omotteimasu* », ou la manière dont elle qualifie Mitsuru, en l'affublant d'un « *san* ». Ces formes de politesse constituent la base du portrait implicite d'une jeune femme s'exprimant avec retenue. En dehors de cela, on peut voir que la narratrice ne dévoile que très peu de ses propres sentiments et reste descriptive dans sa manière de partager le regard qu'elle porte sur sa vie. S'exprimant ainsi, elle apparaît également comme une jeune femme « normale ». De même que ses aspirations, qui ne proviennent que de son désir de faire partie de la société en partageant sa vie avec l'homme qu'elle aime.

La seconde stratégie narrative s'articule autour de la description de l'intensité de la discrimination que vit la narratrice, à laquelle il lui est impossible de réchapper. Présente à travers le déroulé narratif de la chanson, l'intensité des discriminations est imagée par tout ce que celle-ci perd : on lui refuse d'abord sa relation avec l'homme qu'elle aime avant que celui-ci ne devienne la source de sa douleur en lui proposant un double suicide amoureux. Tous les personnages qui apparaissent sont ou deviennent ainsi hostiles à la narratrice : d'abord la famille de Mitsuru, puis Mitsuru lui-même, et enfin, le reste de la société à laquelle elle ne peut accéder, raison pour laquelle elle se retrouve désespérément seule à la fin du titre.

Devant cette discrimination, la narratrice est décrite comme parfaitement impuissante. Le caractère anonyme du refus de la famille de Mitsuru apparaît dans le texte par la forme évasive « *to iwareta* » [« on lui dit que »]. Cette forme construit une forme d'intangibilité à la

discrimination, indiquant par-là que la discrimination ne provient pas seulement de la famille de Mitsuru (qui n'est jamais explicitement indiquée), mais de la société japonaise plus généralement. L'impuissance de la narratrice apparaît tout entière dans la dernière strophe où l'on comprend que les paroles de la chanson ne sont qu'en fait une lettre écrite par elle. L'image de la lettre contient toute la force de l'impuissance : une lettre est faite pour être envoyée à quelqu'un, pour être lue par d'autres, or, acculée à la solitude, la narratrice n'a plus personne à qui l'envoyer.

Au côté de la discrimination ethnique évoquée dans « *Tegami* », Nakagawa s'intéresse une discrimination également pernicieuse : celle existant à l'encontre des femmes au foyer. Désirant porter son regard sur la question, il écrit et compose « *Shufu no burûsu* » 「主婦のブルース」 [« Le Blues de la femme au foyer »] . En voici les paroles :

皆さん私の歌を聞いてよ  
私は平凡な奥さんよ  
もうすぐおばあちゃんになってしまう  
50をちょっとすぎた奥さんよ

Tout le monde, venez écouter ma chanson !  
Je suis une épouse au foyer tout à fait ordinaire  
qui va bientôt devenir grand-mère.  
Une épouse de plus de 50 ans, voilà qui je suis.

おお人生は悩みよ  
ちっとも楽しくない  
恋なんてしないまにふけちゃった  
わびしい夢にはかない楽しみ  
思い通りには何もならない

Oh, la vie est pénible !  
Il n'y a aucune joie,  
j'ai vieilli sans même connaître l'amour...  
Mes rêves sont fatigués et mes joies lointaines,  
rien n'est arrivé comme je l'aurais voulu.

私が一番きれいだった時  
あたりまえの男とお見合いをして  
その時懂れてるがいたけれど  
親がすすめるから結婚したの

Lorsque j'étais encore belle,  
on m'a fait rencontré un prétendant,  
et même si j'aspirais à autre chose  
je me suis mariée comme mes parents me l'ont  
conseillé.

楽しいはずの新婚生活  
それは戦争のまっさい中  
戦争は私の夢を壊して  
モンペをはいた哀しわたし

Une vie de mariage supposément heureuse !  
C'était, à l'époque, la guerre,  
et la guerre a brisé mes rêves,  
à moi, dont les parents me demandaient la lune.

そうじせんたくであけくれて  
おまけに食糧難の時代  
貧しい材料で料理はできず

Je ne faisais que la vaisselle et la lessive,  
et la nourriture était rationnée.  
Incapable de pouvoir bien cuisiner,

夫にぼやかれ涙ぐむ

je souffrais des plaintes de mon mari.

REFRAIN

やがて長男がうまれたのよ  
私はこの子にかまいきり  
ところがおばあちゃんが干渉した  
嫁と姑の対立よ

Ensuite, mon premier garçon est né,  
j'ai pris grand soin de lui  
mais sa grand-mère était toujours là.  
Confrontation entre belle-mère et bru.

子供の学校の授業参観  
となりの奥さんいい着物  
私は帰って主人に泣きつき反対に  
  
主人から泣きつかれたわ

Durant le jour des parents à l'école,  
une autre mère portait de bien beaux kimono.  
Rentrant à la maison, plutôt que de pleurer avec mon  
mari,  
c'est mon mari qui me fait pleurer.

REFRAIN

だんだん子供も大きくなって  
大学受験の時がきた  
私のがみがみアドウェイズをして  
夜食もつくってあげたのよ

Mon enfant a grandi,  
le temps était venu d'entrer à l'université.  
Je le conseillais, toujours,  
et lui préparait ses repas du soirs.

長男が大学行けば次男は幼稚園  
少しでもいいところへいれようと  
私は徹夜でならんで  
冷え症なちゃった

L'ainé à l'université, le second fils à la maternelle.  
J'ai essayé de le mettre dans une bonne école,  
et, enchaînant les nuits courtes,  
j'ai fini par tomber malade.

学生と機動隊の衝突が  
テレビのニュースでうつされる  
息子は今晚帰らない  
私は心配で眠れない

Les confrontations entre police et étudiants  
retransmis à la télévision.  
Mon fils ne rentre pas à la maison.  
Morte d'inquiétude, je ne peux trouver le sommeil.

息子は私に議論をふっかけて  
沈黙は共犯だと責め立てる  
だけど私には家庭が一番  
まじめに生きるのは疲れたわ

Mon fils me fait la leçon :  
le silence est un crime, me blâme-t-il !  
Mais moi, de rendre mon foyer la priorité  
et d'avoir vécu sérieusement, m'a fatiguée !

REFRAIN

可愛い子供は恋をして  
私に恋人を紹介する  
恋も自由にできなかった私は

Il est tombé amoureux de cette fille toute mignonne  
et il me l'a présenté.  
Moi qui n'ait eu ni amour, ni liberté,

嫉妬に燃え狂う

je suis devenue folle de jalousie.

やがて子供の結婚式よ  
白髪のみじった私は  
しあわせそうな二人を見つめて  
思わず主人を見返した

Puis mon fils s'est marié !  
Moi, avec mes cheveux blanchissant,  
je les regarde, eux qui semblent heureux,  
et regarde à nouveau mon mari, désempée.

#### REFRAIN

もうすぐおばあちゃんになってしまう  
私の小さな楽しみは  
朝は「明日こそ」に  
昼は「小金治」テレビが  
私のほとんどの主人

Déjà sur le point de devenir une mémé,  
et mon seul plaisir,  
c'est « *Ashita koso* » le matin,  
et « *Koganechi* » le midi,  
la télé est presque devenue mon mari.

別に大きな不幸もなく  
平和のうちに年をとった  
私は自分に問い返すの本当に  
これでよかったのか

Sans avoir éprouver de réels chagrins  
j'ai pris de l'âge en ce temps de paix,  
Ce que je demande encore et encore,  
c'est si je suis vraiment heureuse comme ça ?

#### REFRAIN

主婦は女の生きがいかしら  
本当に私は生きたのかしら

Vaut-il la peine pour une femme d'être femme au  
foyer ?  
Est-ce vraiment ma propre vie que j'ai vécue ?

« *Shufu no burûsu* » propose une narration construite sur le modèle du témoignage, dans lequel la protagoniste, femme au foyer et mère de famille, expose les grandes étapes de sa vie. Rejoignant la critique des discriminations sociales au côté du titre « *Tegami* », Nakagawa offre dans cette chanson un regard sur la condition des femmes japonaises, à une époque où il était mal vu pour une femme de devenir autre chose que femme au foyer.

À son habitude, Nakagawa pénètre au plus près du quotidien, dépeignant avec une forme de précision journalistique les grandes étapes de la vie d'une femme au foyer japonaise. Pour cela, la narration du titre s'articule autour d'activités jugées banales, d'une femme qui se juge elle-même « ordinaire ». Résumant sa vie, la narratrice évoque donc sa vie de femme au foyer, faisant part de son mariage, de ses tâches quotidiennes, de sa vie conjugale, de ses enfants puis de sa vie de grand-mère, devant la télévision. La narration s'intéresse également

à visiter des lieux du quotidien, articulant le foyer et la sphère intime du personnage principal : elle nous amène à voir les disputes de la narratrice avec son mari, les discussions avec son fils aîné ou encore ses journées passées à se distraire, faute de mieux, devant les émissions « *Ashita koso* » ou « *Koganechi* ». En somme, la chanson fait transparaître les réalités de la vie d'une femme japonaise citadine mariée, qui jouit du « temps de paix » et du regain économique que connaît le Japon à partir de la seconde moitié des années 1950, retranscrit avec précision à travers l'écriture de Nakagawa.

Pourtant, à la description de ce quotidien banal, rêvé en temps de guerre, se greffe une vision bien plus triste qu'attendu. Désirant porter un regard critique sur la question de la place des femmes dans le Japon d'après-guerre, Nakagawa construit un personnage de femme au foyer brisé par les attentes de la société, où ni la vie publique, privée ou intime n'est épargnée. La pression sociale est mise en image par une énumération des personnages qui rendent la vie difficile du personnage principal difficile. Parents, beaux-parents, mari puis les enfants eux-mêmes deviennent tour à tour les acteurs du silence coercitif qui entoure la narratrice, acculée à chanter : « Oh, la vie est pénible / il n'y a aucune joie / j'ai vieilli sans même connaître l'amour / mes rêves sont fatigués et mes joies lointaines / rien n'a été comme je l'aurais voulu ». Pour elle, aucun allié dans une vie uniquement remplie d'abnégation et de solitude, à tel point que la télévision devient « presque son mari ». S'assurant de la clarté du message de la chanson, Nakagawa va répéter le refrain jusqu'à six fois, dans un titre dont la longueur des paroles elles-mêmes devient un élément rhétorique significatif, voulant s'insurger contre l'image supposée idyllique de la femme au foyer japonaise.

#### *Conclusion sur la thématique des inégalités sociales*

De même que la guerre, les inégalités sociales apparaissent comme un thème majeur dans la folk du Kansai. Articulées autour du sujet des difficiles conditions du travail ouvrier et des discriminations socio-ethniques, elles sont l'occasion pour les artistes de déployer différentes nuances d'écriture. De par son style journalistique, Nakagawa souligne la réalité des discriminations les plus inattendues, en mettant en avant le corps abîmé des ouvriers et en représentant une forme de coercition sociale vécue par les femmes au foyer. Par les

portraits sensibles et justes, Okabayashi rappelle la dure réalité de la vie des *burakumin*, injustement mis au ban de la société.

Ces titres, illustrés par les quatre exemples que nous avons donnés, tendent à décrire l'hypocrisie d'une société qui, si elle repose légalement par la Constitution sur le principe d'égalité, se développe fort différemment. Les personnages du répertoire de la folk du Kansai constituent un portrait des couches défavorisées du Japon des années 1960, socle de la critique sociale portée par les titres du genre. Des narrations poignantes de « *Tegami* » aux récits emprunts de réalisme de « *Kôru tatû* », les regards des artistes participent à former une image plus complète de la société, brisant par la musique le silence des populations qui, généralement, ne peuvent s'exprimer eux-mêmes.

### 3-3. Une communauté de la contestation : les « prêt-à-chanter » contestataires

Le troisième grand type de narrations présentes au sein du répertoire de la folk du Kansai est celui de l'« hymne ». Permettant d'introduire de nouveaux rapports à l'écriture, ce type de récit permet également de configurer l'espace poético-musical comme un espace de confrontation sociale.

#### 3-3-1. Vers une configuration poétique de l'opposition

Illustrant cette configuration de l'opposition, le titre « *Tomo yo* » est composé, écrit et interprété par Okabayashi Nobuyasu. Hymne de contestation par excellence, il délivre les paroles suivantes :

友よ夜明け前の闇の中	Amis ! Dans l'obscurité avant l'aube
友よ戦いの炎をもやせ	Amis ! Brûlez les flammes de la bataille
夜明けは近い	l'aube est proche,
夜明けは近い	l'aube est proche.
友よこの闇の向こうには	Amis ! Par-delà l'obscurité !
友よ輝く明日がある	Amis ! Il y a des lendemains qui brillent !
友よ君の涙君の汗が	Amis ! Tes larmes, ta sueur !
友よむくわれるその日がくる	Amis ! Le jour où ils seront récompensés arrivera !
夜明けは近い	l'aube est proche,
夜明けは近い	l'aube est proche.

友よこの闇の向こうには	Amis ! Par-delà l'obscurité !
友よ輝く明日がある	Amis ! Il y a des lendemains qui brillent !
友よ登りくる朝日の中で	Amis ! Dans la lumière du soleil levant
友よ喜びを分かち合おう	Amis ! Nous partageons ce bonheur
夜明けは近い	l'aube est proche,
夜明けは近い	l'aube est proche.
友よこの闇の向こうには	Amis ! Par-delà l'obscurité !
友よ輝く明日がある	Amis ! Il y a des lendemains qui brillent !

Ici, la narration se détache d'une histoire à proprement parler ; elle retranscrit les ferventes déclarations du narrateur. Le récit prend plutôt la forme d'un discours politique appelant à la fédération et au combat.

L'objectif de cette narration est double : elle met en scène une opposition entre deux camps et résonne comme un appel fédérateur. La mise en scène de l'opposition se construit dans un premier temps à travers le champ lexical utilisé. On y retrouve un certain nombre de références au combat à proprement parler (« les flammes de la bataille », « tes larmes et ta sueur ») et des vers qui participent à l'établissement d'une intensité narrative, aussi construite par le caractère répétitif des paroles (« Amis ! Il y a des lendemains qui brillent ! »).

Deux camps se retrouvent retranscrits au sein du titre. D'un côté, le camp du narrateur est mis en image à travers les métonymies des « larmes » et de la « sueurs », qui soulignent leurs efforts dans leur opposition au camp ennemi. Mais l'opposition prend aussi forme par la mise en place d'un vocabulaire antonyme, que l'on retrouve dans « Dans l'obscurité / l'aube est proche », mais aussi dans « Par-delà l'obscurité / il y a des lendemains qui brillent ». Cette opposition reflète un caractère manichéen par sa simplicité : il n'y aucune place pour l'humanisation de l'autre camp, qui semble être le mal incarné, imagé par la couleur noire de la nuit. L'identité du premier camp, celui du narrateur, est au contraire le camp du bien, dont tous les espoirs sont portés vers des lendemains meilleurs qui s'inscrivent dans une justice, une égalité et une pureté symbolisées par la couleur de la lumière (« des lendemains qui brillent »). Orienté vers l'appel au combat, le texte ne développe aucune idée précise ni sur l'identité sociale, politique ou individuelle des deux camps, et encore moins sur le combat qui les oppose. Le titre s'interprète ainsi sur un implicite communautaire : le sens ou l'objet du

combat est laissé à la bonne compréhension du public, dont on suppose qu'il partage, ou partagera, les mêmes valeurs que le personnage du narrateur.

L'appel à la fédération se cristallise autour de la répétition de l'interjection « Amis ! », qui n'apparaît pas moins de douze fois dans le texte, soulignant l'ardeur avec laquelle le narrateur veut faire corps avec son auditoire (et le chanteur avec le sien). Les verbes du texte et les pronoms jouent également un rôle dans la manière dont le narrateur se situe par rapport à son audience, comme la chanson à son public. L'utilisation du pronom « nous » et l'impératif « brûlez » consolident le « corps » créé par la narration entre le personnage principal et ceux qui l'écoutent. Spécificité des pronoms japonais, l'utilisation dans le texte original de « *kimi* » renforce cette impression de rassemblement, puisqu'il s'agit d'un pronom utilisé dans le cadre d'un cercle familial, c'est-à-dire au sein de relations entre personnes se sentant proches.

L'opposition ferme, ainsi que l'intense appel à la fédération et au combat, juxtaposée à une absence complète de contexte politique concret, amène cette chanson à résonner comme un marqueur idéologique, musical et communautaire, une tentative de création de collectivité, solidaire dans un combat partagé. Dans une version plus tard enregistrée avec Takaishi Tomoya, cette volonté de fédérer prend un atout musical avec l'ajout d'un double effet sonore. Le premier est un jeu de résonance sur la voix d'Okabayashi, qui donne à son chant une portée et une envergure plus grande qu'une voix enregistrée sans cet effet, donnant intensité et force de conviction aux paroles qu'il chante. Ensuite, des pistes de chants, exécutés par Okabayashi lui-même et Takaishi Tomoya sont ajoutées au fur et à mesure de la chanson, donnant par-là l'impression que le chanteur est rejoint par plusieurs personnes, retranscrivant l'idée d'un rassemblement. Enfin, la chanson se conclut par un autre travail, harmonique celui-ci. Afin de redonner une impulsion musicale et émotionnelle, le dernier couplet est joué dans une harmonie plus aigüe que celle entendue jusque-là dans la chanson. Cette manière de « gravir » les notes concourt à donner à la conclusion du titre un dernier



souffle musical, qui s'engage à donner de la force à l'appel au combat que construit le titre lui-même<sup>364</sup>.

### 3-3-2. Un « corps » fédéré autour du mouvement

« *Tomo yo* » n'est pas le seul titre à faire partie de cette catégorie d'hymne. Parmi les chansons de ce type, Takaishi reprend une des plus emblématiques chansons des mouvements sociaux américains : « *We shall overcome* », inscrivant nettement le mouvement de la folk du Kansai en solidarité avec l'histoire contestataire américaine. Elle est par ailleurs une des rares reprises chantées en anglais et en japonais. Voici les paroles :

<i>We shall overcome</i>	Nous allons surmonter
<i>We shall overcome someday</i>	nous allons surmonter tout ça, un jour.
<i>Oh, deep in my heart</i>	Au plus profond de mon cœur,
<i>I believe</i>	j'y crois !
<i>We shall overcome someday</i>	Nous allons surmonter tout ça, un jour.
勝利の日まで	Jusqu'au jour de notre victoire,
戦い抜くぞ	nous nous battons jusqu'à la fin.
おお、みんなの力で	Avec la force de chacun,
勝利の日まで	jusqu'au jour de notre victoire.
<i>We walk hand in hand</i>	Nous marchons main dans la main,
<i>We walk hand in hand one day</i>	Nous marchons main dans la main, un jour.
<i>Deep in my heart</i>	Au plus profond de mon cœur,
<i>I believe</i>	j'y crois !
<i>We shall overcome some day</i>	Nous allons surmonter tout ça un jour
手に手をとって	Main dans la main,
手を取り合って	main dans la main,
一緒に進む	avançons ensemble.
おお、みんなの力で	Avec la force de chacun,
勝利の日まで	jusqu'au jour de notre victoire !

De la même manière que « *Tomo yo* », les paroles traduisent les déclamations d'un narrateur plus qu'elles ne racontent une histoire. Si la chanson rend compte d'une opposition et d'un combat, elle participe surtout à donner « corps » au camp contestataire.

Si l'on retrouve bien cette opposition, marquée par le lexique du combat (« victoire », « se battre jusqu'à la fin », « avec la force de chacun »), le texte retranscrit à peine le camp

<sup>364</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=e5z6bsrKEMc>. Dernière visite le 20.01.2020.

adverse afin de surtout mettre en avant le camp du narrateur. Celui-ci évoque comment il en fait partie en se liant moralement (« j’y crois ») et émotionnellement (« du plus profond de mon cœur ») à celui-ci. Même métaphorique, le « cœur » du narrateur sert ici à donner un socle plus concret aux valeurs auquel il croit : ce camp n’existe pas simplement dans les mots ou les discours, mais forme bien un rassemblement de corps et de cœurs qui se dirigent vers un objectif commun. Si le « cœur » du narrateur apparaît au singulier, la chanson est construite à travers un narrateur pluriel, inclusif, qui pense le destinataire de son message comme faisant partie intégrante du mouvement auquel il se rattache. Désirant ainsi mettre l’accent sur le pluriel du groupe plutôt que sur le singulier de sa parole, le narrateur ne donne aucune autre indication sur lui-même, hormis ses espoirs et son implication dans le combat qu’il mène.

Toujours dans l’objectif de faire prendre « corps » au camp du narrateur, le texte construit une solidarité qui transparaît dans la manière dont ses alliés apparaissent : ils sont désignés par la métonymie de la « main », une métonymie qui traduit le sentiment de collectivité et de solidarité. Aussi, ce « corps » ne se rassemble pas de manière immobile, mais il est au contraire en mouvement vers un objectif commun, imagé dans le titre par la répétition de verbes de déplacement (« nous avançons », « nous marchons »).

La reprise de ces titres est l’occasion pour Takaishi d’importer une technique liée à la performance, populaire dans le courant folk américain. Consistant à énoncer rapidement les paroles qui vont être chantées, elle permet au public de chanter. Au cours de ce morceau, cet effet poursuit l’effort des paroles à construire et à donner corps à la communauté, par la voix du public même. Se faisant, le « nous » s’accomplit en tant que pronom inclusif, où chaque participant, chanteur ou public, ne font désormais qu’un, en faisant corps musicalement et physiquement.

#### *Conclusions de la sous-partie*

Comme l’indique les quelques ouvrages qui se s’y sont intéressés, la folk du Kansai est un genre musical engagé. L’importance des thèmes de la guerre et des inégalités sociales au sein de son répertoire démontre combien ses artistes désirent explicitement déposer un regard sur leur société. S’attachant à réactualiser avec force les représentations de leur pays,

ils délivrent un négatif de la photographie du Japon des années 1960 en désirant dépasser l'image simpliste du redressement économique et des biens de consommation, qui fondent désormais une partie du quotidien des Japonaises et Japonais.

De par la thématique de la guerre, la réussite économique du pays est remise en perspective avec les différentes opérations militaires américaines en Asie, au sein desquelles l'implication du Japon est rappelée en filigrane. À travers cette question, le répertoire de la folk du Kansai concourt à remettre en question les décisions passées et actuelles du gouvernement japonais, ainsi que de contester le caractère naturel des relations diplomatiques et géostratégiques américaines et japonaises, mises à l'écrit par le Traité de Sécurité. De la même manière, la thématique des inégalités sociales sert à mettre en lumière, par contraste, l'omniprésence de la représentation de la société japonaise au sein de laquelle les populations les plus défavorisées, ainsi que les discriminations dont ils souffrent, n'ont aucune existence médiatique. La société de consommation et les grandes transformations structurelles du Japon, que les Jeux olympiques symbolisent en 1964, sont également mises en perspective par rapport au coût humain qu'elles ont engendré et engendrent, entre le déracinement et la perte de repères culturels provoqués par l'exode rural, et les pénibles conditions de vie des couches ouvrières dont la force de travail est pourtant à l'origine de grandes rénovations du pays.

Ainsi, les mots de la musicologue Cécile Thomas-Prévost parlant de musique engagée peuvent s'appliquer parfaitement dans le cas de la folk du Kansai :

[...] les artistes prennent en charge ce qui semble être délaissé par les pouvoirs publics : à travers leurs messages [...] la chanson devient lutte symbolique contre des pouvoirs politique, économique et médiatique souvent insensibles ou indifférents aux manifestations de l'altérité et se fait « terre » d'accueil pour ceux (nécessiteux, étrangers, immigrés, sans-papiers, sans domicile fixe) qui sont le plus souvent exclus du principe nécessaire d'intégration [...]. La chanson se fait la porte-parole des minorités, élargissant les frontières de son pays à des

valeurs d'humanisme et d'universalisme à l'écoute de l'autre, souhaitant générer ainsi une prise de conscience de la majorité [...] <sup>365</sup>

Mais si les artistes de la folk du Kansai portent un regard critique, ils font également montre de créativité sur le plan narratif, en proposant des écritures qui témoignent à la fois de leur individualité artistique et de leurs propres nuances au sein de l'engagement dont ils font preuve à travers leurs chansons. La thématique de la guerre est ainsi dépeinte à travers les champs de bataille retranscrits par le style réaliste de Nakagawa quand Okabayashi souligne plutôt l'importance du combat idéologique en ramenant la guerre du Vietnam à une question bien japonaise. Par un style plus imagé, Takaishi retransmet la difficulté des conditions de vie des ouvriers, dont l'insécurité de l'emploi n'offre que solitude sociale et incertitudes, quand Okabayashi préfère, par le portrait sensible et juste d'une jeune femme, dénoncer l'impact dévastateur des discriminations socio-ethniques sur les *burakumin*. L'image de la société japonaise est alors contestée dans sa représentation de « peuple homogène » par la mise en évidence de réalités souvent tues, mais tout aussi partie prenante du quotidien de bons nombres de Japonaises et Japonais faisant partie de minorités sociales, médiatiques ou ethniques.

Les artistes de la folk du Kansai tendent ainsi à une double redéfinition des musiques populaires, à la fois par la présence d'un engagement explicite au sein de leurs titres, et aussi par l'expression de nuances individuelles au sein desquelles leur engagement s'exprime. Ainsi, la facette politique de la folk du Kansai doit être complexifiée et s'entendre comme un espace artistique, qui, loin d'être réduit à de « simples » messages critiques, existe davantage sous la forme d'une rencontre entre postures explicitement engagées et élans créatifs où résonnent l'individualité de chaque artiste.

#### **4. Une recherche d'indépendance dans le répertoire de la folk du Kansai - formes narratives et enjeux**

La folk du Kansai donne aussi l'occasion de voir l'émergence de nouvelles manières d'écrire les chansons populaires. Comme nous l'avons vu précédemment, l'engagement des

---

<sup>365</sup> BIZZONNI Lise (dir.) et PREVOST-THOMAS Cécile (dir.) et al., La chanson francophone engagée, Triptyque, 2008, p.144.

artistes de la folk du Kansai apparaît dans le répertoire au travers d'écritures propres à chaque artiste. Ces écritures mettent en avant autant leurs idées contestataires que la créativité individuelle dont ils font preuve pour les mettre en musique.

Cet espace dédié à leur subjectivité ne se limite pas aux titres les plus engagés ; d'autres titres dessinent d'autres horizons narratifs, comme celui du quotidien, ou de la région du Kansai. Ces thématiques prennent part aussi à un jeu d'écriture qui ne se limite pas uniquement aux récits (ses thématiques et leurs développements), mais concerne également la narration en tant que telle (le cadre par lequel le récit nous est transmis). C'est ainsi que le répertoire élabore (et s'élabore) autour de la recontextualisation d'une forme d'écritures personnelles – voire intimes – en y injectant des enjeux narratifs inédits au sein des musiques populaires.

#### **4-1. Le quotidien comme but – le quotidien dans la folk du Kansai : un journal intime chanté au reste du monde**

Un des apports du répertoire de la folk du Kansai est celui de présenter des narrations mettant en scène le quotidien, contextualisé dans le Japon des années 1960. Des premiers titres de Takaishi avec « *Omoide no akai yakke* » aux derniers titres des Rokumonsen avec « *Agemasu* » [« Je vous donne »], le quotidien traverse la folk du Kansai en devenant, plus que la scène du récit, l'objet en lui-même de la chanson. Si cela s'inscrit, comme nous l'avons montré dans la sous-partie précédente, dans une volonté de décrire la pénibilité des conditions de vie des couches les plus défavorisées, la thématique devient également l'occasion de s'engager, non contre des discriminations, mais pour la création d'un espace d'expression personnel où tout à chacun peut délivrer un regard sur sa propre vie.

Titre emblématique de cet élan, « *Jukensei no burûsu* », écrit et composé par Nakagawa Gorô, se fait connaître à travers les émissions de minuit de la région du Kansai, avant d'être enregistré en 1968 par Takaishi Tomoya et distribué par Victor. En voici les paroles :

おいで皆さん聞いとくれ  
僕は悲し受験生

Venez tout le monde, écoutez-moi,  
je suis un étudiant en concours bien triste.

砂をかむような意気ない  
僕の話の聞いてくれ

朝は眠いの起こされて  
朝飯食わずに学校へ  
一時間めが終わったら  
無心に弁当食べるのよ

昼は悲しや公園へ  
行けばアベックばかりで  
恋しちゃならない受験生  
やけのヤンパチ石投げた

夜は悲しや受験生  
テレビもたまには見たいもの  
深夜映画も我慢して  
ラジオ講座を聞いている

今晚は英文法テキストは  
58ページ開けてください  
それでは  
コガラシユウジロウ先生  
お願いいたします

テストが終われば友達に  
全然あかんと答えとき  
相手に優越感与えておいて  
あとでショックを与えるさ

女の子よりも  
大事なものは  
旺文社の参考書  
それに旺文社の実力テスト  
赤尾好夫様バンザイ！

母ちゃんも僕を激励する  
一流の大学に入らねば  
私じゃ近所の皆様に  
あわせる顔がないのよ

ひと夜ひと夜にひとみごろ  
*Fujinsan roku ni ô mu naku*

Moi qui n'ai plus goût à grand-chose,  
écoutez mon histoire.

Encore fatigué, je me réveille au matin et,  
sans prendre de petit-déjeuner, je vais à l'école.  
Lorsque la première période se finit,  
je mange mon repas sans envie aucune.

L'après-midi, tristesse au parc,  
une fois là-bas, des couples partout,  
mais nous, étudiants qui ne pouvons aimer,  
nous jetons des pierres de désespoir.

Le soir, tristesse, étudiants,  
on se passe de la télévision,  
on se passe du film de minuit,  
et on écoute la conférence à la radio :

[Phrases parlées]

« Bonsoir, prenez votre manuel d'anglais  
et ouvrez le à la page 58 s'il vous plaît.  
Bien, commençons :  
Professeur Kogarashi Yûjirô  
nous vous laissons la parole. »

Quand on vient de finir un contrôle,  
et qu'on a répondu n'importe quoi,  
montrer un sentiment de supériorité aux autres,  
et ensuite, on feint le choc.

Plus que les filles,  
ce qui importe vraiment,  
ce sont les livres de la Ôbunsha !  
Et les test d'Annales de la Ôbunsha !  
Akao Yoshio, *banzai* !

Ma mère aussi, m'encourage,  
si je ne rentre pas dans une grande université,  
tous mes voisins vont vraiment  
me faire une drôle de tête !

Les soirs, les uns après les autres,  
[formule mnémotechnique]

サインコサイン何になる  
僕らにゃ僕らの夢にある

[アドリブでございます]  
マージン狂うのだい学生  
泥棒やってる大学生  
八年もや行ってる大学生  
どこがいいのかの大学生

[結論でございます]  
大事な青春むだにして  
紙きれ一枚に身を託す  
まるで河原の枯すすき  
こんな受験生が誰がした

[付録でございます]  
勉強ちっともしないで  
こんな歌ばかり  
歌ってるから  
来年はきっと  
歌っているだろう  
予備校のブルースを

Sinus, cosinus, et puis quoi à la fin,  
nous aussi, nous aussi, on a des rêves.

[Voici le moment ad'lib.]  
Les étudiants qui sont fous de Majong,  
les étudiants qui volent,  
les étudiants qui sont là depuis huit ans,  
les étudiants qui se demandent ce qu'ils y font...

[Voici le moment de la conclusion]  
Gaspiller sa précieuse jeunesse,  
confier sa vie à un bout de papier,  
comme les plantes desséchées d'une rivière,  
qui a rendu les étudiants comme ça ?

[Voici le moment de l'annexe]  
Sans avoir étudié un instant,  
et pour n'avoir rien fait d'autre  
que chanter cette chanson,  
l'année prochaine, sûrement,  
je chanterai,  
le blues des étudiants en train de bachoter !

À travers la retranscription des épisodes les plus ordinaires de la vie d'un étudiant, « *Jukensei burûsu* » nous plonge dans les journées et les pensées de son narrateur : on traverse les moments les plus anodins de sa vie, partagée entre son foyer et l'université, tout en le suivant de son réveil à son coucher. Tous ces endroits reflètent combien le narrateur se livre à son public : il n'invente rien et partage sans retenu l'intimité de son quotidien, même dans sa banalité le plus saisissante, comme il le fait lorsqu'il se décrit en train de manger son repas de midi, sans « faim ni intérêt ». Une foule de détails et de références au monde étudiant construisent la véracité et la banalité de ce témoignage. On retrouve ainsi les livres *Obunsha*, maison d'édition spécialisée dans les annales, mais aussi les conférences radio, les films à la télévision et même une formule mnémotechnique mathématique. Là, si le narrateur décrit certaines interactions avec ses camarades ou sa famille, elle n'apporte aucune péripétie ou transcendance, et brille plutôt par leur banalité.

Plus qu'une description cependant, les paroles reflètent aussi de nombreuses marques de subjectivité du narrateur. On relève ainsi nombre de verbes ou d'adjectifs d'état (« Je suis un étudiant bien triste » ; « le matin, fatigué », « manger son bentô sans intérêt ») et de pensées, privées, qu'il partage avec nous (« plus important que les filles, le truc important, ce sont les références Ôbunsha »). Il partage ses doutes et ses peurs, livre une intimité d'étudiant traversée par les questions de sens (« Gaspiller sa précieuse jeunesse / confier sa à un bout de papier / [...] Qui a fait en sorte que les étudiants soient ainsi ? ») comme ses difficultés à faire face à la pression familiale (« Si je ne peux pas entrer / dans une des meilleures universités / Tous les voisins / vont faire une drôle de tête »). En somme, le texte ne livre pas simplement un témoignage factuel, mais retransmet un quotidien articulé par la subjectivité de son narrateur. Ainsi présenté, le quotidien dépasse le cadre du simple espace narratif pour devenir l'objet même de la chanson : écrit à la manière d'un journal intime ouvert au reste du monde, l'enjeu du titre apparaît en sa qualité de témoignage.

Témoignant d'un quotidien bien banal, « *Jûkensei burûsu* » semble désengagé de toute question socio-politique. Sur le plan de l'écriture, il apparaît comme euphémistique à propos des problèmes rencontrés par les étudiants qui, entre questions existentielles et pressions socio-familiales, font face à un des taux de suicide des plus importants des pays développés, dans les années 1960 comme aujourd'hui. D'ailleurs, écrit en 1967, c'est-à-dire un an avant que n'éclate publiquement les grandes crises qui vont traverser le milieu universitaire, le titre fait plutôt pâle figure à côté de l'intensité des rapports de force qui vont éclater durant 1968 et 1969, opposant étudiants et force policière. Pourtant, le titre n'est pas vide de contenu. Si la réception qu'il connaît à l'échelle nationale le définit plutôt comme une chanson humoristique, les paroles affichent une volonté de faire entrer l'auditoire dans le quotidien d'un étudiant qui porte sa propre parole pour définir – et partager – sa vie. La banalité de son témoignage rend encore plus percutante la manière dont il se livre complètement, écartant tout engagement explicite ou effet spectaculaire au cours de son récit. Le titre fait ainsi la part belle à l'expression individuelle, aussi futile puisse-t-elle apparaître.

Dans un même élan, « *Ano hito no nichiyôbi* » illustre également comment le quotidien devient un enjeu important au sein du répertoire de la folk du Kansai. En voici les paroles :



あの人の日曜日には 朝がない朝がない 徹夜の仕事で 洗濯もできない	Le dimanche de cette personne n'a pas de matin, n'a pas de matin. Travaillant tard dans la nuit, il ne lui est même pas possible de faire une lessive.
あの人の日曜日には 朝がない朝がない 頼んでくれれば 洗濯するのに	Le dimanche de cette personne n'a pas de matin, n'a pas de matin. Si elle pouvait demander quelque chose, elle demanderait à faire une lessive.
あの人の日曜日には おかずがない おかずがない 八百屋も魚屋も 売り切りばかり	Le dimanche de cette personne n'a pas de <i>okazu</i> <sup>366</sup> , n'a pas de <i>okazu</i> . Dans les épiceries ou le poissonnier, tout est déjà vendu.
あの人の日曜日には おかずがない おかずがない 頼んでくれれば 買い物するのに	Le dimanche de cette personne n'a pas de <i>okazu</i> , n'a pas de <i>okazu</i> Si elle pouvait le demander, elle demanderait à faire des courses.
あの人の日曜日には 休みがない 休みがない いつも忙しくて 恋人もできない	Le dimanche de cette personne n'est pas un jour de repos, n'est pas un jour de repos. Toujours occupée, elle n'a pas d'amoureux.
あの人の日曜日には 恋人がいない 頼んでくれれば お嫁にゆくのに	Dans le dimanche de cette personne n'a pas d'amoureux Si elle pouvait le demander, elle demanderait à rencontrer quelqu'un.
あの人の日曜日には 朝がない朝がない 朝がない	Le dimanche de cette personne n'a pas de matin, n'a pas de matin n'a pas de matin

Construit comme le témoignage du narrateur à propos d'une tierce personne, le titre fait preuve d'un engagement plus explicite que « *Jukensei burûsu* ». Présentant la vie d'une personne travaillant sans arrêt, le témoignage souligne tout ce dont cette personne manque

---

<sup>366</sup> Les *okazu* sont des accompagnements.

au quotidien. S'ils semblent n'être que des détails anodins (« ne pas avoir d'*okazu* », « ne pas pouvoir faire de lessive »), ces informations montrent au contraire combien le travail réduit ce qui fait sens dans la vie d'une personne. Si « faire les courses » et « faire la lessive » sont des tâches quotidiennes banales, elles reflètent aussi à possibilité de chacun à prendre soin d'eux et d'être membre de la société. Le choix d'*okazu* [accompagnements] appuie d'autant plus ce sens, représentant un type de nourriture moins basé sur le fait de se nourrir que de passer du temps avec des amis.

Si le message critique à l'encontre de l'omniprésence du travail transparaît clairement au travers des paroles, il ne s'inscrit pas dans une doctrine politique particulière. Le titre ne fait pas ressortir la question de la lutte des classes ni n'image explicitement des concepts idéologiques comme celui de l'exploitation. Plutôt, les paroles insistent davantage sur la mise en scène du quotidien, qui devient à la fois reflet d'une critique sociale, mais aussi, reflet de la volonté à faire entrer le sujet de la vie journalière dans ce qu'elle a de plus banale dans la folk du Kansai.

La narration comprend un dernier élément de sens important : celui du regard citoyen. De par le fait que le narrateur se démarque du personnage dont il raconte la vie, le titre s'articule comme un témoignage dont découle l'envie de s'intéresser à « cette personne ». Le titre ne donne aucune information personnelle, qu'elle soit en rapport avec le narrateur ou la personne dont il parle. Le témoignage se construit plutôt comme un acte désintéressé. Décrivant le quotidien de cette personne, le narrateur fait montre d'une volonté de s'intéresser au quotidien et aux des gens dont il partage la vie. Le quotidien devient l'objet du titre, de même que le regard altruiste du narrateur.

#### **4-2. Le témoignage dans la folk du Kansai**

Ces titres, nombreux au sein du genre, possèdent la particularité de troubler davantage la frontière entre auteurs et narrateurs. Au sein de ces chansons, narrées sous forme de témoignage, les artistes de la folk du Kansai font part de leur propre vie, s'engageant un double enjeu politique et expressif.

##### **4-2-1. Le témoignage social**

Comme le sous-entend notre travail dans la partie précédente de ce chapitre, nombre de titres reposant sur des narrations en forme de témoignage présents dans le répertoire de la folk du Kansai articulent une vision critique de la société japonaise des années 1960. Seulement, si en tant que narrations, ils fonctionnent comme des discours critiques, ces titres existent aussi en tant que témoignages personnels, basés sur la réelle expérience des auteurs-compositeurs-interprètes. Cette écriture est illustrée par le titre « *Sanya Burûsu* », écrit et composé par Okabayashi Nobuyasu. En voilà les paroles :

今日の仕事はつらかった あとは焼酎をあおるだけ どうせどうせ山谷のドヤずまい ほかにやることありゃしない	Le travail d'aujourd'hui était pénible, ensuite, je vais m'enivrer au <i>shôchû</i> . Quand on habite les dortoirs de Sanya, il n'y a rien d'autre à faire.
一人酒場で飲む酒に 帰らぬ昔が懐かしい 泣いて泣いてみたって なんになる 今じゃ山谷がふるさと	Buvant seul au bar, l'alcool, me rappelle à un passé qui ne reviendra jamais. Pleurer, encore et encore, à quoi bon ? Sanya est devenu notre <i>furusato</i> <sup>367</sup> !
工事終わればそれっきり お払い箱の俺たち いいさいいさ 山谷の達ん坊 世間うらんで何になる	A peine le chantier fini, nous voilà à la rue, ah, nous les clochards de Sanya. Mais haïr le monde, à quoi bon ?
人山谷を悪く言う だけど俺たちいなくなりゃ ビルもビルも 道路も出来やしねえ 誰も分っちゃくれんえか	Les gens médisent de nous, mais, si on n'était pas là, ni immeubles, ni immeubles ni routes, il n'y aurait rien... Pourraient-ils comprendre ça ?
だけど俺たちや泣かないぜ 働く俺たちの世の中 きときと 来るさそのうちに その日にゃ泣こうぜうれし泣き	Mais nous ne pleurons pas, à l'intérieur de ce monde où nous travaillons, sans doute, ils comprendront, un jour ! et ce jour, nous pleurerons de joie !

<sup>367</sup> Traduisible par « village natal », *furusato* véhicule l'idée d'un endroit avec lequel chacun se sent profondément connecté.

De la même manière que pour « *Jukensei no burûsu* », le titre nous plonge dans le quotidien du narrateur. D'abord sont retranscrits des moments banals de sa vie, qui prennent place sur son lieu de travail dans la première strophe, puis dans un des bars dans la seconde strophe. Moins précis que Nakagawa Gorô dans sa description, Okabayashi articule son témoignage, autobiographique, avant tout autour de son ressenti et de ses réflexions. Comme pour beaucoup de jeunes Japonais de l'époque, il a quitté sa campagne natale pour venir trouver du travail en ville. Déraciné, il partage avec nous ce sentiment de profonde coupure, et sa triste résignation à accepter le quartier de Sanya comme nouveau foyer. Ouvrier journalier, il retranscrit aussi la pénibilité de son travail, qu'il aborde de front dès les premiers vers du titre (« Aujourd'hui, le travail était pénible / ensuite, je vais m'enivrer au *shôchû* »). Cette pénibilité n'est pas seulement physique, elle est aussi morale. Okabayashi traduit la souffrance qu'il ressent à comprendre l'injuste mépris social dont il est victime à cause de son statut (« Les gens médisent de nous, /, mais si on n'était pas là / ni immeubles, ni immeubles ni routes, il n'y aurait rien »).

Trait typique de l'écriture d'Okabayashi, le témoignage épouse une langue spontanée : le témoignage est ainsi écrit de la même manière qu'il pourrait être prononcé. Les pronoms et les formes verbales participent de construire cette spontanéité dans l'écriture : le narrateur s'exprime avec le pronom « *ore* », marque de l'appartenance sociale, dans un contexte public, à un milieu considéré comme défavorisé et masculin. Les formes verbales « *arya shine* », « *wakachu kurenai* » concourent également à construire cette écriture quotidienne, qui ne veut se cacher derrière aucune sorte de langage poétique.

Le témoignage contient sans doute aucun le regard critique d'Okabayashi vis-à-vis des conditions de travail et de la qualité de vie des ouvriers. La spontanéité des paroles concourt à rendre ce regard critique vif et authentique. Cependant, la chanson ne se résume pas en la volonté d'un engagement politique, elle est aussi un espace d'expression individuelle où l'auteur-compositeur-interprète devient libre de représenter sa vie comme il l'entend. Le message d'ordre politique se double d'une volonté de s'exprimer soi-même. C'est ce double visage qui caractérise la forme narrative du témoignage social dont Okabayashi Nobuyasu est un des plus fervents hérauts. Il profite de cet espace d'expression artistique à la fois pour mettre en musique sa propre vie, autant qu'il élargit au sein de cet espace d'expression son

« je » personnel en « nous » collectif. Si l'on peut voir ce « nous » collectivisant comme une manière de rendre le titre politique, il se comprend aussi comme le regard qu'Okabayashi possède sur lui-même : l'individu n'est jamais seul, il fait toujours partie de la société.

Okabayashi n'est pas le seul artiste à faire entendre sa voix au travers de la forme narrative du témoignage social. Takaishi met aussi l'expérience de la vie ouvrière en musique à travers une écriture plus esthétisée. « *Tobishoku gurashi* » est un des titres les plus représentatifs de cette catégorie. En voici les paroles :

車はマッチ箱	Les voitures, des boites d'allumettes,
人は豆つぶ	les hommes, des petits poids.
車はマッチ箱	Les voitures, des boites d'allumettes,
人は豆つぶ	les hommes, des petits poids.
風ふきパイプの	Si le vent souffle, tremblent
足場がゆれる	les tuyaux d'échafaudage.
風ふきパイプの	Si le vent souffle, tremblent
足場がゆれる	les tuyaux d'échafaudage.
ゆれる足場に	Aux échafaudages tremblant
フックをかけて	installer un crochet,
ゆれる足場に	aux échafaudages tremblant
フックをかけて	installer un crochet,
体あずける命綱	et confier sa vie à une corde de sécurité,
体あずける命綱	et confier sa vie à une corde de sécurité.
命綱より妻子の写真	Plutôt que cette corde, la photo de nos
命綱より妻子の写真	femmes et enfants,
命綱より妻子の写真	plutôt que cette corde, la photo de nos
命綱より妻子の写真	femmes et enfants,
胸に働くとび職暮らし	sur nos cœur, nous travaillons, nous, les
胸に働くとび職暮らし	ouvriers en bâtiment,
胸に働くとび職暮らし	sur nos cœur, nous travaillons, nous, les
胸に働くとび職暮らし	ouvriers en bâtiment.
とび職ぐらしに	Aux ouvriers cordistes,
すぎたるものは	ce qu'il leur reste,
とび職ぐらしに	aux ouvriers cordistes,
すぎたるものは	ce qu'il leur reste,
鉄骨下駄ばき	des geta de fer
青空帽子	et un chapeau en ciel,

鉄骨下駄ばき  
青空帽子

des geta de fer  
et un chapeau en ciel.

下見りゃ車は  
マッチ箱  
下見りゃ車は  
マッチ箱

Si l'on regarde en bas, les voitures,  
des boites d'allumettes,  
si l'on regarde en bas, les voitures,  
des boites d'allumettes

Dans « *Tobishoku gurashi* », Takaishi délivre à son tour un témoignage autobiographique. Ce faisant, il nous plonge dans son quotidien en nous invitant à visiter le lieu de travail des ouvriers cordistes. À la différence de « *Sanya Burûsu* », Takaishi préfère en revanche une écriture moins directe. C'est ainsi que le lieu de travail, jamais nommé, nous apparaît plutôt à travers les différentes parties de l'échafaudage, énumérées par les métonymies « les tuyaux de l'échafaudage », « les crochets », « les tuyaux » et la « corde sécurité ». Si ces métonymies nous présentent l'ensemble du « lieu de travail », elles construisent aussi l'impression de l'instabilité des échafaudages, dont les parties semblent désunies, incomplètes.

Si le témoignage transpose ainsi le regard critique de Takaishi, il est aussi un espace d'expression individuelle. À travers lui, le narrateur nous fait part de ce qu'il observe et raconte le monde à travers ses propres impressions. Utilisant la figure de la métaphore, les voitures deviennent ainsi « des boites d'allumettes », et « les hommes, des petits poids ». Si cette manière d'écrire peut être comprise comme une métaphore de la distance sociale entre couches ouvrières et autres catégories de la population japonaise, elle souligne également la hauteur de laquelle l'ouvrier et s'intéresse surtout à développer le regard, au sens propre, que porte l'auteur/narrateur sur le monde qui l'entoure.

Dans l'optique de retranscrire l'expérience de la vie ouvrière, ce témoignage délivre également les pensées du narrateur, encore une fois retranscrites avec une certaine pudeur lorsque celui-ci explique que les ouvriers préfèrent prendre des risques pour garder près d'eux une photo de leur famille. Le titre tient ainsi pour objet d'être un témoignage, ayant pour but de retranscrire l'expérience de Takaishi, qui a lui-même travaillé en tant qu'ouvrier. Si marqué par la subjectivité soit-il, ce témoignage s'inscrit pourtant dans un regard collectif, souligné

non pas par l'utilisation d'un pronom « nous », mais au contraire par l'absence totale de pronom.

#### 4-2-2. Un cri citoyen

Un autre type d'écriture narrative apparaît également sous la plume d'Okabayashi. S'il est par certain côté proche du « témoignage social » en cela qu'il délivre aussi les pensées d'un narrateur, cette écriture s'inscrit dans une parole individuelle moins axée sur le collectif et plus sur le ressenti propre de l'auteur/narrateur. Les deux titres « *Kusokurae bushi* » et « *Sore de jiyû ni natta nokai* » illustrent parfaitement cette nouvelle manière d'aborder le témoignage dans la folk du Kansai.

Composé, écrit et interprété par Okabayashi en 1967, « *Kuso kurae bushi* » connaît une popularité locale qui propulse le chanteur sur le devant de la scène musicale. En voici les paroles :

ある日学校の先生が  
生徒の前で説教した  
テストで100点とらへんと  
立派な人にはなれまへん

くそくらえったら死じまえ  
くそくらえたら死じまえ  
この世で一番偉いのは  
電子計算機

ある日まじめな親父さん  
息子に呼んでこう言った  
仕事のことだけかんがえて  
日せつせと働いてちょうだい

くそくらえたら死じまえ  
くそくらえたら死じまえ  
文句も言わずにセツセト働く

機械の部分品

ある日社会の社長はん  
社員を集めて訓示した

Un jour un professeur  
dit ceci devant ses élèves :  
« Si vous n'avez pas 100 points aux tests  
vous ne deviendrez pas quelqu'un  
d'estimable ! »

Va te faire foutre et va mourir,  
va te faire foutre et va mourir !  
Dans ton monde, les plus distinguées,  
ce sont les calculatrices !

Un jour, un père sérieux  
a appelé son fils pour lui dire cela :  
« Ne pense qu'au travail,  
travaille tous les jours assidûment s'il te  
plaît ! »

Va te faire foutre et va mourir,  
Va te faire foutre et va mourir !  
Ceux qui travaille assidûment sans jamais se  
plaindre,  
ce sont les engrenages dans les machines !

Un jour, le président d'une entreprise  
réunit ses employés et leur dit :

君達 わたすを離れては  
まんず生きてはゆけない身の上さ  
くそくらえったら死じまえ  
くそくらえたら死じまえ  
金で買われたで奴隷だけれど

心は俺のもの

ある日政治家シェンシェイが  
でっかい面してこう言った  
君たちまじめに勉強すて  
わたすのようになるんだ  
くそくらえたら死じまえ  
くそくらえたら死じまえ  
税金ちょろまかして  
二号を持つなど  
おいらもやりたいな

ある日聖なる宗教家  
信者の前でお説教  
この世で我慢していれば  
きっと天国行けさせ  
うそこくなこの野郎  
こきやがったこの野郎  
見てきたような嘘をこくなよ

聖なる神の使者

[...]

ある日政治をお偉い方  
新聞記に発表した  
正義と自由を守るため  
戦争せにゃあきまへんのやワ  
うそこくなこの野郎  
こきやがったこの野郎  
おまはんらか設けるために  
わてら殺すのけ

ある日しわくちゃじいちゃんが  
若者呼んでこう言った  
天星陛下は神様だ  
君らの態度はなっていない

« Vous, si vous vous séparez de moi,  
vous ne serez jamais quelqu'un ! »  
Va te faire foutre et va mourir,  
va te faire foutre et va mourir !  
Si nous sommes des esclaves achetés par  
l'argent,  
mon cœur reste mien !

Un jour, un *monsieur* politicien  
prit de grands airs pour dire ceci :  
« Si vous étudiez bien,  
vous deviendrez comme nous ! »  
Va te faire foutre et va mourir,  
va te faire foutre et va mourir !  
Se servir dans les impôts  
et avoir une maîtresse,  
nous aussi, on voudrait le faire !

Un jour, un saint homme d'église  
sermonnait devant des croyants ainsi :  
« Si vous gardez patience en ce monde ;  
vous irez sûrement au Paradis »  
Toi, sale menteur,  
toi, petit entourloupeur !  
Ne fais pas comme si tu en revenais, du  
paradis,  
messenger des dieux !

[...]

Un jour, un grand homme du gouvernement  
s'est adressé ainsi à un journaliste :  
« Pour protéger la justice et la liberté,  
on doit aller faire la guerre ! »  
Toi, sale menteur,  
toi, petit entourloupeur !  
Pour vous faire de l'argent,  
vous nous amener au massacre !

Un jour le grand-père fort ridé  
a appelé la jeunesse pour lui dire :  
« Sa Majesté l'Empereur est de nature divine,  
votre attitude est inacceptable ! »



うそこくなこの野郎  
こきやがったこの野郎  
天皇陛下もトイレに入れば  
紙にたよってる

[...]

Toi, sale menteur,  
toi, petit entourloupeur !  
Si sa Majesté l'Empereur va aux toilettes  
il utilise du papier wc !

[...]

Constitué de dix strophes, « *Kuso kurae bushi* » est une longue tirade critique dans laquelle le narrateur s'attaque sans détour à différentes figures d'autorité. Dix corps institutionnels, ou acteurs de la société japonaise sont représentés : on y retrouve le système éducatif, l'autorité paternelle, le patronat, les églises, le communisme, la révolution culturelle chinoise, l'autorité impériale et gouvernementale, l'URSS et les États-Unis.

Des institutions nationales comme le gouvernement, l'éducation ou le système impérial, aux acteurs internationaux que représentent les puissances soviétique et américaine, tous sont tournés en ridicule. Articulée par une attitude de franche contestation qui s'exprime dès le titre de la chanson, l'intensité de l'opposition exprimée par le narrateur est illustrée par la répétition de l'interjection « allez vous faire foutre », intimée à chaque fin de strophe. Prime dans le titre une écriture qui ne se veut ni implicite, ni policée : la vulgarité tranche avec la bienséance et structure un refus catégorique des autorités et de leurs valeurs. Ainsi mises en forme, l'irrévérence et la liberté de ton deviennent plus importantes que la critique politique.

Ce renversement des valeurs sociales est transmis par deux procédés : l'intensité de l'écriture et l'humour. Chaque strophe se conclut par une « punch line » où la valeur sacrée ou respectable des figures d'autorités est remise en cause. S'il est difficile d'en choisir un exemple parmi les autres tant l'intensité de l'écriture porte l'ensemble du titre, la dernière strophe concernant l'Empereur illustre bien la liberté de ton d'Okabayashi. Considérée comme une entité politique et symbolique particulièrement fédératrice au Japon – et divine avant 1945 – la mise en scène du corps de l'Empereur à travers quelque chose d'aussi trivial que ses selles constitue un trait d'humour mordant, marqué par une véritable volonté de désacralisation. « L'air allez-vous faire foutre » renverse ainsi les valeurs pour mieux affirmer celles de la contestation que connaît le pays : la guerre n'est plus une question de liberté, mais de cupidité ; la foi est critiquée pour ses certitudes arbitraires ; le travail est dénué de son sens pour être critiqué comme une forme d'exploitation, etc.

Le renversement des valeurs ne concerne pas uniquement la portée politique de la chanson, mais également sa portée narrative. Outrageuse, l'écriture des paroles va à l'encontre des pratiques des chansons populaires et tranche avec les habitudes des productions de l'industrie musicale, où elle est naturellement rejetée. Née d'une écriture franche et nette dans son ton contestataire ; elle ne se plie à aucune des règles de la décence, sur le fond comme sur la forme. Choquant et rompant avec les habitudes d'écoute du public, elle donne à entendre des possibilités expressives inédites où humour, contestation et jusqu'aboutisme se mélangent au plaisir du chant. Ce plaisir – le plaisir de la subversivité – se retrouve dans certaines versions enregistrées, où l'on peut entendre le chanteur demander au public de reprendre avec lui le refrain irrévérencieux en chœur : la chanson devient alors hymne construit par l'irrévérence et la volonté d'afficher une résistance socioculturelle vis-à-vis des normes de la société japonaise.

Cette libération de l'écriture et de l'interprétation se double d'une subtilité dans sa construction. Loin de se limiter à une somme d'insultes, Okabayashi joue avec la langue, familière et grossière, pour construire une image du Kansai, libre et subversive. Le dialecte apparaît tout du long de la chanson, comme dans l'utilisation du mot *watasu* et *waterasu* [moi et nous]. Ce dialecte s'exprime aussi, mais s'exprime surtout avec énergie lors des insultes, comme *Kokyagatta* [entourloupeur], régionalement marqué. À travers cette écriture, la langue quotidienne du Kansai devient une forme chantée, et construit l'idée de la possibilité d'une expression du genre de la folk du Kansai.

Cette liberté de ton, Okabayashi l'illustre dans un autre titre : « *Sore de jiyû ni natta nokai* » [« C'est avec ça que vous êtes devenus libres ? »], dont voici les paroles :

いくら豚箱のくさいまずい飯が	Vos repas puants de cellules de prison,
うまくなったところで	se sont améliorés,
うまくなったところで	se sont améliorés,
それで自由になったのかい	c'est avec ça que vous êtes devenus libres ?
それで自由になれたのかよ	Vous êtes vraiment devenus libres avec ça ?
そりゃよかったね	Ça vous fait plaisir, hein !
給料が上がったのかい	Vos salaires ont augmenté, hein,
組合のおかげだね	grâce à vos syndicats !

上がった給料で一体何を買う  
テレビでいつも言ってる  
車を買うのかい  
それで自由になったのかい  
それで自由になれたのかよ

あんたの言ってる自由なんて  
豚箱の中の自由さ  
俺達が欲しいのは  
豚箱の中でのより  
いい生活なんかじゃないのさ  
新しい世界さ  
新しい世界さ

染みだらけの汚ねえかべを  
きれいに塗るかえて  
モナリザの笑顔みを  
飾ってみたところで  
それで自由になったのかい  
それで自由になれたのかよ

そりゃよかったね  
給料が上がったのかい  
組合のおかげだね  
やっとあんたの息子も  
大学にやれるネ  
トントン出世して  
もらわなくちゃナ  
それで自由になったのかい  
それで自由になれたのかよ

あんたの言ってる自由なんて  
豚箱の中の自由さ  
俺達が欲しいのは  
豚箱の中でのより  
いい生活なんかじゃないのさ  
新しい世界さ  
新しい世界さ  
ジュータンでもしくかい  
ソファも入れるかい  
冷たい鉄格子に

Avec votre salaire plus élevé, vous allez acheter quoi ?  
Cette voiture,  
dont la télévision vous parle tout le temps ?  
c'est avec ça que vous êtes devenus libres ?  
Vous êtes vraiment devenus libres avec ça ?

La liberté dont vous parlez,  
c'est la liberté des cellules de prison !  
Ce que nous voulons, nous,  
plus qu'une vie de cellule de prison,  
c'est vivre dignement, non ?  
Un nouveau monde !  
Un nouveau monde !

Ces murs sales plein de taches,  
les repeindre joliment,  
après les avoir décoré  
avec le sourire de Mona-Lisa,  
c'est avec ça que vous êtes devenus libres ?  
Vous êtes vraiment devenus libres avec ça ?

Ça vous fait plaisir, hein !  
Vos salaires ont augmenté, hein,  
grâce à vos syndicats !  
Enfin, vos fils aussi,  
pourront faire l'université, n'est-ce-pas  
C'est juste pas possible,  
qu'ils ne puissent pas si brillamment réussir leurs vies !  
C'est avec ça que vous êtes devenus libres ?  
Vous êtes vraiment devenus libres avec ça ?

La liberté dont vous parlez,  
C'est la liberté des cellules de prison !  
Ce que nous voulons, nous,  
plus qu'une vie de cellule de prison,  
c'est vivre dignement, non ?  
Un nouveau monde !  
Un nouveau monde !  
Vous mettez quelques tapis ?  
Et pourquoi pas aussi un sofa ?  
Dans cette prison froide,

カーテンでもかけりゃ  
こぎれいになったネ  
豚箱じゃないみたい  
それで自由になったのかい  
それで自由になれたのかよ

今にあんたはきつと言い出すだろう  
住めば都さ豚箱も悪がない  
じっと黙ってりゃ  
そのうち出してくれるさ  
それで自由になったのかい  
それで自由になれたのかよ

あんたの言ってる自由なんて  
豚箱の中の自由さ  
俺達が欲しいのは  
豚箱の中でのより  
いい生活なんかじゃないのさ  
新しい世界さ  
新しい世界さ

si vous y mettez des rideaux,  
ça fait propre, *n'est-ce pas* ?  
On ne dirait même pas une cellule de prison !  
c'est avec ça que vous êtes devenus libres ?  
Vous êtes vraiment devenus libres avec ça ?

Vous pourriez me dire, maintenant,  
qu'on s'habitue à tout, que les cellules, c'est pas si mal  
Et si tu la fermais pour de bon ?!  
Et que tu nous faisais un peu d'air ?  
c'est avec ça que vous êtes devenus libres ?  
Vous êtes vraiment devenus libres avec ça ?

La liberté dont vous parlez,  
c'est la liberté des cellules de prison !  
Ce que nous voulons, nous,  
plus qu'une vie de cellule de prison,  
c'est vivre dignement, non ?  
Un nouveau monde !  
Un nouveau monde !

Dans la même lignée de « *Kusokurae no bushi* », l'écriture de « *Sore de jiyû ni natta nokai* » illustre le forme narrative du « cri du citoyen ». D'une écriture tranchante et sans concession, le titre développe un témoignage critique, très personnel, à l'encontre d'une partie de la contestation jugée soumise au monde de la consommation.

L'écriture jaillit à travers un style familier qui s'affiche dès le début des paroles. Les expressions familières comme « *butabako* » [« cellule de prison »] et « *mazui mechi* » [« repas dégueulasse »] construisent un sentiment d'intense colère, directement transmis aux auditeurs et auditrices par l'intermédiaire de la question du titre et du refrain, répétée plusieurs fois : « C'est avec ça que vous êtes libre ? ». La liberté de ton que dégage le titre détonne d'autant plus qu'elle exprime une colère qui, dans son objet, s'adresse plutôt à une partie de la contestation, ou à ces sympathisants, qui préfèrent finalement une vie matérialiste plutôt que la lutte pour une société plus juste.

À la colère intimée au travers des paroles s'ajoutent deux éléments sonores qui concourent à donner corps à la subjectivité du narrateur : le style musical et la voix du

chanteur. Dans ce titre, Okabayashi opte pour un style plus orienté vers le rock en faisant apparaître un son électrique porté par des guitares électriques. Nette coupure avec l'esthétique générale de la folk, le choix sonore articule une opposition musicale autant qu'idéologique, qui fait écho aux paroles critiques. Le timbre choisi par Okabayashi dans son interprétation tire aussi vers les sonorités rock plus que vers celle folk. Afin de donner un grain plus guttural, le chanteur pousse sur ses cordes vocales, faisant entendre une voix plus éraillée, un archétype de certaines voix rock à venir.

La liberté sonore rejoint ici la liberté de ton recherchée au travers de la folk du Kansai. Encore une fois, Okabayashi joue avec les limites non seulement de statu quo dominant de la société japonaise (remise en question de l'autorité, utilisation d'une langue familière plus quotidienne), mais aussi avec les limites mêmes du genre qu'il a participé à développer et rendre populaire. Le titre illustre cette recherche de l'expression individuelle, ce « cri » de l'artiste qui ne se pense jamais en dehors de la société, et qui, dans ce titre, réfléchit sa propre position à l'intérieur de sa musique, et démontre qu'il est possible d'en délaissier les codes pour mieux laisser de place à l'expression du « soi ».

Les formes narratives du « témoignage social » et du « cri citoyen » soulignent l'importance de l'enjeu de la liberté d'expression au sein de la folk du Kansai. Par cette volonté de mettre de « soi » dans la musique, les artistes tendent à construire un genre dont la portée testimoniale constitue finalement à la fois le moyen de s'engager, mais aussi, dans de nombreux titres, une fin en soi. Que ce soit par la liberté de ton des narrations « cri du citoyen », reflet des pensées des artistes, ou par le ton franc des « témoignages sociaux », construits à partir de leurs propres expériences, la folk du Kansai se construit ainsi avant tout comme un espace de liberté d'expression, dont découle des regards reposant à la fois sur l'affirmation d'une pratique alternative de la musique, comme sur l'affirmation d'un regard citoyen sur la société japonaise.

#### **4-3. La représentation du Japon régional : les « périphéries » centrales et leurs subjectivités**

Bien que la plupart des artistes qui constituent le noyau du genre soient du Kansai, la région n'apparaît pas dans le répertoire musical comme un sujet premier. Aucune ballade

vantant les paysages de la région, ou aucune chanson à propos d'un passé perdu ou paroles nostalgiques.

Pourtant, le Kansai fait partie intégrante du répertoire. D'une certaine manière, elle est peut-être même d'autant majeure n'apparaît pas explicitement, mais qu'elle forme une partie du langage et des références culturelles avec lesquels le répertoire se construit. L'ensemble de ces éléments font sens comme une parole désirant surtout présenter un Japon « autre » ; de par l'ossature régionaliste que présente le répertoire, il rend « centre » un Japon jugé « périphérique ». Voici comment le répertoire recentralise la périphérie.

#### 4-3-1. Aspect géographique et politique : un Japon autre

Si aucun titre ne prend le Kansai comme sujet à part entière, la région apparaît dans certaines chansons comme le lieu principal de la narration. C'est le cas du titre « Chûrippu no appurike », écrit et composé par Okabayashi Nobuyasu. En voici les paroles :

うちがなんぼ早よ起きても  
お父ちゃんはもう  
靴トントン叩いてはる  
あんまりうちのこと  
かもてくれはらへん  
うちのお母ちゃん  
どこへ行ってしもたのん  
前は学校へ  
そっと逢うにきてくれたのに  
もうおじいちゃんが  
死んださかいに  
誰もお母ちゃん  
怒らはらへんで  
早よう帰ってきてか  
スカートが欲しいさかいに  
チュールリップのアップリケ  
ついたスカート持ってきて  
お父ちゃんも時々  
買ってくれはるけど  
うちやっぱり  
お母ちゃんい買うてほしい

Si tôt qu'il soit, à la maison,  
mon papa, déjà,  
frappe le cuir des chaussures.  
À la maison, il s'occupe peu  
de nous,  
ma maman,  
tu es partie où ?  
Avant, tu venais me voir  
discrètement, à l'école...  
Comme grand-père  
est mort,  
personne  
ne se mettra en colère contre toi,  
Je veux que tu reviennes vite !  
j'aimerais une robe...  
Un appliqué-tulipe,  
apporte-moi une robe...  
Parfois, papa  
m'en achète, mais  
moi,  
j'aimerais que tu m'en achètes une, maman.

うちのお父ちゃん  
暗いうちから遅うまで  
毎日靴をトントンたたいてはる  
あんな一生懸命働いてはるのに  
なんでうちの家  
いつお金がないんやろ  
みんな貧乏が  
みんな貧乏が悪いんや

そやでお母ちゃん家を出て行かあった  
おじいちゃんに  
お金のことで  
いつの大きな声で  
怒られてはったもん  
みんな貧乏のせいや  
お母ちゃんちっとも悪うない

チュールリップのアップリケ  
ついたスカート持ってきて  
お父ちゃんも時々  
買ってくれはるけど  
うちやっぱり  
お母ちゃんい買うてほしい

Papa,  
jusque tard dans la nuit,  
fabrique des chaussures tous les jours.  
Bien qu'il travaille très dur,  
pourquoi est-ce que notre famille ?  
n'a jamais d'argent ?  
Tout le monde est pauvre,  
Tout le monde est pauvre, c'est ça qui ne va pas !

C'est à ce moment que, maman,  
tu es partie de la maison.  
A cause de l'argent,  
grand-père  
te criait  
toujours dessus.  
C'est parce que tout le monde est pauvre !  
Maman n'est pas du tout une mauvaise personne !

Un appliqué-tulipe,  
apportez-moi une robe...  
Parfois, papa  
m'en achète, mais  
moi,  
j'aimerais que tu m'en achètes une, maman.

Le titre nous plonge dans la région du Kansai, retranscrite à travers le témoignage d'une petite fille. Habitant un foyer modeste, elle témoigne de son pénible quotidien et de ses relations familiales, compliquées par la misère. Aussi, si cela n'est pas fait de façon explicite, le métier de son père, qui travaille le cuir, est une référence à la condition *buraku*, un groupe social fortement discriminé au Japon.

Dépeint par le témoignage d'une petite fille impuissante face aux réalités qui constituent sa vie, le titre s'inscrit comme un portrait social soulignant la dure réalité des couches défavorisées. Désirant mettre en chanson cette impuissance, Okabayashi a choisi comme narratrice une petite fille, qui, non seulement ne comprend pas l'ampleur des mécanismes sociaux discriminant sa famille en raison de son origine *buraku*, mais ne semble rien pouvoir faire d'autre que souffrir devant sa famille se déchire en grande partie à cause de leur misère. « *Chûrippu no appurike* », comme beaucoup de titres d'Okabayashi, forme un

regard critique à l'encontre de la société japonaise, dont une partie jouit des retombées du redressement économique quand une autre connaît marginalisation et exclusion.

Mais le titre ne se limite pas à ce regard critique. Si les paroles ne font allusion à aucun nom de ville ou de région, le Kansai est lui aussi une partie importante du titre, apparaissant à l'auditoire à travers la langue utilisée par la petite fille, le kansai-ben. Bien loin de ne faire que quelques références à cette langue régionale, la narratrice ne parle exclusivement qu'en Kansai-ben, qui marque particulièrement les formes verbales (« ... »). Si la chanson s'intéresse ainsi à retranscrire le témoignage de la petite fille, reflet du regard critique d'Okabayashi, elle s'attache tout autant à faire apparaître et mettre en scène la région Kansai.

Si Okabayashi est bien originaire de la région, il préfère élaborer un témoignage fictif plutôt que de puiser dans ses propres souvenirs. Le témoignage de la petite fille porte donc l'objectif de dépeindre le regard de l'artiste sur sa région. Mettant en parallèle la condition *buraku* et le Kansai, Okabayashi expose dans son texte le caractère « périphérique » et délaissé de sa région. De ce parallèle, elle en ressort comme une région victime, impuissante face à son destin national qu'elle ne semble pouvoir contrôler. De la même manière que la chanson appelle à une réaction par rapport à la condition *buraku*, elle rappelle le phénomène de centralisation avec laquelle le Japon s'est et se construit, donnant à Tôkyô une place plus importante qu'à toute autre région. Ainsi, de la même manière que le titre s'articule comme un espace d'expression individuelle et de contestation en allant à l'encontre du statu quo du caractère tabou de la condition *buraku*, il s'évertue à condamner la forte centralisation du pays.

L'idée d'un Japon aux pouvoirs inégalement répartis entre ses régions revient dans d'autres titres. « Otô Kaereya » est un des exemples les plus parlants de cette parole régionale contestataire, ici porté par Takaishi Tomoya.

風に追われて	Poursuivi par le vent,
お父が消えた	il a disparu.
峠の向こうに	Par-delà la cime,
にじんで消えた	dissipé.
山の畑は雪の下	Champs des montagnes sous la neige



足んね足んねで	Par manque d'argent,
出稼ぎ暮らし	obligé de travailler loin de la maison.
余りものちゅうて	Parmi ce qui demeure inusés,
お父の茶碗	son bol demeure.
主ねえ箸の	La colère de voir
にくらしさ	ses baguettes délaissées.
せめて夢でも	Dans ses rêves,
お父にあいてえ	notre enfant voudrait voir son père.
クレヨンかかえて	Un crayon à la main,
せがれが泣いた	il pleure ;
お父の顔がかけねとよ	il n'arrive pas à dessiner son visage.
お父がいねえで	Lui absent,
夜が長すぎる	les soirées s'allongent
夜なべ仕事に	Plutôt que travailler toute la nuit,
むしろをあもか	pourquoi pas tricoter ?
むしろあむより縄をなえ	Plutôt que tricoter, faisons une corde.
縄がなえてら	Si on fabriquait une corde,
お父よもどれ	quand il rentrerait,
腰にゆわえて	on entourerait ses hanches,
せがれにもたそ	et on l'accrocherait à son fils.
今年ゃどこへ	Ainsi, il ne pourrait partir
いけねえよに	nulle part cette année.
峠をそめて朝日が昇る	Colorant la cime, le soleil se lève.
山の向こうにもう	Par-delà la montagne,
日が沈む	le jour déjà s'éteint.

À l'image de « *Chûrippu no appurike* », « *Otto kaere ya* » reflète une région du Japon autre que celle de Tôkyô, basant l'action de narration dans une région montagneuse. Cette région est représentée dans le texte par la description de ses paysages, dont les paroles nous laissent voir « la cime des montagnes » et les « champs de montagne enneigés ». L'identité régionale ressort également à travers l'écriture du personnage principal, mère de famille, qui s'exprime en un dialecte qui s'apparente à ceux que l'on peut entendre dans la région

d'Hokkaidô, comme le montre le titre où l'usage de l'impératif se fait en -re (plutôt qu'en rô en japonais « standard »). Dans la lignée de l'écriture d'Okabayashi, Takaishi porte avec cette chanson un portrait social soulignant la condition de vie des périphéries japonaises soumises aux nouvelles logiques économiques et industrielles du pays et déconstruites par un exode rural séparant les familles.

L'objet du titre réside également en la représentation d'une région périphérique du Japon. Si le Kansai n'est pas à l'honneur dans ce titre, Takaishi s'inspire sans doute des paysages de sa propre île natale, Hokkaïdo. Encore une fois, le portrait social, dessiné par un personnage principal féminin isolé et impuissant contre son destin, coexiste avec la représentation de la région montagneuse et rurale, jugée elle aussi victime d'un abandon. Ces titres sont donc l'occasion pour les artistes de la folk du Kansai de mettre en avant les régions « périphériques » et de faire porter la voix du Japon « Autre », dont a découlé de la centralisation une inégale répartition des pouvoirs économiques, politiques et médiatiques.

C'est aussi à travers cette parole contestataire que le répertoire de la folk du Kansai se construit comme un espace de liberté de représentations, alternatif et critique à l'encontre des grands schémas sociaux officiels. C'est de la singularité de cette parole que découlent la singularité et l'individualité des artistes qui la construisent.

#### 4-3-2. Le Kansai subversif, créatif et drôle

Le Kansai n'apparaît pas seulement dans des titres désirant refléter un rapport de force inégal entre la région de Tôkyô et le reste du Japon. D'autres chansons mettent en scène une région du Kansai de manière positive, soulignant sa créativité et subversivité. Un des titres les plus parlants est sans nul doute « *Kaettekita yopparai* », dont voici les paroles.

おらは死んじまっただ	Je suis bel et bien mort
おらは死んじまっただ	je suis bel et bien mort,
おらは死んじまっただ	je suis bel et bien mort,
天国に行っただ	et je suis bel et bien allé au paradis !
長い階段を	De longues marches,
雲の階段を	de longues marches faites de nuage,
おらは登っただ	j'ai montées,
ふらふらと	en titubant,

おらはヨタヨタと 登り続けた やと天国の門についただ	et toujours chancelant, j'ai continué à grimper. Enfin, je suis arrivé aux portes du paradis !
天国よいとこ 一度おいで 酒はうまいし 姉ちゃんはきれいだ	Le paradis, c'est un endroit super, fais-y un tour une fois, l'alcool est bon et les jeunes filles sont jolies !
おらが死んだのは 酔っ払いで運転で おらは死んじまっただ おらは死んじまっただ おらは死んじまっただ 天国に行っただ	Moi, je suis mort en conduisant ivre, je suis bel et bien mort, je suis bel et bien mort, Je suis bel et bien mort, et je suis bel et bien allé au paradis !
だけど天国にゃ 怖い神様が 酒を取り上げて いつもどなるんだ	Mais au paradis, un dieu effrayant, me prend mon verre des mains me dit toujours ça :

[paroles parlées dans le dialecte du Kansai]

なお前天国ちゅうとこは そんな甘いものや おまへんのや もっとまじめにやれ	<i>Et, toi, le paradis c'est pas chez toi ! Arrête dont de te la couler douce ! Reprends-toi enfin !</i>
天国よいとこ 一度おいで 酒はうまいし 姉ちゃんはきれいだ	Le paradis, c'est un endroit super, fais-y un tour une fois, l'alcool est bon et les jeunes filles sont jolies !
毎日酒をおらは 飲み続けて 神様のことをおらは わすれただ	Moi, tous les jours, j'ai continué à m'en jeter, moi, ce que Dieu m'avait dit m'était sorti de la tête !

[paroles parlées dans le dialecte du Kansai]

まあお前 そんなことばかり やってんでっか ほなら出てゆけ	<i>Et toi ! Comme tu fais toujours les mêmes bêtises, hein, allez, va-t'en ! »</i>
そんなわけで おらは追い出され	Pour cette raison on m'a chassé,

雲の階段を	et de longues marches en nuages
降りて行っただ	j'ai descendu.
長い階段を	De longues marches,
おらは降りただ	j'ai bel et bien descendues.
ちょっと踏み外して	Puis j'ai trébuché,
おらの目が覚めた	et je me suis réveillé
畑のど真ん中	en plein milieu d'un champ.
おらは生き返っただ	J'étais bel et bien revenu à la vie !
おらは生き返っただ	j'étais bel et bien revenu à la vie !

Le titre fait entrer des éléments de la culture de manière fracassante : le milieu du titre fait entendre « Dieu » s'exprime en kansai-ben. Véritable patchwork sonore et culturel, « Kaette kita yopparai » s'insère dans une représentation du Kansai à travers plusieurs éléments, tous liés par l'humour.

D'abord, le langage du personnage principal fait entrer le public dans un univers narratif rappelant sa régionalité, notamment avec la forme dialectale « ttada » et « ora », qui remplace le japonais standard « tta » et « ore ». Mais le dialecte du Kansai fait une entrée plus franche lors de la prise de parole du « Dieu » qui, non seulement parle dans le dialecte Kansai, mais en surligne les intonations. Nombre de mots et de façon de dire appartiennent au Kansai-ben, notamment « ya » qui remplace le « ka » ainsi que l'impératif qui est attribué par le « Re » et non pas « rô ».

Pourtant, la représentation du Kansai dans cette chanson ne dégage pas les mêmes questions et représentations que dans les titres d'Okabayashi et de Takaishi. Ici, si le Kansai est omniprésent en sourdine tout du long avec les deux personnages qui sont le poivrot et « Dieu », elle prend place au sein d'un patchwork culturel qui tend à prendre tant dans la culture chrétienne (Dieu et le paradis), la culture bouddhiste (la chanson se termine par un sômyô), mais aussi par le blues (des notes de rag-time en piano) et de la musique classique (des notes de la lettre à Élise), le tout lié à la fois par les innovations sonores et narratives du titre, ainsi que son humour, qui tire dans l'absurde, qui tient ensemble ce véritable « bricolage » musical. À travers cette lunette particulière de l'humour, le Kansai apparaît comme une partie d'un tout, dont l'humour soutient un élan créatif, et subversif, dans le sens où de nombreux codes musicaux explosent dans ce titre. La culture du Kansai ressort ainsi

comme un socle d'une attitude qui, par son humour absurde, crée une atmosphère doucement subversive.

## Conclusions du chapitre

Révéle par l'analyse du répertoire de la folk du Kansai, l'enjeu primordial de la création d'un nouvel espace d'expression sous-tend le travail des artistes du genre, qui désirent s'approprier leur propre voix au travers de leur musique.

À travers les reprises qui jalonnent le répertoire, ils s'approprient la généalogie du genre. Les chansons asiatiques comme américaines concourent à insérer la scène folk japonaise dans la continuité d'un geste contre-culturel extranational, exhortant des valeurs contestataires. La réapparition et recontextualisation d'anciennes chansons japonaises ancrent, elles, la folk du Kansai dans la continuité d'une histoire culturelle propre au Japon, mettant en lumière une histoire du pays marquée par la révolte du peuple et des populations défavorisées.

L'ensemble des compositions originales du genre reflète la volonté des artistes à s'approprier et exprimer leur regard sur la société qu'ils habitent. Ce regard est double, composé à la fois par un engagement contre la guerre du Vietnam et les inégalités sociales, et par l'individualité des écritures qui construisent la diversité esthétique et musicale de la folk du Kansai. Ces compositions originales montrent à quel point, à l'inverse des ouvrages ayant traité la question, la facette politique du genre ne peut être réduite à la mise en musique de la contestation de l'époque. Elle propose un engagement propre, indissociable de la créativité des artistes.

Enfin, le répertoire démontre la volonté des artistes à se réapproprier un geste musical, dans une société où les productions *mainstream* de l'industrie musicale ont bouleversé les pratiques depuis plus de quarante ans. Le geste musical devient alors le socle de l'expression de soi, proposant naturellement une nouvelle diversité de narrations, tout en cherchant à créer une « voix » propre au genre et aux artistes qui le compose.

Si la folk du Kansai est un genre engagé, il est d'abord dans sa volonté de remettre en question le statu quo des musiques populaires. Désirant se réapproprier harmonies et sens, les artistes de la folk du Kansai développent leur musique dans une volonté d'autonomie

artistique, une volonté intrinsèquement liée à une expression où art et citoyenneté ne font qu'un.

## Conclusions générales

La scène musicale japonaise moderne entre dans les années 1960 en pleine transformation. Apparue dans le sillon de la Restauration Meiji, elle est modelée par un gouvernement décidé à moderniser l'ensemble des structures politiques et culturelles du pays. Les harmonies occidentales pénètrent peu à peu le paysage musical pour résonner au sein des plus hautes sphères du pouvoir comme dans les nombreuses rues des centres urbains en développement. Face à cela, les arts musicaux traditionnels, relégués au second plan, se voient acculés à tout faire pour survivre.

L'apparition de l'industrie musicale en 1920 change profondément les dynamiques de cette scène musicale. Catalysée par l'apparition des nouvelles technologies de la radio et du microphone, l'industrie devient un acteur incontournable en remplaçant peu à peu les artistes de rues et en transformant complètement les logiques de production. Si elle débute comme une plateforme d'enregistrement et de diffusion, elle devient en quelques années la principale source des nouveaux répertoires populaires qui habitent désormais le quotidien des citoyens japonais. La musique populaire moderne japonaise est née.

Si l'industrie se développe et détient un monopole sur la production musicale dans les années 1930, le gouvernement japonais revient sur le devant de la scène durant les années 1940. Dans le sillon d'une politique nationaliste expansionniste, l'état militariste interdit officiellement le jazz, la « musique de l'ennemi », jugée immorale et inapte à produire un esprit national. Devant la censure, l'industrie musicale change de cap idéologique pour continuer à exister et produit une scène musicale taillée sur mesure pour le pouvoir politique en place. Si la défaite bouleverse le Japon, au sortir de la guerre, l'industrie musicale continue d'être sous contrôle du pouvoir politique : l'Occupation américaine scrute les productions culturelles, en censure certaines et en promeut d'autres. L'influence américaine s'installe plus que jamais dans le quotidien : jazz, baseball et cinéma peuplent petit à petit les habitudes des Japonais.

Le départ du Commandement Suprême des Forces Alliées en 1952 dessert l'étau qui comprimait l'industrie musicale. En dépit des destructions dues à la guerre, celle-ci reprend



rapidement un rythme de production important. Sur le plan économique, le spectaculaire redressement débuté au milieu des années 1950 fait entrer le Japon dans l'ère de la consommation : largement influencés par la culture américaine, les loisirs font désormais partie intégrante du quotidien d'une population citadine de plus en plus importante. Fort de ce contexte favorable, l'industrie nourrit la vie musicale japonaise de plus belle : entre kayôkyoku, boogie-woogie, country et rockabilly, les Japonaises et Japonais écoutent toujours plus de musique.

Devant une jeunesse désormais habituée à la présence de la musique, l'industrie musicale fait face à de nouveaux défis. Tenu à des obligations de rentabilité, elle doit répondre à une nouvelle demande. Genre musical porté par la popularité des titres d'Elvis Presley, le rockabilly instaure de nouvelles pratiques musicales et structurelles : les premiers festivals à réunir plusieurs dizaines de milliers de personnes apparaissent à la fin des années 1950 et la pratique des contrats à vie, qui freinait la flexibilité dont l'industrie musicale a désormais grand besoin, est remise en question par l'apparition des agences de production, nouvelles structures permettant à des voix amatrices prometteuses de se professionnaliser.

Au côté de ces changements, les modes de diffusion de la musique évoluent eux aussi. La technologie radiophonique devenant moins chère, les radios privées fleurissent, permettant une re-localisation de la diffusion musicale : de nombreuses préfectures japonaises, comme celle du Kansai ou d'Aichi, connaissent leurs premières émissions localement produites. Si la structure de ces émissions est similaire, elles développent des caractères particuliers en faisant entendre leurs dialectes et en s'ancrant dans une scène musicale plus locale.

En 1965, le succès des Beatles, groupe autoproduit, impressionne nombre de jeunes musiciennes et musiciens qui se procurent des instruments acoustiques et électriques de plus en plus abordables. L'affluence de musiciens amateurs se fracasse sur les limitations d'une industrie peu réactive. La scène musicale populaire titube quelque peu ; après l'état et l'industrie, un troisième acteur s'y installe de manière définitive : le consommateur / musicien amateur.

Parallèlement, les années 1960 annoncent une transition sociopolitique historique. Entre 1959 et 1960, plus de deux millions de Japonaises et Japonais manifestent contre la signature du Traité de Sécurité et de Coopération entre Japon et États-Unis. Tout au long de la décennie, de nombreuses voix contestataires et alternatives jaillissent, tantôt remettant en cause l'implication du Japon au sein des opérations militaires américaines, tantôt défiant la représentation d'un Japon rutilant et le caractère apolitique des décisions gouvernementales sur les plans économique et industriel. La société japonaise, en pleine ébullition, se cherche.

Dans le sillon de ces remises en question, de jeunes musiciens amateurs entendent une nouvelle musique arriver au Japon : la folk. Délivré par des artistes comme Bob Dylan, Joan Baez ou encore Pete Seeger, le genre trouve rapidement un public et deux scènes musicales se développent. L'une prend place à Tôkyô, et l'autre, dans le Kansai. Si la première devient vite prise en main par l'industrie, la seconde, prenant le nom de « folk du Kansai », évolue différemment pour devenir le courant politique de la décennie. Négatif de la photographie du Japon des années 1960, le genre porte un engagement explicite et articule nombre de chansons autour des grandes questions sociopolitiques de l'époque. De ces premiers titres anti-guerre, « *Betonamu no sora* » [« Le Ciel du Vietnam »] à des titres provocateurs comme « *Kuso kurae bushi* » [« L'air du allez-vous-faire foutre »], les artistes délivrent autant de regards critiques sur la société, faisant résonner au sein de leur art les réalités plus nuancées de la réussite économique japonaise, dont le côté sombre est souvent tu.

Pourtant, notre thèse démontre que le genre de la folk du Kansai révèle également des enjeux et des dynamiques plus complexes que ceux relevant d'un « simple » engagement politique et que, au cœur de ceux-ci, demeure centrale la volonté des artistes à promouvoir un art articulé par l'autonomie d'un geste musical dégagé des logiques de l'industrie musicale ainsi que celles des milieux engagés. Cette volonté se traduit de deux manières : d'une part dans le développement de la scène folk en elle-même, et d'autre part, dans le répertoire que créent ses artistes.

Retraçant le développement du genre, les chapitres 3 et 4 soulignent combien divers acteurs jouent un rôle dans l'établissement et l'évolution de la scène folk dès son arrivée au

milieu des années 1960. Elle est d'abord portée par la *Rôon*, organisation culturelle d'obédience marxiste, bien décidée à faire entrer des titres musicaux engagés partout dans le pays. Au sein de ce milieu musical politisé, Takaishi Tomoya connaît ses premiers succès en apportant traductions habiles de Bob Dylan ou Joan Baez, et compositions originales mélangeant style américain avec des références culturelles plus domestiques. Parallèlement, les émissions de minuit diffusées à la radio dans le Kansai rassemblent un public étudiant toujours plus important et font découvrir les nouvelles compositions originales de groupes amateurs. C'est dans ce sillon qu'apparaissent notamment deux grands succès populaires du genre : « *Kaette kitta yopparai* » [« Le Poivrot qui est revenu »], des Fôku Curuseidâzu, et « *Jukensei burûsu* » [« Le Blues des étudiants en concours »], composé et interprété par Nakagawa Gorô. Les deux titres sont plus tard enregistrés et sortis au sein de Victor, grande major. Succès commerciaux, ils participent à attirer un nouveau public vers la folk du Kansai. Le genre musical, encore très proche de la folk américaine en 1966, commence à trouver sa propre identité avec son répertoire naissant et sa popularité grandissante.

Si le genre connaît un succès de plus en plus important, il se construit dans une posture d'opposition. D'une part, la plupart des jeunes artistes rencontrent des tensions lors de leurs entrées dans une industrie musicale qui ne sait que faire de ces auteurs-compositeurs-interprètes, catégorie tout à fait novatrice, et de leur liberté de ton, peu appréciée. D'autre part, au nom d'une lutte idéologique peu encline à la nuance, les milieux politisés exercent une pression sur ces jeunes musiciens et tentent de limiter leur palette expressive à leurs créations les plus explicitement engagées. Ne se retrouvant ni dans les logiques de rentabilité de l'industrie ni dans les idéaux politiques, les artistes de la scène de la folk du Kansai se forment leur voix propre. C'est ainsi que les plus influents, parmi lesquels comptent Takaishi Tomoya, Okabayashi Nobuyasu, Takada Wataru, Nakagawa Gorô, les Fôku Curuseidâzu et les Itsutsu no akai fûsen, décident de faire front commun. Dès la fin de l'année 1966, ils partagent nombre de concerts amateurs, puis se rassemblent autour des « Bureaux Takaishi », mis en place en 1967. Le visage de la folk du Kansai évolue.

Nouvelle maison de production dirigée par Takaishi Tomoya et Maasaki Hata, la structure permet une professionnalisation des principaux artistes, tout en leur donnant une plus grande marge de manœuvre face à l'industrie musicale et aux milieux politisés. C'est l'âge

d'or de la folk du Kansai, qui exprime une complexité idéologique et musicale à la croisée entre un genre engagé et un geste créatif artistique. La volonté d'indépendance des artistes se poursuit durant les années suivantes et se concrétise dans la mise en place d'un des principaux labels indépendants d'après-guerre : le *Angura Recôdo Curabu* (de l'anglais Underground Records Club, abrégé, URC). Grâce à celui-ci, nombre de titres rejetés par l'industrie musicale, souvent seulement joués en live, apparaissent sous forme enregistrée : « *Kuso kurae bushi* » d'Okabayashi Nobuyasu et « *Dai daijesuto pan san oku jiken no uta* » de Takada Wataru, titres emblématiques, témoignent de la liberté de ton du genre. D'autres titres, inintéressants pour les milieux politiques, car trop écrits musicalement, se font aussi jour, comme l'illustrent les albums des *Itsutsu no akai fûsen*, et des *Jakkusu*. Faisant résonner dès la fin des années 1960 quelques notes de guitares électriques, ces derniers posent le socle du rock psychédélique de la décennie à venir.

De cette recherche d'autonomie artistique découle également une redéfinition du geste musical et de sa signification. Articulé autour d'une analyse du répertoire de la folk du Kansai, le chapitre 5 met en relief comment, désirant promouvoir un espace de libre expression, les artistes façonnent un répertoire plus riche que ne le laisse le supposer sa réception, souvent limitée à sa portée politique. Dans un premier temps, notre analyse souligne que le répertoire de la folk du Kansai est loin de se limiter à la copie japonaise du genre musical américain. Si des reprises de titres populaires états-uniens parsèment le répertoire du genre, les artistes diversifient leurs horizons culturels en ajoutant également des titres asiatiques, venant principalement de Vietnam et de Corée, et aussi domestiques, provenant de périodes historiques touchées par de profonds changements, comme l'ère Meiji ou l'entre-deux guerre. Par la diversité de ces reprises, les artistes proposent ainsi en filigrane une ré-écriture de l'histoire de la folk du Kansai. S'appropriant le courant musical, dépassant le statut de copie, l'identité du genre se construit sous la forme d'un mouvement extranational porteur de valeurs politiques et artistiques alternatives d'une part, et se déclare l'héritière d'une histoire culturelle débutée par l'*enzetsuka* durant l'ère Meiji d'autre part.

Si l'aspect engagé ressort de manière explicite dans les titres du genre, nous démontrons également que celui-ci est véhiculé à travers des nuances critiques et des écritures poétiques propres à chacun des artistes. Principales thématiques mises en avant, la

guerre et les inégalités sociales construisent ainsi tout autant un espace de contestation citoyenne que de création artistique. Se regroupent ainsi le style journalistique de Nakagawa Gorô, l'insolence et la sensibilité d'Okabayashi Nobuyasu, la créativité des Fôkuru et l'esthétisation musicales et textuelles des Itsutsu no akai fûsen, pour ne citer qu'eux. Le répertoire de la folk du Kansai reflète ainsi l'autonomie d'artistes dispensant un regard critique et une liberté musicale détachée des conditions et des logiques des milieux politisés et de l'industrie musicale, d'où la folk du Kansai était apparue sous sa première forme.

Enfin, si le genre reflète des enjeux d'engagement et de créativité musicale, il recontextualise également dans le Japon des années 1960 un geste testimonial, où musique et paroles reflètent l'expérience et le regard de l'artiste qui les crée. Illustrant parfaitement cela, un titre comme « *Sanya Burûsu* » déploie toute la complexité de la créativité du répertoire de la folk du Kansai, à la croisée d'une critique ouverte vis-à-vis des inégalités sociales touchant le milieu ouvrier, et d'une volonté de mettre en chanson l'expérience propre d'Okabayashi Nobuyasu. Au côté de leur portée politique et musicale, nombre de titres détiennent une portée biographique, plus ou moins esthétisée, qui forme le socle d'un enjeu, plus souterrain, non seulement de la folk du Kansai, mais de la musique populaire plus généralement : la musique n'est pas l'apanage de l'industrie, elle est un médium populaire, quotidien, banal et extraordinaire, et tout à chacun peut s'en emparer pour narrer sa propre histoire, et/ou pour exprimer son propre regard.

Si la folk du Kansai disparaît au début des années 1970, cette redéfinition du geste musical s'installe durablement au sein des milieux musicaux *underground*, où déjà de nouveaux artistes comme Asakawa Maki, poursuivent cette quête d'autonomie, en marge à la fois de l'industrie musicale et des milieux politiques. En cela, si la folk du Kansai est aujourd'hui disparue du paysage musical japonais, son héritage, lui, demeure, très présent, sous la forme de scènes *underground* qui continuent de nourrir la richesse des musiques populaires du Japon.

**Paroles et traduction  
du répertoire de la folk du Kansai**

Takaishi Tomoya's folk song – Omoide no akai yakke

高石友也・フォークソング・思い出の赤いヤッケ

「思い出の赤いヤッケ」 « Le Gilet rouge de mes souvenirs »

いつの日にか	Un jour,
君に遭えると	pouvoir te retrouver,
きっときっと信じてた	sans doute, sans doute, je le croyais,
けどもうやめたやめた	mais j'ai arrêté, j'ai arrêté d'y croire.
白い雪と青い空と	La neige blanc et le ciel bleu,
赤いヤッケとあの娘と	le gilet rouge et cette jeune femme,
今のゲレンデは	et la piste de ski, aujourd'hui, tout ça
思い出だけ	ne sont plus que des souvenirs.
君の影さえも	Même ton ombre,
今はもう見えず	je ne peux la voir.
いついつまでも	Pour toujours, pour toujours,
僕の胸に	dans mon cœur,
きっときっと思い出す	sans doute aucun, je me souviendrai
けどもう遭えぬ	mais, nous ne nous reverrons jamais,
きっときっと思い出す	sans doute aucun, je me souviendrai,
けどもう遭えぬ	mais, nous ne nous reverrons jamais.

「明日は知れない」 « Demain me reste incertain »

足を洗えと人に言えと  
洗うに遅い身のさびと  
すねては慣れた  
心じゃないか  
明日を知れないこの命

Alors que je dis que je vais me ranger,  
je me dis que c'est déjà trop tard.  
Habitué à être rejeté,  
n'ai-je pas un cœur ?  
Demain me reste incertain, telle est ma vie.

ギター片手に  
右手にゃ恋を  
流れ流した 意他っぱり  
どうせ浮世は行き止まり  
明日を知れないこの命

Une guitare dans une main,  
et l'amour dans l'autre  
qui s'écoule et s'en va.  
Peu importe, ce monde est sans issue.  
Demain me reste incertain, telle est ma vie.

惚れた娘も  
昔はいたが  
惚れちゃならない  
掟があるさ  
明日を知れないこの命

Une jeune femme que j'aimais,  
autrefois, il y en avait une, mais,  
il ne faut que pas que j'aime,  
les règles l'interdisent.  
Demain me reste incertain, telle est ma vie.



「白い傘」 « Le Parapluie blanc »

銀の雨ふるこの街に	Dans ce village aux pluies d'argent,
今夜最後の雨がふる	une dernière pluie s'abat ce soir.
駅にくるなど叱ったに	Bien qu'on lui ait interdit de se rendre à la gare,
白いあの娘の傘がくる	le parapluie blanc de cette fille est venu.
こんなおいらに	Nous,
惚れたって	tombés amoureux,
よせよ苦勞が目に見える	Quelle malheur ! Marqué par la peine,
濡れた女の泣き顔が	trempe, son visage en pleure...
決めた心に風が吹く	Dans son coeur décidé, souffle le vent,
風が吹く	souffle le vent.
抱いてみたって何になる	Nous embrasser, à quoi bon !
ほそい肩だが心に残る	De fines épaules, mais dans son coeur reste,
未練承知の恋なんて	un amour qui ne peut se résigner.
野暮さするだけ	Sans retenue, sans retenue aucune,
野暮なのさ	Sans retenue...
別れ雨	La pluie des au revoir

「生き残り」 « Le Survivant »

すねた男に惚れたが因果	La fatalité d'aimer un homme brisé,
花も実もない夢もない	sans fleurs ni vérité, sans rêves,
意地で世間に	j'ai tourné le dos au monde, sans doutes aucun
背中を向けた	plein de haine.
僕はこの世の生き残り	Je suis un survivant de ce monde.
白い手をした可愛い顔が	Ce beau visage aux mains blanchies,
やけに似てるさ妹に	lui ressemble tellement ! Petite sœur...
思い出させる壊れた昔	Il me rappelle à ce passé brisé,
僕にゃあの眸が	Ce regard
まぶしいぜ	m'éblouit !
今日も暮れてく	Aujourd'hui encore, le jour s'éteint
ほこりの街で	dans un village poussiéreux,
花のネオンが涙ぐむ	les néons en forme de fleur me tirent les larmes.
よごれグラスで	Dans un verre sale,
飲む酒だけど	il y a un peu de saké que je bois, mais
信じられるはお前だけ	il n'y a qu'en toi que je peux avoir confiance,
信じられるはお前だけ	il n'y a qu'en toi que je peux avoir confiance.

「俺らの空は鉄板だ」 « Notre ciel est une plaque de fer »

俺らの空には穴がある	Dans notre ciel, il y a des trous,
俺らの空は鉄板だ	notre ciel est une plaque de fer.
しゃばの空にはよう	Dans le ciel de Java, yô !
太陽がさぞあかるかる	Le soleil doit tellement briller !
俺らの空にはよう	Dans notre ciel, yô !
裸の電燈が暗い	sombres sont les lumières dénudées.
俺らの空には穴がある	Dans notre ciel, il y a des trous,
俺らの空は鉄板だ	notre ciel est une plaque de fer.
ビルの上ではよう	En haut des immeubles, yô !
ビルがさぞ冷たかる	Il doit faire si frais !
地下じゃ泥水が	Dans les souterrains, l'eau boueuse
地下たび冷たくぬらす	rend glaciales les <i>tabi</i> de travail trempées.
俺らの空には穴がある	Dans notre ciel, il y a des trous,
俺らの空は鉄板だ	notre ciel est une plaque de fer.
ちよっくらよのぞけばよう	Si on les regarde, ne serait-ce qu'un instant,
ネオンがまぶしく光るよう	nos néons nous éblouissent !
俺らの夜はよう	Nos soirées yô !
職場でしようちゅうが	Sur le chantier, le <i>shôchû</i>
まっているよう	nous attend.
俺らの空には穴がある	Dans notre ciel, il y a des trous,
俺らの空は鉄板だ	notre ciel est une plaque de fer.
工事終わればよう	Une fois les travaux finis,
俺たちやお払い箱だよ	on se retrouve à la porte, sans rien.
明日も何処かでよう	Et demain, quelque part, yô !
又穴掘るモグラもち	De nouveau, des taupes qui creusent des trous
エンリヤ テンリヤ*4	Hé ! Ho ! Hé ! Ho !

「かごの鳥ブルース」 « Le blues de l'oiseau en cage »

かごの鳥でも羽があれば Môme oiseau en cage, avec mes ailes  
飛んでゆきたい青い空 j'aimerais m'envoler ! Ah, ciel bleu...  
それもかなわぬ私ゆえ Mais cela me reste impossible,  
ああ涙もかれてかごの中 ah, à l'intérieur de la cage, mes larmes  
s'assèchent.

君が十九のやく年ならば Lorsque tu auras environs dix-neuf ans  
僕も十九のまだつぼみ J'aurai également dix-neuf ans, plein de  
promesses.

花の咲く日を待ちながら En attendant le jour où les fleurs s'ouvriront,  
ああ心が燃えるかごの鳥 Ah, brûle mon cœur d'oiseau en cage !

たった一度の人生ならば Lorsque je vivrai comme un homme,  
恋に生きたいこの恋に J'aimerais vivre dans l'amour ! Cet amour !  
それもかなわぬこの世なら Mais cela me reste impossible,  
死ぬに死ねないかごの鳥 à moi, oiseau en cage qui ne peut mourir.

「一人の手」 « Les mains d'un seul homme »

一人じゃ見られない      Seul, on ne peut voir,  
遠くは見られない      on ne peut voir loin.  
でもみんなの力でなら      Mais, si nous unissons nos forces,  
きっとできるその日がくる      ce sera possible, ce jour arrivera !

一人じゃ届かない      Seul, ça n'atteint personne,  
歌っても届かない      même si je chante, ça n'atteint personne.  
でもみんなの力でなら      Mais, si nous unissons nos forces,  
きっとできるその日がくる      ce sera possible, ce jour arrivera !

一人じゃ断ちきれない      Seul, on ne pourra pas les briser,  
鎖は断ちきれない      on ne pourra pas briser nos chaînes.  
でもみんなの力でなら      Mais, si nous unissons nos forces,  
きっとできるその日がくる      ce sera possible, ce jour arrivera !

一人じゃ変えられない      Seul, on ne peut le changer,  
世界は変えられない      on ne peut pas changer le monde.  
でもみんなの力でなら      Mais, si nous unissons nos forces,  
きっとできるその日がくる      ce sera possible, ce jour arrivera !

一人じゃ生きられない      Seul, on ne peut pas y vivre,  
この世は生きられない      on ne peut pas vivre dans ce monde.  
でもみんなの力でなら      Mais, si nous unissons nos forces,  
きっとできるその日がくる      ce sera possible, ce jour arrivera !

「冷たい雨」 « Une pluie glaciale »

静かに暮らしたいけれど	J'aimerais vivre tranquillement, mais
めまぐるしい僕らの毎日	déroutant est notre quotidien.
でもどこかで	Quelque part,
着るものもない子が	un enfant sans habit
冷たい雨に打たれてる	est battu par une pluie glaciale.
私一人なら	Si j'étais seul,
飢えや寒さから身は守る	je me protégerai de la faim et du froid.
でもどこかで	Mais quelque part,
おなかをすかせた子が	un enfant affamé
冷たい雨に歩いてる	marche sous une pluie glaciale.
若者たちが殺されてゆく	Les jeunes se font tuer
そしてどこかで	et quelque part,
血を流した子が	un enfant en sang
冷たい雨に死んでゆく	va mourir sous une pluie glaciale.

「小さな箱」 « Les petites boites »

丘の上にたくさんの	Au dessus des collines,
ペナペナ板で出来ている	faites de trucs et de planches,
小さな箱小さな箱	des petites boites et des petites boites
みんな同じ	toutes pareilles !
緑の箱ピンクの箱	Des boites vertes, des boites roses
黄色に青い箱	des boites jaunes et bleues...
ペナペナ板で出来て	Faites de trucs et de planches,
みんな同じかっこ	elles se ressemblent toutes !
家の人ほどの人も	Quelque soit la famille,
みんな大学を出て	tout le monde va à l'université,
そして箱に入り	puis ils rentrent dans des petites boites.
ちっちゃな箱は	Les petites boites,
みんな同じ	elles sont toutes pareilles !
医者がいま弁護士も	Il y a des médecins et des avocats,
会社の重役も	des postes importants dans les compagnies...
ペナペナ板で出来て	Faites de trucs et de planches,
みんな同じかっこ	elles se ressemblent toutes !
ビールを飲んで	On boit de la bière,
ゴルフをして	on joue au golf,
可愛い子供がいて	on a de beaux enfants
その子供はきちんと	et ces enfants,
大学へ通って	vont à l'école, puis,
夏が来れば	quand vient l'été,
キャンプに行き	ils vont au camp d'été...
そして大学へ行き	Puis ils vont à l'université,
そして箱に入り	et ils rentrent dans des petites boites.
小さな箱はみんな同じ	Les petites boites, elles sont toutes les mêmes !
会社に入り結婚をして	Entrer en entreprise, puis se marier,
家庭を作りそして箱に入り	fonder une famille et entrer dans la boite...
小さな箱はみんな同じ	Les petites boites, elles se ressemblent toutes !

緑の箱ピンクの箱  
黄色に青い箱  
ペナペナ板で出来て  
みんな同じかっこ

Des boites vertes, des boites roses  
des boites jaunes et bleues...  
Faites de trucs et de planches,  
elles se ressemblent toutes !



「死んだ女の子」 « La petite fille morte »

開けてちょうだい	Ouvrez-moi s'il vous plait,
たたくのはあたし	c'est moi qui frappe à la porte.
あっちの戸こっちの戸	À cette porte-là, à cette porte-ci,
あたしはたたくの	je frappe aux portes.
怖がらないで	N'ayez pas peur,
見えないあたしを	moi, qui suis invisible,
誰にも見えない	personne ne peut me voir,
死んだ女の子	moi, la petite fille morte.
あたしは死んだの	Je suis morte,
あのヒロシマで	à Hiroshima
あのヒロシマで	et à Hiroshima,
十年まえに	il y a dix ans,
あの時も七ツ今でも七ツ	j'avais sept ans, comme aujourd'hui.
死んだ子は決して	Jamais les petites filles mortes
大きくなるしないの	ne grandissent.
炎が飲んだの	Les flammes ont dévoré
あたしの髪の毛を	mes cheveux,
あたしの両手を	mes mains,
あたしの瞳を	mes yeux.
あたしの体は	Mon corps est
一つかみの灰	une poignée de cendre.
冷たい風に	Des cendres caressées
さらわれていった灰	par un vent froid.
あなたにお願いんだけど	J'aimerais vous demander quelque chose,
あたしは	moi
パンも光も何も	qui n'ai pas besoin de pain,
いらぬものも	de lumière, ni de rien,
甘いあめ玉も	moi qui ne peut même pas lécher
しゃぶれないの	un bonbon sucré.
紙切れみたいに	Moi qui, comme une boule de papier
燃えたあたしは	ai brûlé.

戸を叩くのは  
あたしあたし  
平和な世界に  
どうかしてちょうだい  
炎が子供を  
やかないように  
甘いあめ玉が  
しゃぶれるように  
炎が子供を  
やかないように  
甘いあめ玉が  
しゃぶれるように

C'est moi qui frappe à la porte  
moi, moi.  
Un monde en paix  
s'il vous plaît, donnez-moi.  
Un monde où les enfants  
ne brûlent pas dans les flammes,  
où on peut encore  
lécher des bonbons.  
Un monde où les enfants,  
ne brûlent pas dans les flammes,  
où on peut encore  
lécher des bonbons.

「学校で何を習ったの」 « Qu'est-ce que tu as appris à l'école ? »

学校で何を習ったの	Tu as appris quoi à l'école
可愛いおチビちゃん	mon petit bonhomme ?
学校で何を習ったの	Tu as appris quoi à l'école
可愛いおチビちゃん	mon petit bonhomme ?
ワシントンは	Que Washington
嘘はつかないと	ne ment jamais,
兵隊は	Que les soldats
めったに死なないものと	meurent rarement,
誰も彼もが自由だと	Que tout le monde, même lui, est libre.
先生が僕に話してくれた	Voilà ce que m'a appris mon professeur,
学校で今日習ったよ	j'ai appris ça à l'école aujourd'hui,
そういうふう習ったよ	c'est ça que j'ai appris !

学校で何を習ったの	Tu as appris quoi à l'école
可愛いおチビちゃん	mon petit bonhomme ?
学校で何を習ったの	Tu as appris quoi à l'école
可愛いおチビちゃん	mon petit bonhomme ?

お巡りさんは僕の友達で	Que les policiers sont mes amis,
正義は決して滅びはしない	que la justice triomphe toujours et
殺人した人罪で死ぬ	que les meurtriers meurent, même si
時々間違いはあるけれども	de temps en temps, il y a des erreurs, mais bon.
学校で今日習ったよ	J'ai appris ça à l'école aujourd'hui,
そういうふう習ったよ	c'est ça que j'ai appris !

学校で何を習ったの	Tu as appris quoi à l'école
可愛いおチビちゃん	mon petit bonhomme ?
学校で何を習ったの	Tu as appris quoi à l'école
可愛いおチビちゃん	mon petit bonhomme ?

僕らの政府は強くって	Que notre gouvernement est très fort,
そしていつでも正しくて	qu'il a toujours raison,

議員は立派な人達だから que les députés sont des grands hommes  
選挙のたびに同じ人選ぶ que nous élisons à chaque élection.  
学校で今日習ったよ J'ai appris ça à l'école aujourd'hui,  
そういうふうに習ったよ c'est ça que j'ai appris !

学校で何を習ったの Tu as appris quoi à l'école  
可愛いおチビちゃん mon petit bonhomme ?  
学校で何を習ったの Tu as appris quoi à l'école  
可愛いおチビちゃん mon petit bonhomme ?

戦争はそれほど Que la guerre  
悪くはないと n'est pas si terrible,  
フランスやドイツで que nous nous sommes battus  
戦って en France et en Allemagne,  
アメリカ軍は que l'armée américaine  
負けたことがない n'a jamais perdu  
そのうち僕らも et que, nous aussi, bientôt,  
戦えるんだ on va pouvoir se battre.  
学校で今日習ったよ J'ai appris ça à l'école aujourd'hui,  
そういうふうに習ったよ c'est ça que j'ai appris !

「死んだ男の残したのは」 « Ce que laisse un homme mort »

死んだ男の残したのは Ce qu'a laissé l'homme mort,  
一人の妻と一人の子供 c'est une femme seul et un enfant seul.  
他には何も残さなかった Sinon, il n'a laissé rien d'autre,  
墓石一つ残さなかった même pas de pierre tombale.

死んだ女の残したものは Ce qu'a laissé la femme morte  
しおれた花と一人の子供 ce sont des fleurs fanées et un enfant seul.  
他には何も残さなかった Sinon, elle n'a rien laissé d'autre  
着物一枚残さなかった pas même un kimono.

死んだ子の残したのは Ce qu'a laissé l'enfant mort  
振じれたあしと乾いたな涙 c'est un jouet cassé et des larmes séchées.  
他には何も残さなかった Sinon, il n'a rien laissé  
思い出一つ残さなかった pas même un souvenir.

死んだ兵士の残したものは Ce qu'a laissé le soldat mort  
壊れた銃とゆがんだ地球 c'est un fusil cassé et une terre détruite.  
他には何も残せなかった Sinon, il n'a rien pu laisser,  
平和一つ残せなかった pas même la paix.

死んだ彼ら残したものは Ce qu'ils ont laissé,  
生きてる私生きてるあなた c'est moi qui vit et toi qui vit.  
他には残ってない Sinon, il n'y a plus personne,  
他には残ってない plus personne.

「チューインガム一つ」 « Un Chewing-gum »

先生おこらんとって Maître, ne vous mettez pas en colère,  
先生おこらんとってね maître, ne vous mettez pas en colère.  
私ものすごく悪いことした J'ai fait quelque chose de très mal :  
私お店やさんの je suis allé prendre  
チューインガム取ってん un chewing gum au magasin,  
一年生の子と二人で avec un camarade de classe.  
チューンガム Des chewing-gum  
取ってんしもてん on en a volé et  
すぐ見つかってしもた on s'est fait tout de suite attrapé.  
きっと神さんがおばさんに Peut-être que c'est Dieu  
知らせたんや qui l'a dit à la gérante.  
私ものも言われへん Moi, sans rien me dire,  
体がおもちゃみたいに mon corps, comme un jouet  
カタカタ震えるねん elle l'a secoué par les épaules.  
お母ちゃんにみつからへん Je pensais que  
と思うとったのに ma mère saurait pas,  
やっぱりすぐに見つかった mais elle l'a découvert tout de suite.  
あんな怖いお母ちゃんの顔 Je n'ai jamais le visage de ma mère  
見たことない aussi effrayant !  
あんな悲しそうな顔 Je n'ai jamais le visage de ma mère  
みたことない aussi triste !  
死ぬくらいたたかれて Elle m'a frappé jusqu'à que j'en meurt :  
「こんな子うちの子 « Cet enfant,  
と違う出ていき ce n'est pas mon enfant, va-t-en ! »  
私一人で出て行ってん Moi, je suis parti tout seul  
いつでも行く公園 Et je suis allé dans le parc  
に行ったら où je vais toujours.  
よその国へ J'ai eu envie de partir dans  
行ったみたいな気がした un autre pays.  
先生どこかへ行こう Maître, j'ai pensé  
と思った à partir quelque part.

でもなんぼ歩いても En marchant  
どこへも行くところあらへん j'ai eu nulle part où aller.  
なんぼ考えても Même en y pensant,  
足ばかりふるえて mes pieds tremblaient,  
何にも考えられへん je n'arrivais plus à penser.  
おそくに家に帰って Je suis rentré à la maison,  
魚みたいに comme un poisson et  
お母ちゃんに謝ってん j'ai demandé pardon à ma maman.  
お母ちゃんは私の顔を見て En regardant mon visage, ma mère m'a  
demandé  
泣いてばかりいる en pleurant,  
私はどうして pourquoi j'avais fait ça ?  
あんな悪いことしたんやろ pourquoi j'avais fait quelque chose d'aussi mal ?  
もう二日もたっているのに Même si ça fait déjà deux jours,  
お母ちゃんはまだ ma maman  
悲しそうに泣いている pleure encore, le visage triste.  
先生どないしょう Maître, y'a rien à faire.

Takaishi Tomoya's folk songs – *Jukensei burûsu*  
高石ともや・フォークソング・受験生のブルース

「受験生のブルース」 « Le Blues de l'étudiant en concours »

おいで皆さん聞いとくれ Venez tout le monde, écoutez-moi,  
僕は悲し受験生 je suis un étudiant en concours bien triste.  
砂をかむような意気ない Moi qui n'ai plus goût à grand-chose,  
僕の話の聞いとくれ écoutez mon histoire.

朝は眠いののに起こされて Encore fatigué, je me réveille au matin et,  
朝飯食わずに学校へ sans prendre de petit-déjeuner, je vais à l'école.  
一時間めが終わったら Lorsque la première période se finit,  
無心に弁当食べるのよ je mange mon repas sans envie aucune.

昼は悲しや公園へ L'après-midi, tristesse au parc,  
行けばアベックばかりで une fois là-bas, des couples partout,  
恋しちゃんならない受験生 mais nous, étudiants qui ne pouvons aimer,  
やけのヤンパチ石投げた nous jetons des pierres de désespoir.

夜は悲しや受験生 Le soir, tristesse, étudiants,  
テレビもたまには見たいもの on se passe de la télévision,  
深夜映画も我慢して on se passe du film de minuit,  
ラジオ講座を聞いている et on écoute la conférence à la radio :

[Phrases parlées]

今晚は英文法テキストは « Bonsoir, prenez votre manuel d'anglais  
58ページ開けてください et ouvrez le à la page 58 s'il vous plaît.  
それでは Bien, commençons :  
コガラシユウジロウ先生 Professeur Kogarashi Yûjirô  
お願いいたします Nous vous laissons la parole. »

テストが終われば友達に Quand on vient de finir un contrôle,  
全然あかんと答えとき et qu'on a répondu n'importe quoi,  
相手に優越感与えておいて montrer un sentiment de supériorité aux  
autres,  
あとでショックを与えるさ et ensuite, on feint le choc.



女の子よりも Plus que les filles,  
大事なものは ce qui importe vraiment,  
旺文社の参考書 ce sont les livres de la Ôbunsha !  
それに旺文社の実力テスト Et les test d'annales de la Ôbunsha !  
赤尾好夫様バンザイ！ Akao Yoshio, *banzai* !

母ちゃんも僕を激励する Ma mère aussi, m'encourage,  
一流の大学に入らねば si je ne rentre pas dans une grande université,  
私じゃ近所の皆様に tous mes voisins vont vraiment  
あわせる顔がないのよ me faire une drôle de tête !

ひと夜ひと夜にひとみごろ Les soirs, les uns après les autres,  
*Fujinsan roku ni ô mu naku* [formule mnémotechnique]  
サインコサイン何になる Sinus, cosinus, et puis quoi à la fin,  
僕らにゃ僕らの夢にある nous aussi, nous aussi, on a des rêves.

[アドリブでございます] [Voici le moment *ad'lib.*]  
マージン狂うのだい学生 Les étudiants qui sont fous de Majong,  
泥棒やってる大学生 les étudiants qui volent,  
八年もや行ってる大学生 Les étudiants qui sont là depuis huit ans,  
どこがいいのかの大学生 les étudiants qui se demandent ce qu'ils y font...

[結論でございます][Voici le moment de la conclusion]  
大事な青春むだにして Gaspiller sa précieuse jeunesse,  
紙きれ一枚に身を託す confier sa vie à un bout de papier,  
まるで河原の枯すすき comme les plantes desséchées d'une rivière,  
こんな受験生が誰がした qui a rendu les étudiants comme ça ?

[付録でございます] [Voici le moment de l'annexe]  
勉強ちっともしないで Sans avoir étudié un instant,  
こんな歌ばかり et pour n'avoir rien fait d'autre  
歌ってるから que chanter cette chanson,  
来年はきっと l'année prochaine, sûrement,  
歌っているだろう je chanterai,  
予備校のブルースを le blues des étudiants en train de bachoter !

「あの人の日曜日」 « Le Dimanche de cette personne »

あの人の日曜日には Le dimanche de cette personne  
朝がない朝がない n'a pas de matin, n'a pas de matin.  
徹夜の仕事で Travaillant tard dans la nuit,  
洗濯もできない il ne lui est même pas possible de faire une lessive.  
あの人の日曜日には Le dimanche de cette personne  
朝がない朝がない n'a pas de matin, n'a pas de matin.  
頼んでくれれば Si elle pouvait demander quelque chose,  
洗濯するのに elle demanderait à faire une lessive.

あの人の日曜日には Le dimanche de cette personne  
おかずがない n'a pas de *okazu*<sup>368</sup>,  
おかずがない n'a pas de *okazu*.  
八百屋も魚屋も Dans les épiceries ou le poissonnier,  
売り切りばかり tout est déjà vendu.

あの人の日曜日には Le dimanche de cette personne  
おかずがない n'a pas de *okazu*,  
おかずがない n'a pas de *okazu*  
頼んでくれれば Si elle pouvait le demander,  
買い物するのに elle demanderait à faire des courses.

あの人の日曜日には Le dimanche de cette personne  
休みがない n'est pas un jour de repos,  
休みがない n'est pas un jour de repos.  
いつも忙しくて Toujours occupé  
恋人もできない elle n'a pas d'amoureux.  
あの人の日曜日には Dans le dimanche de cette personne  
恋人がいない n'a pas d'amoureux  
頼んでくれれば Si elle pouvait le demander,  
お嫁にゆくのに elle demanderait à rencontrer quelqu'un.

---

<sup>368</sup> Les *okazu* sont des accompagnements.

あの人の日曜日には Le dimanche de cette personne  
朝がない朝がない n'a pas de matin, n'a pas de matin  
朝がない n'a pas de matin

「お父帰れや」 « Père, rentre ! »

風に追われて	Poursuivi par le vent,
お父が消えた	il a disparu.
峠の向こうに	Par-delà la cime,
にじんで消えた	dissipé.
山の畑は雪の下	Champs des montagnes sous la neige
足んね足んねで	Par manque d'argent,
出稼ぎ暮らし	obligé de travailler loin de la maison.
余りものちゅうて	Parmi ce qui demeure inusés,
お父の茶碗	son bol demeure.
主ねえ箸の	La colère de voir
にくらしさ	ses baguettes délaissées.
せめて夢でも	Dans ses rêves,
お父にあいてえ	notre enfant voudrait voir son père.
クレヨンかかえて	Un crayon à la main,
せがれが泣いた	il pleure ;
お父の顔がかけねとよ	il n'arrive pas à dessiner son visage.
お父がいねえで	Lui absent,
夜が長すぎる	les soirées s'allongent
夜なべ仕事に	Plutôt que travailler toute la nuit,
むしろをあもか	pourquoi pas tricoter ?
むしろあむより縄をなえ	Plutôt que tricoter, faisons une corde.
縄がなえてらお父よもどれ	Si on faisait une corde, quand il rentrerait,
腰にゆわえて	on entourerait ses hanches,
せがれにもたそ	et on l'accrocherait à son fils.
今年ゃどこへいけねえよに	Ainsi, il ne pourrait partir cette année.
峠をそめて朝日が昇る	Colorant la cime, le soleil se lève.
山の向こうにもう日が沈む	Par-delà la montagne, le jour s'éteint déjà.

「とび職ぐらし」 « La vie des ouvriers alpinistes »

車はマッチ箱	Les voitures, des boites d'allumettes,
人は豆つぶ	les hommes, petits poids.
車はマッチ箱	Les voitures, des boites d'allumettes,
人は豆つぶ	les hommes des petits poids.
風ふきゃパイプの	Si le vent souffle, les tuyaux
足場がゆれる	des échafaudages tremblent.
風ふきゃパイプの	Si le vent souffle, les tuyaux
足場がゆれる	des échafaudages tremblent.
ゆれる足場に	Aux échafaudages tremblant
フックをかけて	installer un crochet,
ゆれる足場に	Aux échafaudages tremblant
フックをかけて	installer un crochet,
体あずける命綱	et confier sa vie à une corde de sécurité,
体あずける命綱	et confier sa vie à une corde de sécurité.
命綱より妻子の写真	Plutôt que cette corde, la photo de nos
	femmes et enfants,
命綱より妻子の写真	plutôt que cette corde, la photo de nos
	femmes et enfants,
胸に働くとび職暮らし	sur nos cœur, ainsi travaillons nous, nous,
	les ouvriers en bâtiment,
胸に働くとび職暮らし	sur nos cœur, ainsi travaillons nous, nous,
	les ouvriers en bâtiment
とび職ぐらしに	Aux ouvriers cordistes,
すぎたるものは	ce qu'il leur reste,
とび職ぐらしに	aux ouvriers cordistes,
すぎたるものは	ce qu'il leur reste,
鉄骨下駄ばき	c'est des geta de fer
青空帽子	et un chapeau en ciel,
鉄骨下駄ばき	c'est des geta de fer
青空帽子	et un chapeau en ciel.
下見りゃ車は	Si l'on regarde en bas, les voitures,

マッチ箱  
下見りゃ車は  
マッチ箱

des boites d'allumettes.  
Si l'on regarde en bas, les voitures,  
des boites d'allumettes.

「恋のノンキ節」 « L'air d'un amour désinvolte »

あの娘と二人で魚を釣ったよ	Avec cette fille, on a pêché des poissons !
まずは大きなこいをつって	On a d'abord attrapé un <i>coi</i>
それから次はアユをつって	puis, on a attrapé un <i>ayu</i>
それがすんだら	et enfin,
キスをつりました	on a attrapé un <i>kisu</i> <sup>369</sup> .
ハハ ノンキだね	Ah, qu'on est bien !
あの娘と二人でお酒を飲んだよ	Avec cette fille, on a bu de l'alcool !
恋の乾杯スコッチ酔って	<i>Kanpai</i> <sup>370</sup> de l'amour, ivre de scotch
かワインくちびる	lèvre <i>kawain</i> <sup>371</sup> ,
エンジェルキッス	baisers des anges ;
恋の言葉にジンとなりました	les mots d'amour sont devenus du gin
ハハ ノンキだね	Ah, qu'on est bien !
あの娘と二人で東海道下り	Descendant à deux à Tôkkaido
夜の東京熱海して	dérivant de nuit à Tôkyô,
京都すぎてく夜の旅	Excursion de nuit à Kyôto
京都という日を待っていた	j'attendais ce jour !
ハハ ノンキだね	Ah, qu'on est bien !

<sup>369</sup> Ici, le texte joue sur l'homonymie des mots *coi*, *ayu* et *kisu* qui signifie respectivement carpe et amour, saumon et flatterie, sillago et baiser.

<sup>370</sup> Traduisible dans le contexte par « santé », *kampai* est l'expression consacrée lorsque l'on boit de l'alcool.

<sup>371</sup> Les paroles jouent ici sur les mots en joignant *kawaii* (mignon) et *wainu* (vin).

「時代は変わる」 « Les temps changent »

あなたの周りを	Regardez
ごらんなさい	autour de vous,
あたりの河は	partout l'eau des rivières
みずかさを増して	monte
あなたは水底に沈められ	et vous allez être submergés
押し流されていく	avant d'être emporté
溺れる前に	et de vous noyer !
時代は変わってゆく	Les temps changent !
作家や批評家の皆さん	Messieurs les écrivains et critiques
あなたの目を	J'aimerais que vous
大きく開けてほしい	ouvriez grand vos yeux !
チャンスは二度と	Il n'y aura pas
やってはこない	de seconde chance.
本当のことをせっかちに	Sans attendre, le vrai monde,
決めつけずに	j'aimerais que vous
よくみてほしい	le regardiez sans parti-pris !
時代は変わってゆく	Les temps changent !
国会議員の先生	Messieurs les députés,
政治家らしく	Avancez comme
進んでください	des hommes politiques !
外では戦が荒れ狂っている	Au dehors, la bataille fait rage,
まごつかないでくれ	ne vous trompez pas
家ごと嵐に	dans chaque maison, cette tempête
揺さぶられぬように	ne tombez pas par terre !
時代は変わってゆく	Les temps changent !
国中のお父さんお母さん	Pères et Mères de ce pays,
あなたの道は	vos chemins
古くなってゆく	ont connu leur temps.
あなたに解らないことは	Ne parlez pas de ce que
とやかく言わないで	vous ne comprenez pas !



若者は正しい道に行く	La jeunesse va sur le bon chemin.
時代は変わってゆく	Les temps changent !
今が昔になるように	Comme le temps present devenu passé,
線は引かれてコースは	La ligne est tracée, et le destin
決められ	joué.
秩序はすぐに	L'ordre, bientôt,
乱れるでしょう	sera brisé.
それでもあなたの	Alors, j'aimerais que vous marchiez
確かな道を歩いてほしい	sur le bon chemin.
時代は変わってゆく	Les temps changent !

「思い出の赤いヤッケ」 « Le Gilet rouge de mes souvenirs »

いつの日にか君に遭えると Un jour, te revoir,  
きつときつと信じてた sans doute, sans doute, j'y croyais,  
けどもうやめたやめた mais j'ai arrêté, j'ai arrêté d'y croire.

白い雪と青い空と La neige blanc et le ciel bleu,  
赤いヤッケとあの娘と le gilet rouge et cette jeune femme,  
今のゲレンデは la piste de ski, aujourd'hui,  
思い出だけ ne sont que des souvenirs.

君の影さえも Même ton ombre,  
今はもう見えず je ne suis plus capable de la voir.  
いついつまでも Pour toujours, pour toujours,  
僕の胸に dans mon cœur,

きつときつと思い出す sans doute aucun, je me souviendrai  
けどもう遭えぬ mais, nous ne nous reverrons jamais,  
きつときつと思い出す sans doute aucun, je me souviendrai,  
けどもう遭えぬ mais, nous ne nous reverrons jamais.

「一人の手」 « Les mains d'un seul homme »

一人じゃ見られない      Seul, on ne peut voir,  
遠くは見られない      on ne peut voir loin.  
でもみんなの力でなら      Mais, si nous unissons nos forces,  
きっとできるその日がくる      ce sera possible, ce jour arrivera !

一人じゃ届かない      Seul, ça n'atteint personne,  
歌っても届かない      même si je chante, ça n'atteint personne.  
でもみんなの力でなら      Mais, si nous unissons nos forces,  
きっとできるその日がくる      ce sera possible, ce jour arrivera !

一人じゃ断ちきれない      Seul, on ne pourra pas les briser,  
鎖は断ちきれない      on ne pourra pas briser nos chaînes.  
でもみんなの力でなら      Mais, si nous unissons nos forces,  
きっとできるその日がくる      ce sera possible, ce jour arrivera !

一人じゃ変えられない      Seul, on ne peut le changer,  
世界は変えられない      on ne peut pas changer le monde.  
でもみんなの力でなら      Mais, si nous unissons nos forces,  
きっとできるその日がくる      ce sera possible, ce jour arrivera !

一人じゃ生きられない      Seul, on ne peut pas y vivre,  
この世は生きられない      on ne peut pas vivre dans ce monde.  
でもみんなの力でなら      Mais, si nous unissons nos forces,  
きっとできるその日がくる      ce sera possible, ce jour arrivera !

「旅立つ人」 « L'homme parti en voyage »

悲しいときに	Les chansons qui nous
うろたえる歌が	troublent lorsque nous sommes tristes,
私は今欲しいの	j'en aimerais une maintenant.
旅立つ人の後ろ姿が	Cet homme que je vois de dos,
涙にかすんで見える	je le vois à travers mes larmes.
今日まで好きと言えずに	Jusqu'à aujourd'hui, sans lui avoir dit « je t'aime »,
過ごしてしまったこと	je suis si triste en pensant
が悲しいの	à nos moments passés !
別れの夜が	Le soir des adieux,
こんなにつらいものとは	je ne savais pas qu'il existait
知らなかったの	des choses aussi douloureuses !
いつでも	Alors que, toujours,
そばにいてくれたから	tu es resté à mes côtés,
気が付かなかった私	je n'y avais pas fait attendre.
どうしてもっと素直に	Pourquoi, plus docilement,
優しい人の言葉を	n'ai-je pas écouter tes mots,
聞けなかったの	toi qui était bon et gentil !
私は書くの長い手紙を	La longue lettre que tu m'as écrite,
気のすむまで聞きたいの	je voudrais l'écouter jusqu'à l'apaisement.
初めて書いた愛の言葉に	De jeunes larmes coulent devant ces mots d'amour
幼い涙が落ちる	écrits pour la première fois.
わがままばかり言ってた	J'ai été si égoïste !
私のことが今では	Je reste maintenant
恥ずかしい	trouble de honte.
謝りたいの今日までのこと	Tout ce pour quoi je m'excuse,
許してもらえるかしら	pourras tu me pardonner ?
遠くに光る小さな星にそっと	A une petite étoile lointaine et brillante,
祈りたい気持ち	j'ai envie de prier.
許してほしいみ一度	J'aimerais chanter la chanson de deux amants

二人の愛の歌を歌いたい qui se pardonnent, une fois.  
許してほしいみ一度 J'aimerais chanter la chanson de deux amants  
二人の愛の歌を歌いたい qui se pardonnent, une fois.

「あるおっさん言い合った」 « Un vieux monsieur m'a dit ça »

あるおっさんいいはった Un vieux monsieur m'a répété à l'envi :  
インドへ行ったとき « Quand je suis allé en Inde  
ヒマラヤに腰かけて je me suis assis sur l'Himalaya et  
インド洋で足洗ろた je me suis lavé les pieds dans l'océan indien ! »

あるおっさんいいはった Un vieux monsieur m'a répété à l'envi :  
朝鮮へ行ったとき « Quand je suis allé en Corée du Nord,  
とんがらしをたべすぎて J'ai trop mangé de tonkarashi et  
38度の熱出した J'ai eu une fièvre de 38 degrés ! »

あるおっさんいいはった Un vieux monsieur m'a répété à l'envi :  
アメリカへ行ったとき « Quand je suis allé aux États-Unis  
コカ・コーラを飲みすぎて J'ai trop bu de Coca-cola et  
茶色い汗出した j'ai transpiré marron ! »

[...]

あるおっさんいいはった Un vieux monsieur m'a répété à l'envi :  
大阪へ行ったとき « Quand je suis allé à Ôsaka,  
高石ともやのリサイタル je suis allé voir le concert  
へ行ったら de Takaishi !  
とてもすごくて C'était super,  
格好よくって et très cool !  
それよりもっといいのが Mais ce qui était le mieux  
お客さんがよくって C'était le public ! »

「拝啓大統領どの」 « Monsieur le Président »

大統領殿お暇があれば	Monsieur le président, si vous aviez le temps,
読んでくれるだろう	vous pourriez lire
この手紙を	cette lettre-là.
僕は今	Moi, là,
戦場へ行く徴兵カードを	je viens de recevoir
もらったところ	des papiers de guerre.
僕は逃げる戦いたくない	Mais je vais fuir, je n'ai pas envie de me battre.
あわれな人を殺したくない	je n'ai pas envie de tuer de pauvres gens.
大統領殿腹を立てないで	Monsieur le président, ne vous fâchez pas,
きいてほしい僕は逃げる	moi, ce que je veux, c'est fuir la guerre !
親父は昔戦争で死んで	Mon père, autrefois, est mort à la guerre
子供たちは	Nous, les enfants,
泣きじゃくってた	on a pleuré !
女手ひとつ苦労していた	Et ma mère, qui a dû travaillé,
おふくろも	se battre seul pour nous élever!
今はお墓のなか	Maintenant, elle repose dans sa tombe.
世界中すべての兄弟に	Dans le monde entier, à tous nos frères,
僕は言おう言って歩こう	je vais leur dire, je vais partir leur dire :
人生を大切になさい	il faut prendre soin des êtres humains,
僕らはみんな兄弟だ	nous sommes tous frères !
血を流すならあなたの血を	S'il du sang doit couler, faites couler le votre
ねこっかぶりの違い方々	vous, haut placés qui nous trompez !
僕は逃げる	Je vais fuir
武器はもっていない	sans arme.
憲兵たちよ撃がいい*2	Vous les gendarmes, vous pouvez tirer !





「新しい日」 « Les Jours nouveaux »

新しい日がすぐにくる      Les nouveaux jours arrivent.  
新しいその日へ              Vers ces nouveaux jours,  
僕らは進みゆく              nous allons !

新しい世界がきつとくる      Un nouveau arrive.  
新しい世界へ                  Vers ce nouveau monde  
僕らは進みゆく              nous allons !

新しい人がそばにいる      De nouveaux hommes à nos côtés demeurent.  
新しい人と                      Avec les nouveaux hommes,  
僕らは進みゆく              nous avançons !  
新しい人がそばにいる      Les nouveaux hommes à nos côtés demeurent.  
新しいその日へ                  Vers de nouveaux jours,  
僕らは進みゆく              nous avançons !

「We shall overcome」 « Nous surmontrons »

*We shall overcome*  
*We shall overcome someday*  
*Oh, deep in my heart*  
*I believe*  
*We shall overcome someday*

勝利の日まで  
戦い抜くぞ  
おお、みんなの力で  
勝利の日まで

*We walk hand in hand*  
*We walk hand in hand one day*  
  
*Deep in my heart*  
*I believe*  
*We shall overcome some day*

手に手をとって  
手を取り合って  
一緒に進む  
おお、みんなの力で  
勝利の日まで

Nous surmontrons,  
nous allons surmonter tout ça, un jour.  
Au plus profond de mon cœur,  
j'y crois !  
Nous surmontrons tout ça, un jour.

Jusqu'au jour de notre victoire,  
nous nous battons jusqu'à la fin.  
Avec la force de chacun,  
jusqu'au jour de notre victoire.

Nous marchons main dans la main,  
Nous marchons main dans la main, un  
jour.  
Au plus profond de mon cœur,  
j'y crois !  
Nous allons surmonter tout ça un jour !

Main dans la main,  
main dans la main,  
avançons ensemble.  
Avec la force de chacun,  
jusqu'au jour de notre victoire !

Takaishi Tomoya's folk song – *Bôya Ôkiku naranaide*

高石ともや・フォークソング。坊や大きくならないで

「坊や大きくならないで」 « *Ne grandis pas mon garçon* »

坊おやすみなさい

草も木も緑も街も村も

消えてゆく

坊や大きくならないで

そっとお休み静かに

赤い煙りがのぼる

昨日も今日も明日も続くの

あ、坊やおやすみなさい

Bonne nuit mon garçon,

herbe, arbres, verdure, rues et villages,  
tout va disparaître.

Mon garçon, ne grandis pas,

endors toi sans attendre, tranquillement.

Une fumée rouge dans le ciel s'élève,

hier, aujourd'hui, et demain, encore,

Ah, mon garçon, bonne nuit.

おやすみなさい

お父さんはもう

戻ってはこないの

坊や大きくならないで

そっと休み静かに

お前が大きくなると

煙りの向こうに消えてゆく

坊やおやすみなさい

Bonne nuit mon garçon,

même ton père,

ne reviendra pas.

Ne grandis pas mon garçon,

endors toi sans attendre, tranquillement.

Si tu grandis, toi aussi,

tu disparaîtras dans la fumée là-bas.

Bonne nuit mon garçon.

「お捨ててメリンダ」 « Jette-le Mélinda »

ママママ来てごらん  
ほら 変なもの  
向こうの土を掘ってたら  
出てきたのよ  
お捨てなさいメリンダ  
お家に入りなさい  
それはただの写真帳  
戦争の前のね

Maman, maman, viens voir par ici,  
regarde, c'est bizarre.  
En creusant en face,  
voilà ce qu'il en est sorti.  
Jette-le Mélinda  
Rentre à la maison  
Ce n'est qu'un album photo,  
d'avant la guerre.

ママママ来てごらん  
ほら 変なもの  
みんなうれしそうに笑ってる

Maman, maman, viens voir par ici,  
regarde, c'est bizarre.  
Tout le monde sourit de manière  
heureuse

お捨てなさいメリンダ  
お家に入りなさい  
いい時代だったの  
戦争の前はね

Jette-le Mélinda  
Rentre à la maison !  
Tout le monde était heureux,  
avant la guerre.

ママママ来てごらん  
ほら 変なもの  
草や木が緑に茂ってる

Maman, maman, viens voir par ici,  
regarde, c'est bizarre.  
De l'herbe, des arbres et de la verdure  
ont poussé

お捨てなさいメリンダ  
お家にへ入りなさい  
森や林もありました  
戦争の前はね

Jette-le Mélinda !  
Rentre à la maison !  
Il y avait des bois et des forêts,  
avant la guerre.

ママママ来てごらん  
ほらこの中に  
メリンダみたいな女の子が  
たくさんいる  
お捨てなさいメリンダ  
お家に入りなさい

Maman, maman, viens voir par ici.  
Regarde, à l'intérieur de l'album,  
il y a beaucoup de jeunes filles  
qui me ressemblent !  
Jette-le Mélinda !  
Rentre à la maison.

女の子も大勢いました  
戦争の前はね

ママママ来てごらん  
ほらこの中に  
背の高い男の人がいる  
お捨てなさいメリンダ  
お家に入りなさい  
パパもそんな人でした  
戦争の前はね

ママママ私に教えてよ  
どうしてこんなになったのか  
お捨てなさいメリンダ  
お家に入りなさい  
誰も気づかなかつたの  
戦争はね

Il y en avait beaucoup des petites filles  
avant la guerre.

Maman, maman, viens voir par ici  
Regarde, dans cet album,  
il y a des hommes très grands !  
Jette-le Mélinda !  
Rentre à la maison.  
Papa aussi était très grand,  
avant la guerre.

Maman, maman, dis-moi,  
pourquoi tout est devenu comme ça ?  
Jette-le Mélinda !  
Rentre à la maison.  
Parce que personne n'a fait attention,  
à la guerre.

「ハッシュ・リトル・ベビー」 « Chut mon petit »

坊や泣かずにおやすみよ	Mon petit, endors-toi sans pleurer,
カナリヤ買ってあげるから	parce que je vais t'acheter un canari.
カナリヤ歌を忘れたら	Si le canari oublie de chanter,
白いうさぎを買ってあげよ	je t'achèterai un lapin blanc.
うさぎさん耳が遠いなら	Si le lapin blanc entend mal,
メイメイ山羊さん買ってあげよ	je t'achèterai une chèvre.
山羊さんよぼよぼじいさんなら	Si la chèvre saute dans tous les sens,
名犬ラッシーえを買ってあげよ	je t'achèterai un beau chien lassie.
ラッシーがもしも間抜けなら	Si le lassie finit par s'enfuir,
ゲゲゲの鬼太郎買ってあげよう	je t'achèterai un <i>gegege no kitarô</i> .
鬼太郎妖術忘れたら	Et si tu oublies ton kitarô,
大きなお馬さん買ってあげよう	je t'achèterai un grand cheval.
お馬さんとどっちがいい子かな	Avec le cheval, qui est le plus gentil ?
やっぱり坊やがいい子だよ	C'est sûr, c'est l'enfant qui est le plus gentil !

「血まみれの鳩」 « Une colombe tâchée de sang »

血まみれの小さな鳩が 私の窓辺に私にこう尋くんだ	Une petite colombe tachée de sang me dit en se posant sur le rebord de ma fenêtre :
この世界の空に 私の休める処は ないのでしょうか どこの空を飛んでも どこの国へ行っても 傷ついたあの叫び声が 私の心をいやしてくれない	dans le ciel de ce monde, n'y a-t-il pas un endroit où je puisse me reposer ? quel que soit le ciel où je m'envole, quel que soit le pays où je me rends, à l'écoute de ces cris emplis de souffrance mon cœur ne s'apaise pas.
血まみれの小さな鳩が 私の窓辺で陽の暮に死んだ 彼が飛んだお空に 平和を見ることもなく 長い旅をつづけた 平和を見つけた時にも いつわりの平和をみて 雲に隠れ泣いたろ それでも翼をひろげて 飛んだのだ	Une petite colombe tachée de sang, à ma fenêtre au soir venu mourra, Dans le ciel où elle s'est envolée sans voir de paix avait poursuivi son voyage. Et même quand elle avait trouvé la paix voyant qu'elle n'était que factice, cachée dans les nuages, elle pleurait, et puis, elle avait étendu ses ailes pour s'envoler.
血まみれの小さな鳩が 私の窓辺でんでしまった今 彼を葬ることより 今の僕らの世界を 見つめることの方が いつわりの平和の中で あきらめ暮すよりも まことの平和をつくろう それがあの小さな鳩のためにも それがあの小さな鳩のためにも	La petite colombe tachée de sang, maintenant morte à ma fenêtre, plutôt que de l'enterrer, il vaut mieux regarde en face notre monde ! Au sein de cette paix factice, plutôt que de vivre résignés, fabriquons une vraie paix ! Aussi pour cette petite colombe ! Aussi pour cette petite colombe !

「明日なき世界」 « Un monde sans lendemain »

東の空が燃えてるぜ  
大砲のたまが破裂してるぜ  
お前は殺しのできる年  
でも選挙権も  
まだ持たされちゃいない  
銃砲かついで得意になって  
これじゃ世界中が  
死人の山さ

でもよう何度でも何度でも  
俺らに言ってくれよ  
世界が破滅の前夜だなんて  
嘘だろう

わかんねえかよ  
僕の言うことが  
感じねえかこの感じを  
ボタンが押されりゃ  
それで終わりさ  
逃げ出す暇も  
ありゃしないさ  
見ろよそこの若いの  
よくみてなよ  
びくびくするのも  
当たり前だ

でもよう何度でも何度でも  
俺らに言ってくれよ  
世界が破滅の前夜だなんて  
嘘だろう

僕の血はくるって  
きたらしいぜ  
でも本当のことは

Les cieux de l'est s'embrasent,  
Les balles des fusils déchirent les corps,  
Et toi, toi tu as à l'âge de tuer  
on te refuse le droit  
de voter !  
Devenir fier d'être habile avec un fusil,  
alors que le monde ne devient que  
montagnes de cadavres !

Mais encore et encore,  
tu me répètes  
que tu ne croies pas que demain,  
le monde sera détruit ?

Tu ne comprends pas  
ce que je te dis ?  
Tu ne ressens pas, cette intuition ?  
Un bouton que l'on pousse  
et c'est la fin !  
Même pour fuir,  
il n'y aurait plus de temps  
Regarde ! Toi, jeune homme !  
regard bien !  
Tout est si  
effrayant !

Mais encore et encore,  
tu me répètes  
que tu ne croies pas que demain,  
le monde sera détruit ?

Mon sang s'enrage et  
ne fait qu'un tour !  
Mais la réalité ne peut



まげられぬえさ  
議員はいつも  
ごまかしばかり  
法律で真理が隠せるものか  
そりゃデモをするだけで  
平和が来るなんて  
甘い夢など  
もっちゃいないさ

でもよう何度でも何度でも  
俺らに言ってくれよ  
世界が破滅の前夜だなんて  
嘘だろう

狂ってきたこの世は  
空しすぎるぜ  
そうさこの世から  
逃げるに限るさ  
一週間ほど宇宙旅行に  
でも戻って来る場所は  
もとの古巣さ  
進軍ラッパが  
国中に響く  
潜水艦がジェット機が国を  
とりまく

でもよう何度でも何度でも  
俺らに言ってくれよ  
世界が破滅の前夜だなんて  
嘘だろう

être dévoyée !  
Les élus, toujours,  
ne font que tricher !  
Cacher la vérité avec la loi ?  
Et toi, tu penses que la paix  
s'installera par des manifestations ?  
Arrête donc,  
avec tes rêves ridicules !

Mais encore et encore,  
tu me répètes  
que tu ne croies pas que demain,  
le monde sera détruit ?

Je ne sais vraiment pas quoi faire  
de ce monde devenu fou !  
Ouais, m'enfuir de ce monde,  
c'est la meilleure chose à faire !  
Je pars une semaine dans l'espace,  
mais quand je reviens, en fait,  
rien n'aura changé d'un iota !  
Dans tout le pays  
résonnent les trompettes de l'armée !  
Sous-marins et avions encerclent  
le pays !

Mais encore et encore,  
tu me répètes  
que tu ne croies pas que demain,  
le monde sera détruit ?

「ランブリング・ボーイ」 « Le garçon qui vagabonde »

あいつは男一緒に苦しみ Avec lui, je partage les souffrances.  
一緒にさまよった雨の日も Ensemble par jour de pluie, jour de vent,  
風の日も on a vagabondé.  
今祈る流れ者 Maintenant, je te souhaite, vagabond,  
この旅に幸あれと du bonheur dans ce voyage.  
今祈る一人旅 Maintenant, je lui souhaite, à ce voyageur solitaire,  
あいつに幸あれと du bonheur dans ce voyage.

見知らぬ町に来て Dans un village inconnu,  
一つの仕事を分け合って on s'est partagé un travail  
一つの部室で et une même chambre  
一つの茶碗で食べ合った et un même bol pour manger.  
今祈る流れ者 Maintenant, je te souhaite, vagabond,  
この旅に幸あれと du bonheur dans ce voyage.  
今祈る一人旅 Maintenant, je lui souhaite, à ce voyageur solitaire  
あいつに幸あれと du bonheur dans ce voyage.

夜更けの寂しい小室で Dans une cabane esseulée, tard dans la nuit,  
雨に打たれたあいつは lui, battu par la pluie,  
熱にうなされ a été frappé par la fièvre.  
ふるえながらあの世へ行った Tremblant, il est parti dans l'autre monde.  
今祈る流れ者 Maintenant, je te souhaite, vagabond,  
この旅に幸あれと du bonheur dans ce voyage.  
今祈る一人旅 Maintenant, je lui souhaite, à ce voyageur solitaire  
あいつに幸あれと du bonheur dans ce voyage.

一人残されこの世の Je suis seul maintenant. À la fin  
旅の終わりに du voyage dans ce monde,  
あいつにあったなら si j'étais avec lui,  
あの世で二人 à nouveau réunis tous les deux dans l'au-delà,  
また旅に出よう nous repartirions voyager ensemble !  
今祈る流れ者 Maintenant, je te souhaite, vagabond,  
この旅に幸あれと du bonheur dans ce voyage.  
今祈る一人旅 Maintenant, je lui souhaite, à ce voyageur solitaire  
あいつに幸あれと du bonheur dans ce voyage.

「北の国へ」 « Vers le pays du Nord »

帰ろうふるさとへ	Rentrons ! Au village natal !
かえろう北の国へ	Rentrons, dans le pays du nord !
夢を求め旅に出かけた	Cherchant mes rêves, je suis parti en voyage
雨にうたれて	battu par la pluie,
歩きつづけた	j'ai continué mon chemin.
今は帰ろうふるさとへ	Maintenant, je rentre dans mon village natal !
北の国 帰ろう	Au pays du nord, rentrons !
帰ろうふるさとへ	Rentrons ! Au village natal !
かえろう北の国へ	Rentrons, dans le pays du nord !
懐かしい山の姿よ	Voir au loin la montagne me rend nostalgique
お前は命 お前は愛	Tu es vie, tu es amour !
今は帰ろうふるさとへ	Maintenant, je rentre dans mon village natal !
北の国 帰ろう	Au pays du nord, rentrons !
帰ろうふるさとへ	Rentrons ! Au village natal !
かえろう北の国へ	Rentrons, dans le pays du nord !
お前が待つ花咲く国へ	Vers le pays qui attend la floraison !
遠い夜汽車の笛	Alors que j'entend
を聞きながら	le sifflement du train..
今は帰ろうふるさとへ	Maintenant, je rentre dans mon village natal !
北の国 帰ろう	Pays du nord, rentrons !

「労務者とはいえ」 « Même si ce n'est qu'un ouvrier »

ある日街を歩いてたら  
年寄りの労務者が倒れてた  
冷たい歩道に  
あおむけになり  
一晩以上もそのままらしい

新聞紙一枚顔にかぶせて

道をベッドに石枕

顔にさざんだつらい道のり  
一にぎりのバラ銭が  
彼の財産

労務者とはいえ人一人死ぬ

誰も歌わぬ悲しみの歌

誰もみとらぬそのなきがら

労務者とはいえ人一人死ぬ

Un jour, j'arpentais la ville,  
un vieil ouvrier était tombé à terre.

Sur le sol froid,  
allongé sur le ventre,  
toute une nuit, il est resté sans bouger

Une page de journal pour tout couvre-  
chef,  
sur un trottoir devenu lit, oreiller de  
pierre.

Le visage marqué par son dur chemin,  
et une poignée de centimes dans la main,  
pour toute fortune.

Même si ce n'est qu'un ouvrier, il est  
mort seul,

sans que personne ne chante de  
chansons tristes,

sans aucune aide de personne, ce corps  
sans vie,

même si c'est qu'un travailleur, il est  
mort seul.

「おいで僕のベッドに」 « Viens à mon chevet »

おいでよ 僕のベッドに  
僕の可愛い人  
二人の愛の夜を  
しずかに 過ごそうよ

外では冷たい風が  
吹いてはいるけれど  
二人抱き合えば  
心は火ともえる

君の柔らかな肌に  
そっと手を置けば  
答えるきみのひとみ  
こたえる君の愛

おいでよ 僕のベッドに  
僕の可愛い人  
二人の愛の夜を  
しずかに 過ごそうよ

もとめあう唇  
もとめあうからだ  
もとめあうころ  
いつしか夜もふける  
いつしか夜もふける

Viens ! À mon chevet,  
ma chérie.  
Passons paisiblement  
une nuit d'amour à deux !

Dehors, un vent froid  
souffle fort, mais,  
dans les bras de l'autre,  
nos cœurs brûlent.

Quand sur ta peau douce  
je glisse ma main,  
tes pupilles me répondent  
ton amour me répond.

Viens ! À mon chevet,  
ma chérie.  
Passons paisiblement  
une nuit d'amour à deux !

Nos lèvres qui se cherchent,  
nos corps qui se cherchent,  
nos cœurs qui se cherchent.  
En un souffle, la nuit passe,  
en un souffle, la nuit passe...

「ときは流れる」 « Le Temps s'enfuit »

ときは流れる	Le temps s'enfuit,
悲しいときも	ainsi que les moments tristes,
ときは流れる	le temps s'enfuit,
喜びの時も	ainsi que les moments heureux,
とまってほしい	ainsi que les moments d'amour tendres
優しい愛のひとつも	que l'on voudrait suspendre.
星が流れて	Les étoiles s'enfuient,
星がながれて	les étoiles s'enfuient,
春の渚が暮れるように	comme la lisière d'un printemps qui s'éteint...
ときは流れる	Le temps s'enfuit,
悲しいときも	ainsi que les moments tristes,
ときは流れる	le temps s'enfuit,
喜びの時も	ainsi que les moments heureux,
何時かは消える	un jour ou l'autre, ils disparaîtront
苦しい頃の思い出も	les souvenirs des moments difficiles,
うれしさ秘めて	joie, je te retiens à moi,
うれしさ秘めて	joie, je te retiens à moi
春のすみれが咲くように	comme les violettes éclosent au printemps...
いつか誰かが言ってた	Il y longtemps, quelqu'un disait cela :
ときはいつでも流れると	« Le temps, toujours, s'enfuit »
ときはいつでも流れると	« Le temps, toujours, s'enfuit »

「青年は荒野をめざす」 « La Jeunesse part chercher les terres sauvages »

一人で行くんだ  
幸せに背を向けて  
さらば恋人よ  
懐かし歌ともよ  
今。。。  
青春の河を超え  
青年は青年は荒野をめざす

もうすぐ夜明けだ  
出発の時が来た  
さらばふるさと  
思いでの山よ川よ  
今。。。  
朝やけの丘をこえ  
青年は青年は荒野をめざす

みんなで行くんだ  
苦しみを分け合って  
さらば春の日  
ちっぽけな夢よ明日よ  
今。。。  
夕焼けの谷を越え  
青年は青年は荒野をめざす

Je pars seul !  
Vous quittant le cœur léger.  
Au revoir, êtres aimés,  
Au revoir, chansons chéries !  
Maintenant...  
Traversant la rivière de l'adolescence,  
la jeunesse, la jeunesse part chercher les  
terres sauvages  
  
Bientôt, l'aube va poindre !  
Le temps du départ est arrivé.  
Au revoir, village natal !  
Les montagnes et les rivières peuplent  
mes souvenirs !  
Maintenant...  
Montant la colline teintée des couleurs  
de l'aube,  
la jeunesse, la jeunesse part chercher les  
terres sauvages  
  
Partons ensemble !  
En partageons la souffrance !  
Au revoir, jours de printemps !  
Petits rêves ! Lendemain !  
Maintenant...  
Dépassant la vallée teintée des lueurs du  
crépuscule.  
la jeunesse, la jeunesse part chercher les  
terres sauvages

「もしも平和になったなら」 Si la paix advenait

もしも平和になったなら  
旅に出よう山の向こうへ

静かな森で小鳥がさえずる

Si la paix advenait,  
nous partirions en voyage, par-delà les  
montagnes,  
là, dans une forêt tranquille où les  
oiseaux chantent.

もしも平和になったなら  
旅に出よう丘の向こうへ

はるかな野辺に花があふれる

Si la paix advenait,  
nous partirions en voyage, par-delà les  
collines,  
là, dans des champs lointains débordant  
de fleurs.

もしも平和になったなら  
旅に出よう川の向こうへ

緑の風に稲穂がゆれる

Si la paix advenait,  
nous partirions en voyage, par-delà les  
rivières,  
là où les vents verts caressent les épis de  
blé.

もしも平和になったなら  
旅に出よう海の向こうへ

遠くかすんだ小島が浮かぶ

Si la paix advenait,  
nous partirions en voyage, par-delà les  
mers,  
là, où flottent des petites îles lointaines et  
embrumées.

もしも平和になったなら  
旅に出よう故郷へ

懐かしい地にものおもう

Si la paix advenait,  
nous partirions en voyage, vers nos  
villages natals.  
Retournons-vers ces terres qui nous  
manquent !

もしも平和になったなら  
旅に出ようともを訪ねて

つもる話を語りあかそう

Si la paix advenait,  
nous partirions en voyage, visiterions nos  
amis  
et parlerions toute la nuit ensemble !

もしも平和になったなら  
旅に出よう小さな村へ

Si la paix advenait,  
nous partirions en voyage, dans nos petits



子供たちがわらべ唄うたう

もしも平和になったなら

旅に出よう大きな町へ

橋を作ってるドリルがひびく

サイゴンの街から

ハノイの街まで

どこまでも旅に出よう

平和になったなら

villages,

là où les enfants chantent leurs chansons

Si la paix advenait,

nous partirions en voyage, dans nos  
grandes villes,

là où résonnent les perceuses qui  
construisent les ponts !

De Saigon

à Hanoi,

Nous partirions en voyage partout !

Si la paix advenait...

Okabayashi Nobuyasu – *Ôinaru isan*

岡林信康・大いなる遺産

「白い傘」 « Le Parapluie blanc »

銀の雨ふるこの街に	Dans ce village aux pluies d'argent,
今夜最後の雨がふる	une dernière pluie s'abat ce soir.
駅にくるなど叱ったに	Bien qu'on lui ait interdit de se rendre à la gare,
白いあの娘の傘がくる	le parapluie blanc de cette fille est venu.
こんなおいらに	Nous,
惚れたって	tombés amoureux,
よせよ苦勞が目に見える	Quelle malheur ! Marqué par la peine,
濡れた女の泣き顔が	trempe, son visage en pleure...
決めた心に風が吹く	Dans son coeur décidé, souffle le vent,
風が吹く	souffle le vent.
抱いてみたって何になる	Nous embrasser, à quoi bon !
ほそい肩だが心に残る	De fines épaules, mais dans son coeur reste,
未練承知の恋なんて	un amour qui ne peut se résigner.
野暮さするだけ	Sans retenue, sans retenue aucune,
野暮なのさ	Sans retenue...
別れ雨	La pluie des au revoir

「生き残り」 « Le Survivant »

すねた男に惚れたが因果	Homme brisé de colère par amour,
花も実もない夢もない	sans fleurs ni vérité, sans rêves,
意地で世間に	j'ai tourné le dos au monde,
背中を向けた	plein de haine.
僕はこの世の生き残り	Je suis un survivant de ce monde.
白い手をした可愛い顔が	Ce beau visage aux mains blanchies,
やけに似てるさ妹に	lui ressemble tellement ! Ma petite sœur...
思い出させる壊れた昔	Il me rappelle à ce passé brisé,
僕にゃあの眸が	Ce regard
まぶしいぜ	m'éblouit !
今日も暮れてく	Aujourd'hui encore, le jour s'éteint
ほこりの街で	dans un village poussiéreux,
花のネオンが涙ぐむ	les néons en forme de fleur me tirent les larmes.
よごれグラスで	Dans un verre sale,
飲む酒だけど	il y a un peu de saké que je bois, mais
信じられるはお前だけ	il n'y a qu'en toi que je peux avoir confiance,
信じられるはお前だけ	il n'y a qu'en toi que je peux avoir confiance.

「流れ者」 « Le Vagabond »

飯場飯場と渡ってく  
俺は一生流れ者  
流れ流れてどこまでも  
明日を知れないこの俺さ

Passant de dortoir en dortoir,  
toute ma vie, je serai vagabond.  
Je derive, qu'importe où,  
Moi dont lendemains restent incertains.

工事終わったその日から  
俺もいないさこの町に  
はんばはんばと渡ってく  
俺は一生 流れ者

Du jour où le chantier finit,  
je disparaîs de ce village,  
passant de dortoir en dortoir.  
Toute ma vie, vagabond.

流れ者でもふれ合う心  
すねた俺にも恋はある  
どうせ出ていくこの町なのに  
ほれた俺がやぼなのさ

Même les vagabonds ont un coeur  
Même fâché, j'ai de l'amour en moi,  
Quoi qu'il en soit, je dois déjà partir,  
amoureux, je ne vauds rien.

たまらないほどせつなくて  
泣いてこの身をくやんでも  
はんばはんばと渡ってく  
俺は一生 流れ者

Je souffre tellement,  
en pleur, avec tant de regrets...  
Passant de dortoir en dortoir,  
toute ma vie, vagabond.

暗いはんばのかたすみで  
ひとり飲みほす茶碗酒  
せんべい蒲団にくるまった  
俺がみる夢 なんの夢

Dans le coin sombre d'un dortoir,  
je bois du saké dans un bol  
et m'enroule dans un lit miteux,  
et je rêve, quel rêve...

どこか似ている この町が  
思い出させる ふるさとの  
はんばはんばと渡ってく  
俺は一生 流れ者  
俺は一生 流れ者

Ce village, il y ressemble,  
il me fait penser à mon village natal...  
Passant de dortoir en dortoir  
toute ma vie, vagabond,  
toute ma vie, vagabond.

「骸骨の歌」 « La Chanson du squelette »

骸骨がケラケラ  
笑っていてこう言った  
どうせてめえら  
みんなくだばって

おいらみたい  
になっちまうのに  
誰が偉いもあるもんけ

どうしてそんなに  
でっかいつらを  
やりがたるのか  
聞かせておくれよ  
ええ年さらにして

プロレスどっこの  
政治家先生

骸骨がケラケラ  
笑っていてこう言った  
どうせてめえら  
みんなくだばって

おいらみたい  
になっちまうのに  
損も得もあるもんけ  
どうしてそんなに  
エゲツなく  
賭けたがるのが  
聞かせておくれよ  
よだれたらして  
戦争まってる  
資本家先生

Un squelette, en éclatant de rire,  
me tint ces propos :

De toute façon, vous autres,  
vous allez tous crever !

Et même si  
vous allez finir comme nous,  
qui fait comme s'ils étaient plus  
importants ?

Mais pourquoi donc  
vous voulez  
vous donner d'aussi grands airs ?  
Ecoutez-moi !

C'est vous ! Vous, qui depuis des  
années,  
ne faites que jouer au catch,  
messieurs les hommes politiques !

Un squelette, en éclatant de rire,  
me tint ces propos :

De toute façon, vous autres,  
vous allez tous crever !

Et même si  
vous allez finir comme nous,  
qui n'est que perte et profit ?

Pourquoi voulez-vous  
faire ce genre  
de paris ignoble ?

Ecoutez-moi !  
C'est vous ! Vous, qui ne faites que baver  
en attendant la guerre,  
messieurs les capitalistes !

骸骨がケラケラ  
笑っていてこう言った  
どうせてめえら  
みんなくだぼって  
  
になっちまうのに  
誰がまじめもあらへんにゃ  
どうしてそんなに  
まじめな顔して  
人間やめて  
機械になってる  
ゲップに追われて  
ヨタヨタ歩きの  
労働者のみんなさん

骸骨がケラケラ  
笑っていてこう言った  
どうせてめえら  
みんなくだぼって

おいらみたい  
になっちまうのに  
せめて命のある間  
つまらぬことに  
ウロウロしないで  
大事に大事に  
使っておくれよ  
一度しかない  
おまはんの命

Un squelette, en éclatant de rire,  
me tint ces propos :  
De toute façon, vous autres,  
vous allez tous crever ! おいらみたい  
Et même si  
vous allez finir comme nous,  
Qui se montre si solennel ?  
Pourquoi vous faites  
des tête si sérieuses ?!  
Arrêter d'être humain  
pour devenir des machines !  
Poursuivi par les mensualités,  
c'est vous, vous qui marchez en titubant,  
messieurs les travailleurs !

Un squelette, en éclatant de rire,  
me tint ces propos :  
De toute façon, vous autres,  
vous allez tous crever,  
  
Et même si  
vous allez finir comme moi,  
au moins, pendant votre vie,  
ne vous perdez pas  
dans les trucs qui vous turlupinent.  
Avec grande attention,  
utilisez la, bon sang !  
Vous n'en avez qu'une seule,  
de vie.

「くそくえ節」 « L'air du allez-vous faire voir »

ある日学校の先生が  
生徒の前で説教した  
テストで100点とらへんと  
立派な人にはなれまへん

くそくえったら死じまえ  
くそくえったら死じまえ  
この世で一番偉いのは

電子計算機

ある日まじめな親父さん  
息子に呼んでこう言った  
仕事のことだけかんがえて  
日せっせと働いてちょうだい

くそくえったら死じまえ  
くそくえったら死じまえ  
文句も言わずにセッセト働く

機械の部分品

ある日社会の社長はん  
社員を集めて訓示した  
君達 わたずを離れては  
まんず生きてはゆけない身の上さ  
くそくえったら死じまえ  
くそくえったら死じまえ  
金で買われたで奴隷だけれど  
心は俺のもの

Un jour un professeur  
dit ceci devant ses élèves :  
« Si vous n'avez pas 100 points aux  
tests  
vous ne deviendrez pas quelqu'un  
d'estimable ! »

Va te faire foutre et va mourir,  
va te faire foutre et va mourir !

Dans ton monde, les plus  
distinguées,  
ce sont les calculatrices !

Un jour, un père sérieux  
a appelé son fils pour lui dire cela :

« Ne pense qu'au travail,  
travaille tous les jours assidûment s'il te  
plaît ! »

Va te faire foutre et va mourir,  
Va te faire foutre et va mourir !

Ceux qui travaille assidûment sans jamais  
se plaindre,  
ce sont les engrenages dans les  
machines !

Un jour, le président d'une entreprise  
réunit ses employés et leur dit :

« Vous, si vous vous séparez de moi,  
vous ne serez jamais quelqu'un ! »

Va te faire foutre et va mourir,  
va te faire foutre et va mourir !

Si nous sommes des esclaves achetés par  
l'argent,  
mon cœur reste mien !

ある日政治家シェンシェイが  
でっかい面してこう言った  
君たちまじめに勉強すて  
わたすのようになるんだ  
くそくらえったら死じまえ  
くそくらえたら死じまえ  
税金ちょろまかして  
二号を持つなど  
おいらもやりたいな

ある日聖なる宗教家  
信者の前でお説教  
この世で我慢していれば  
きっと天国行けっせ  
うそこくなこの野郎  
こきやがったこの野郎  
見てきたような嘘をこくなよ

聖なる神の使者

[...]

ある日政治をお偉い方  
新聞記に発表した  
正義と自由を守るため  
戦争せにゃあきまへんのやワ  
うそこくなこの野郎  
こきやがったこの野郎  
おまはんらか設けるために  
わてら殺すのけ

ある日しわくちゃじいちゃんが  
若者呼んでこう言った  
天星陛下は神様だ

Un jour, un *monsieur* politicien  
prit de grands airs pour dire ceci :  
« Si vous étudiez bien,  
vous deviendrez comme nous ! »  
Va te faire foutre et va mourir,  
va te faire foutre et va mourir !  
Se servir dans les impôts  
et avoir une maîtresse,  
nous aussi, on voudrait le faire !

Un jour, un saint homme d'église  
sermonnait devant des croyants ainsi :  
« Si vous gardez patience en ce monde ;  
vous irez sûrement au Paradis »  
Toi, sale menteur,  
toi, petit entourloupeur !  
Ne fais pas comme si tu en revenais, du  
paradis,  
messager des dieux !

[...]

Un jour, un grand homme du  
gouvernement  
s'est adressé ainsi à un journaliste :  
« Pour protéger la justice et la liberté,  
on doit aller faire la guerre ! »  
Toi, sale menteur,  
toi, petit entourloupeur !  
Pour vous faire de l'argent,  
vous nous amener au massacre !

Un jour le grand-père fort ridé  
a appelé la jeunesse pour lui dire :  
« Sa Majesté l'Empereur est de nature  
divine,



君らの態度はなっていない  
うそこくなこの野郎  
こきやがったこの野郎  
天星陛下もトイレに入れば  
紙にたよってる

votre attitude est inacceptable ! »  
Toi, sale menteur,  
toi, petit entourloupeur !  
Si sa Majesté l'Empereur va aux toilettes  
il utilise du papier wc !

「チュールリップのアップリケ」 « L'appliqué Tulipe »

うちがなんぼ早よ起きても	Si tôt qu'il soit, à la maison,
お父ちゃんはもう	mon papa, déjà,
靴トントン叩いてはる	frappe le cuir des chaussures.
あんまりうちのこと	À la maison, il ne s'occupe peu
かもてくれはらへん	de nous,
うちのお母ちゃん	ma maman,
どこへ行ってしもたのん	tu es partie où?
前は学校へ	Avant, tu venais me voir
そっと逢うにきてくれたのに	discrètement, à l'école...
もうおじいちゃんが	Grand-père
死んださかいに	est mort,
誰もお母ちゃん	comme personne
怒らはらへんで	ne se mettra en colère contre toi,
早よう帰ってきてか	vas-tu rentrer bientôt ?
スカートが欲しいさかいに	j'aimerais une robe...
チュールリップのアップリケ	Un appliqué-tulipe,
ついたスカート持ってきて	apporte-moi une robe...
お父ちゃんも時々	Parfois, papa
買うてくれはるけど	m'en achète, mais
うちやっぱり	moi,
お母ちゃんい買うてほしい	j'aimerais que tu m'en achètes une,
	maman
うちのお父ちゃん	Papa,
暗いうちから遅うまで	jusque tard dans la nuit,
毎日靴をトントンたたいてはる	fabrique des chaussures tous les jours.
あんな一生懸命働いてはるのに	Bien qu'il travaille très dur,
なんでうちの家	pourquoi est-ce que notre famille ?
いつお金がないんやろ	n'a jamais d'argent ?
みんな貧乏が	Tout le monde est pauvre,
みんな貧乏が悪いんや	Tout le monde est pauvre, c'est ça qui ne

そやでお母ちゃん家を  
出て行かかった  
おじいちゃんに  
お金のことで  
いつの大きな声で  
怒られてはったもん  
みんな貧乏のせいや  
お母ちゃんちっとも悪うない

チュールリップのアプリケ  
ついたスカート持ってきて  
お父ちゃんも時々  
買うてくれはるけど  
うちやっぱり  
お母ちゃんい買うてほしい

va pas !

C'est à ce moment que, maman,  
tu es partie de la maison.

A cause de l'argent,  
grand-père

te criait

toujours dessus.

C'est parce que tout le monde est pauvre !

Maman n'est pas du tout une mauvaise  
personne !

Un appliqué-tulipe,

apportez-moi une robe...

Parfois, papa

m'en achète, mais

moi,

j'aimerais que tu m'en achètes une,  
maman.

Okabayashi Nobuyasu – *Watashi wo danzai seyo*

岡林信康・私を断罪せよ

「今日をこえて」 « Dépasser aujourd’hui »

くよくよするのはもうやめさ	Arrête de te faire du mauvais sang !
今日は昨日を越えている	Aujourd’hui dépasse les hiers,
昨日に聞くのももうやめさ	Arrête d’écouter les hiers !
今日を越えた明日がある	Les lendemains qui dépasseront aujourd’hui, il y en aura aussi
なんとでも言うがいいさ	Quoi que tu dises
よい子でいたいお利口さん	toi, Rikosan, qui veut être un enfant obéissant,
あんたにゃわかるまい	Je n’arrive pas à te comprendre
今日を乗り越えて	Surmonte aujourd’hui
明日に生きることなんか	Tu vas vivre demain !
しがみつくのはもうやめさ	Arrête de t’accrocher !
今日も昨日になっちまう	Aujourd’hui va finir par devenir hier,
利口ぶるのももうやめさ	Arrête d’être si obéissant, je te dis !
明日も昨日になっちまう	Demain aussi, deviendra hier.

「ランブリング・ボーイ」 « Le garçon qui vagabonde »

あいつは男一緒に苦しみ	Avec lui, je partage les souffrances.
一緒にさまよった雨の日も	Ensemble par jour de pluie, jour de vent,
風の日も	on a vagabondé.
今祈る流れ者	Maintenant, je te souhaite, vagabond,
この旅に幸あれと	du bonheur dans ce voyage.
今祈る一人旅	Maintenant, je lui souhaite, à ce voyageur solitaire,
あいつに幸あれと	du bonheur dans ce voyage.
見知らぬ町に来て	Dans un village inconnu,
一つの仕事を分け合って	on s'est partagé un travail
一つの部室で	et une même chambre
一つの茶碗で食べ合った	et un même bol pour manger.
今祈る流れ者	Maintenant, je te souhaite, vagabond,
この旅に幸あれと	du bonheur dans ce voyage.
今祈る一人旅	Maintenant, je lui souhaite, à ce voyageur solitaire
あいつに幸あれと	du bonheur dans ce voyage.
夜更けの寂しい小室で	Dans une cabane esseulée, tard dans la nuit,
雨に打たれたあいつは	lui, battu par la pluie,
熱にうなされ	a été frappé par la fièvre.
ふるえながらあの世へ行った	Tremblant, il est parti dans l'autre monde.
今祈る流れ者	Maintenant, je te souhaite, vagabond,
この旅に幸あれと	du bonheur dans ce voyage.
今祈る一人旅	Maintenant, je lui souhaite, à ce voyageur solitaire
あいつに幸あれと	du bonheur dans ce voyage.
一人残されこの世の	Je suis seul maintenant. À la fin
旅の終わりに	du voyage dans ce monde,
あいつにあったなら	si j'étais avec lui,
あの世で二人	à nouveau réunis tous les deux dans l'au-delà,
また旅に出よう	nous repartirions voyager ensemble !
今祈る流れ者	Maintenant, je te souhaite, vagabond,
この旅に幸あれと	du bonheur dans ce voyage.
今祈る一人旅	Maintenant, je lui souhaite, à ce voyageur solitaire
あいつに幸あれと	du bonheur dans ce voyage.



「お父帰れや」 « Père, rentre ! »

風に追われて	Poursuivi par le vent,
お父が消えた	il a disparu.
峠の向こうに	Par-delà la cime,
にじんで消えた	dissipé.
山の畑は雪の下	Champs des montagnes sous la neige
足んね足んねで	Par manque d'argent,
出稼ぎ暮らし	obligé de travailler loin de la maison.
余りものちゅうて	Parmi ce qui demeure inusés,
お父の茶碗	son bol demeure.
主ねえ箸の	La colère de voir
にくらしさ	ses baguettes délaissées.
せめて夢でも	Dans ses rêves,
お父にあいてえ	notre enfant voudrait voir son père.
クレヨンかかえて	Un crayon à la main,
せがれが泣いた	il pleure ;
お父の顔がかけねとよ	il n'arrive pas à dessiner son visage.
お父がいねえで	Lui absent,
夜が長すぎる	les soirées s'allongent
夜なべ仕事に	Plutôt que travailler toute la nuit,
むしろをあもか	pourquoi pas tricoter ?
むしろあむより縄をなえ	Plutôt que tricoter, faisons une corde.
縄がなえてらお父よもどれ	Si on le faisait une corde, quand il rentrerait,
腰にゆわえて	on entourerait ses hanches,
せがれにもたそ	et on l'accrocherait à son fils.
今年ゃどこへいけねえよに	pour qu'il ne puisse partir nulle part cette année
峠をそめて朝日が昇る	Colorant la cime, le soleil se lève.
山の向こうにもう日が沈む	Par-delà la montagne, le jour s'éteint déjà.

「山谷ブルース」 « Le Blues de Sanya »

今日の仕事はつらかった	Le travail d'aujourd'hui était pénible,
あとは焼酎をあおるだけ	ensuite, je vais m'enivrer au <i>shôchû</i> .
どうせどうせ山谷のドヤずまい	Quand on habite les dortoirs de Sanya,
ほかにやることありゃしない	il n'y a rien d'autre à faire.
一人酒場で飲む酒に	Buvant seul au bar, l'alcool,
帰らぬ昔が懐かしい	me rappelle à un passé qui ne reviendra
	jamais.
泣いて泣いてみたって	Pleurer, encore et encore,
なんになる	à quoi bon ?
今じゃ山谷がふるさと	Sanya est devenu notre <i>furusato</i> <sup>372</sup> !
工事終わればそれっきり	A peine le chantier fini,
お払い箱の俺たち	nous voilà à la rue,
いいさいいさ 山谷の達ん坊	ah, nous les clochards de Sanya.
世間うらんで何になる	Mais haïr le monde, à quoi bon ?
人山谷を悪く言う	Les gens médisent de nous,
だけど俺たちいなくなりゃ	mais, si on n'était pas là,
ビルもビルも	ni immeubles, ni immeubles
道路も出来やしねえ	ni routes, il n'y aurait rien...
誰も分っちゃくれんえか	Pourraient-ils comprendre ça ?
だけど俺たちや泣かないぜ	Mais nous ne pleurons pas,
働く俺たちの世の中	à l'intérieur de ce monde où nous
	travaillons,
きつときつと	sans doute,
来るさそのうちに	ils comprendront, un jour !
その日にゃ泣こうぜうれし泣き	et ce jour, nous pleurerons de joie !

<sup>372</sup> Traduisible par « village natal », *furusato* véhicule l'idée d'un endroit avec lequel chacun se sent profondément connecté.



「手紙」 « Une Lettre »

私の好きなみつるさんが	Misturu, que j'aime,
おじいさんからお店をもらい	va hériter de son grand-père un magasin.
二人一緒に暮らすんだと	Nous pourrions vivre à deux, m'a-t-il dit
嬉しそうにはなしてたけど	en parlant de manière heureuse.
私と一緒にいるのだから	Cependant, si nous vivons ensemble,
お店を譲らないといわれたの	on lui dit qu'il ne le recevrait pas,
お店を譲らないといわれたの	on lui dit qu'il ne le recevrait pas.
私は彼の幸せのため	Pour son bonheur,
身を引こうと思ってます	je pensais m'en aller.
二人一緒にになれないのなら	Si nous ne pouvons pas vivre à deux,
死のうとまで彼は言った	il m'a dit « et si nous mourrions »..
だからすべてをあげたこと	Pour tout lui avoir donné, je ne regrette
	rien,
くやんではないない別れても	même si nous sommes séparés
もしも差別がなかったら	S'il n'y avait pas de discrimination,
好きな人とお店がもてた	j'aurais pu tenir un magasin avec
	l'homme que j'aime.
部落にうまれたそのことの	Être née dans un <i>buraku</i> ,
どこが悪い何が違う	qu'y a-t-il de mal ? En quoi est-ce
	différent ?
暗い手紙になりました	C'est devenu une lettre bien sombre,
だけど私は書きたかった	mais j'avais envie de l'écrire,
だけど私は書きたかった	mais j'avais envie de l'écrire...

「戦争の親玉」 « Les Maîtres de guerre »

爆弾を作るお前さんたち	Vous les fabricants d'armes,
壁のかげに隠れても	même cachés à l'ombre des murs,
机の下にかくれても	même cachés sous vos bureaux,
あんたの顔はまる見えだ	vos visages apparaissent au plein jour !
おいらの世界を	Notre monde,
おもちゃのように	comme un jouet,
ひねくりまわし	vous le tordez,
だたこわすだけ	vous le brisez !
いつもかくれて	Toujours cachés,
たまが飛んでくりきや	à la moindre balle sifflante,
雲をかすみに逃げるだけ	vous vous échappez dans le brouillard !
若者たちに引き金ひかせて	Faire prendre les armes à la jeunesse,
死人の数を数えてる	et compter les cadavres.
屋敷に隠れて若者の血は	Alors que vous êtes dissimulés dans vos
ただ大地に赤くしみこむ	résidences,
	le sang de la jeunesse teint la terre en
	rouge !
名お付けられずに	Enfants sans nom,
死んでいく子供	sur le point de mourir,
かたわのままで生まれた子供	imparfaits enfants,
そんな恐怖をまきちらす	vous répandez la peur,
おまえにや	mais, votre sang,
血なぞ流れちゃいない	lui, ne coule pas !
あんたはおいらに	Vous nous direz,
きつと言うだろう	sans doute,
世間知らずとまだ若すぎると	que nous ne connaissons rien, trop
	jeunes,
でも一つだけ言えるとは	mais la seule chose à dire,
人を殺すことは許せない	est qu'il n'est pas pardonnable de tuer.

おれたちゃしっかり見届けよう Assurons-nous en,  
うすら寒い夕暮れに dans ce fin et froid crépuscule,  
あんたが墓場に入るときを que vous serez mis en bière,  
おれたちゃしっかり見届けよう assurons-nous en !

「それで自由になったのかい」

いくら豚箱のくさいまづい飯が	Vos repas puants de cellules de prison,
うまくなったところで	se sont améliorés,
うまくなったところで	se sont améliorés,
それで自由になったのかい	c'est avec ça que vous êtes devenus libres ?
それで自由になれたのかよ	Vous êtes vraiment devenus libres avec ça ?
そりゃよかったね	Ça vous fait plaisir, hein !
給料が上がったのかい	Vos salaires ont augmenté, hein,
組合のおかげだね	grâce à vos syndicats !
上がった給料で一体何を買う	Avec votre salaire plus élevé, vous allez acheter quoi ?
テレビでいつも言ってる	Cette voiture,
車を買うのかい	dont la télévision vous parle tout le temps ?
それで自由になったのかい	c'est avec ça que vous êtes devenus libres ?
それで自由になれたのかよ	Vous êtes vraiment devenus libres avec ça ?
あんたの言ってる自由なんて	La liberté dont vous parlez,
豚箱の中の自由さ	c'est la liberté des cellules de prison !
俺達が欲しいのは	Ce que nous voulons, nous,
豚箱の中でのより	plus qu'une vie de cellule de prison,
いい生活なんかじゃないのさ	c'est vivre dignement, non ?
新しい世界さ	Un nouveau monde !
新しい世界さ	Un nouveau monde !
染みだらけの汚ねえかべを	Ces murs sales plein de taches,
きれいに塗るかえて	les repeindre joliment,
モナリザの笑顔みを	après les avoir décoré
飾ってみたところで	avec le sourire de Mona-Lisa,

それで自由になったのかい

c'est avec ça que vous êtes devenus libres ?

それで自由になれたのかよ

Vous êtes vraiment devenus libres avec ça ?

そりゃよかったね

Ça vous fait plaisir, hein !

給料が上がったのかい

Vos salaires ont augmenté, hein,

組合のおかげだね

grâce à vos syndicats !

やっとあんたの息子も

Enfin, vos fils aussi,

大学にやれるネ

pourront faire l'université, *n'est-ce-pas*

トントン出世して

C'est juste pas possible,

もらわなくちゃナ

qu'ils ne puissent pas si brillamment réussir leurs vies !

それで自由になったのかい

C'est avec ça que vous êtes devenus libres ?

それで自由になれたのかよ

Vous êtes vraiment devenus libres avec ça ?

あんたの言ってる自由なんて

La liberté dont vous parlez,

豚箱の中の自由さ

C'est la liberté des cellules de prison !

俺達が欲しいのは

Ce que nous voulons, nous,

豚箱の中でのより

plus qu'une vie de cellule de prison,

いい生活なんかじゃないのさ

c'est vivre dignement, non ?

新しい世界さ

Un nouveau monde !

新しい世界さ

Un nouveau monde !

ジュータンでもしくかい

Vous mettez quelques tapis ?

ソファも入れるかい

Et pourquoi pas aussi un sofa ?

冷たい鉄格子に

Dans cette prison froide,

カーテンでもかけりゃ

si vous y mettez des rideaux,

こぎれいになったネ

ça fait propre, *n'est-ce pas* ?

豚箱じゃないみたい

On ne dirait même pas une cellule de prison !

それで自由になったのかい

c'est avec ça que vous êtes devenus libres ?

それで自由になれたのかよ

Vous êtes vraiment devenus libres avec ça ?

今にあんたはきっと  
言い出すだろう  
住めば都さ豚箱も悪がない

Vous pourriez me dire,  
maintenant,  
qu'on s'habitue à tout, que les cellules,  
c'est pas si mal

じっと黙ってりゃ  
そのうち出してくれるさ  
それで自由になったのかい

Et si tu la fermes pour de bon ?!  
Et que tu nous faisais un peu d'air ?  
c'est avec ça que vous êtes devenus  
libres ?

それで自由になれたのかよ

Vous êtes vraiment devenus libres avec ça ?

あんたの言ってる自由なんて  
豚箱の中の自由さ  
俺達が欲しいのは  
豚箱の中でのより  
いい生活なんかじゃないのさ  
新しい世界さ  
新しい世界さ

La liberté dont vous parlez,  
c'est la liberté des cellules de prison !  
Ce que nous voulons, nous,  
plus qu'une vie de cellule de prison,  
c'est vivre dignement, non ?  
Un nouveau monde !  
Un nouveau monde !

「友よ」 « Amis ! »

友よ夜明け前の闇の中  
友よ戦いの炎をもやせ  
夜明けは近い  
夜明けは近い  
友よこの闇の向こうには  
友よ輝く明日がある

友よ君の涙君の汗が  
友よむくわれるその日がくる

夜明けは近い  
夜明けは近い  
友よこの闇の向こうには  
友よ輝く明日がある

友よ登りくる朝日の中で  
友よ喜びを分かち合おう  
夜明けは近い  
夜明けは近い  
友よこの闇の向こうには  
友よ輝く明日がある

Amis ! Dans l'obscurité avant l'aube  
Amis ! Brûlez les flammes de la bataille  
l'aube est proche,  
l'aube est proche.  
Amis ! Par-delà l'obscurité !  
Amis ! Il y a des lendemains qui brillent !

Amis ! Tes larmes, ta sueurs !  
Amis ! Le jour où ils seront récompensés  
arrivera !

l'aube est proche,  
l'aube est proche.  
Amis ! Par-delà l'obscurité !  
Amis ! Il y a des lendemains qui brillent !

Amis ! Dans la lumière du soleil levant  
Amis ! Nous partageons ce bonheur  
l'aube est proche,  
l'aube est proche.  
Amis ! Par-delà l'obscurité !  
Amis ! Il y a des lendemains qui brillent !

「ことだよ」 « C'est quelque chose ! »

さあさあことだよことだよ      Ah, c'est quelque chose, bon sang !  
お金がないないお金がない      Pas d'argent, pas d'arget en vue,  
机の引き出し洋服ダンス      dans les tiroirs, dans l'armoir,  
下駄箱の中トイレの中まで      dans la boîte à geta, jusqu'aux toilettes,  
探したけれどどうしてもないよ      j'ai cherché, mais rien à faire,  
夢で拾ったお金がない      j'ai pas l'argent que j'avais trouvé dans  
mes rêves !

さあさあことだよことだよ      Ah, c'est quelque chose, bon sang !  
僕の大事な彼女が      Ma copine,  
腹まきの長いのはいて      qui porte un *haramaki*  
目の周りにアオタンつけて      et des bleus autour des yeux,  
。。。 ひらひら      .... Ça part dans tous les sens !

さあさあことだよことだよ      Ah, c'est quelque chose, bon sang !  
佐世保の海で泳いだら      Dans la mer de Sasebo, si tu y nages,  
上ってみたらな      et que tu t'élèves un peu,  
さあさあさあ大変      et bien, et bien, et bien c'est chaud !  
。。。 ない      ... ou pas !

さあさあことだよことだよ      Ah, c'est quelque chose, bon sang !  
明治百年はことだよ      Le centenaire de Meiji, c'est quelque  
chose !  
だまっていたのはことだよ      et personne ne dit rien, c'est quelque  
chose !



「現代的だわね」 « Ah, c'est moderne ! »

新案特許品よくよく見れば	Si on regarde les nouveaux brevets d'invention,
小さく出願中と書いてある	en tout petit est écrit « en cours d'application ».
あら本当に現代的だわね	Ah, ça, c'est vraiment moderne !
金持は偉いもの	Les riches sont si distingués !
若者につれて自転車とばせる	À bicyclette avec la jeunesse,
慈善会	quelle société caritative !
独身主義とはそりゃまけおしみ	Le célibat, c'est un truc de perdants !
実のところはきてがない	Mais en vrai, c'est juste que je suis pas venu !
新しい女といってるうちに	Pendant que tu parles des <i>nouvelles</i> filles,
いつのまにやら古くなる	c'est déjà devenu dépassé !
僕に君から千円くれりゃ	De toi à moi, si tu me donnes 1000 yens
僕から君に五百円やるよ	De moi à toi, je te donnes 500 yens !
いくらはやりとて	Comme elles sont devenues courtes,
短いスカートじゃ	les mini-jupes !
風がふいたら …	Un brin de vent et puis ... !
貧乏に疲れて	Fatigué par le manque,
目をくぼませて	les yeux renforcés,
うたう君が代千代八千代	tu chantes « <i>Kimi ga yo</i> » à l'usure !
死んだあとでの極楽よりも	Plus que les plaisirs de l'au-delà,
この世でらくらくくらしたい	j'envie de vivre dans ce monde-là !

「自衛隊に入ろう」 « Entrons dans les forces d'autodéfense »

みなさん方の中に  
自衛隊に入りたい人は  
いませんか

人はたあげたい人はいませんか  
自衛隊じゃ人材もとめてます

自衛隊に入ろう入ろう入ろう  
自衛隊に入ればこの世の天国  
男の男はみんな  
自衛隊に入って花と散る

スポーツをやりたい人いたら  
いつでも自衛隊に  
お越してください  
槍でも鉄砲でも  
なんでもありますよ  
とにかく体が資本です  
鉄砲や戦車ひこうきに  
興味をもってる方は  
いつでも自衛隊に  
おこしてください  
手取り足取り教えます

自衛隊に入ろう入ろう入ろう  
自衛隊に入ればこの世の天国  
男の男はみんな  
自衛隊に入って花と散る

Parmi vous, messieurs,  
n'y en aurait-il pas pour entrer  
dans les forces d'autodéfense ?

Qui veulent s'y dédier ?

Les forces d'autodéfense sont en  
recherche de talents !

Entrons dans les forces d'autodéfense !  
Si on y vas, le monde sera un paradis !  
Hommes parmi les hommes, vous tous,  
engagez-vous et dispersez vous avec les  
fleurs !

À ceux qui veulent faire du sport,  
vous êtes toujours les bienvenus  
dans les forces d'autodéfense !

Des lances ou des fusils,  
il y a de tout !

Et puis, le corps humain en est le capital !

Fusils, chars et avions,  
ceux que ces choses intéressent,  
vous êtes toujours les bienvenus  
dans les forces d'autodéfense.

Avec patience, on vous apprendra tout !

Entrons dans les forces d'autodéfense !  
Si on y vas, le monde sera un paradis !  
Hommes parmi les hommes, vous tous,  
engagez-vous et dispersez vous avec les  
fleurs !

日本の平和を守るためにや  
鉄砲やロケットがいますよ  
アメリカさんにも  
手伝ってもらい  
悪いソ連や中国を  
やっつけましょう

自衛隊じゃ人材もとめてます

年齢学歴は問いません  
祖国のためならどこまでも  
素直な人を求めます

Pour protéger la paix au Japon,  
il nous faut des fusils et des rockets !  
Puis, il faut bien aider notre alliée,  
les États-Unis !  
Ah, non, je veux dire, détruire  
la Chine et l'URSS !

Les forces d'autodéfense sont en  
recherche de talents !  
Pas besoin d'expérience !  
Pour la patrie, d'où vous venez,  
on recherche des gens bien obéissants !

「ブラブラ節」 « L'Air Vagabond »

今年こそは本当に うんと働くぞ そしてああしてこうもする	Cette année, particulièrement, on a beaucoup travaillé ! Ca sera sûrement pareil l'année prochaine !
うその行き止まりの大晦日 なったなったなったなった 大晦日が正月になってしまった おめでたくブラブラ	Les mensonges du réveillon sont de retour, de retour, de retour ! Du réveillon au premier jour de l'année, on titube gaiment !
栄作さんどちらへ おでかけはまっか 世の中が不景気になって どうしてまた どうなるもんや ブラブラ	Mais où est passé monsieur Eisaku ? Déjà, la recession est de retour, pourquoi donc ? Et puis, quelle sera la suite ? On titube !
物価がさがったからと 町へ出てみれば 暮らしが苦しくて やり切れぬ こまるこまるの口ばかり なったなったなったなった 失業者が多数になって どうしてまた どうなるもんや ブラブラ	Paraît que les prix ont baissé mais quand on se rend dans les villes, la vie est bien pénible à plus ne savoir qu'en faire ! C'est embêtant ! Les mots creux sont de retour, de retour, de retour ! De plus en plus de chômeurs pourquoi donc ? Et puis, quelle sera la suite ? On titube !
寒い寒いよ今年は寒い 外米やラーメンばかり 食ったために こんなに寒さが身に	Fait froid, fait froid, cette année ! C'est parce que on a que du riz étranger et des <i>ramen</i> à manger ! Il fait si froid que ça

染みるのか  
なったなったなったなった  
人間が栄養不良に  
なってしまった  
うす着でブルブル

べらんめえ日本だ  
貧乏していても  
なんで飢え死になんか  
するもんかと  
腹はへってもヘラズ口  
なったなったなったなった  
骨と皮ばかりなってもまだ  
生きているヒョウヒョウ

着物はボロになる  
ボロは紙になる紙は  
また金になる  
又も貧乏人が泣かされる  
なったなったなったなった  
OBの涙がダイヤになってまた  
妾の頭でビカビカ

親父は片腕を失くし  
家を失くしたに可愛いせがれ  
を前にして  
昔話に花咲かす  
なったなったなったなった  
可愛いせがれが  
自衛官になってまた  
みられるもんか  
ブルブル

pénètre le corps !  
Encore, encore et encore !  
Les gens ont faim,  
si faim !  
A peine couverts, on titube !  
  
Bon sang ! On est Japonais !  
Même si on est pauvres,  
Je ne veux pas mourir  
de faim !  
J'ai faim et je ne peux m'empêcher !  
de le dire !  
Les os sur la peau, mais  
mais toujours vivant !

Les *kimono* sont en charpie,  
aussi fin que du papier  
devenu de l'argent.  
On fait pleurer les pauvres  
encore, encore et encore.  
Les larmes des femmes au travail,  
devenu diamant sur le front des  
maîtresse.

Père a perdu un bras  
et sa maison,  
mais toujours, devant son fils,  
parle-t-il des histoires  
de jeunesse !  
Ce fils,  
est entré dans l'armée,  
l'a-t-on revu depuis ?  
On titube !

鳥は空を飛び回り  
虫さえ青葉に巣をくうに  
俺たち人間家がない  
俺たち人間家がない  
なったなったなったなった  
宿なしになってまた  
あらこちでブルブル

Les oiseaux volent dans le ciel,  
les insectes se nichent dans les feuilles  
mais nous, humains, on reste sans maison  
mais nous, humains, on reste sans maison  
voilà, voilà, voilà !  
Sans toit, mais toujours,  
ici et là, tremblant de colère !

「しらみの旅」 « Le voyage du pou »

右はわきの下左は肩よ	à droite, sous l'aisselle, à gauche, l'épaule
ボロボロ着物や	les jointures de kimonos en mauvais état,
汚れたシャツの	ou les coutures de chemises sales,
縫い目はぎ目を宿と決め	choisissons-nous une auberge !
昨日は背中今日は乳の下	Hier dans le dos, aujourd'hui sous un sein,
しらみの旅はいつまで続く	le voyage d'un pou ne prend jamais fin !
はてなき腹のへんの上なる	au sommet d'un vaste ventre
縫い目でもよし	les sutures sont également correctes,
住むことほしい	c'est là que j'ai envie de m'installer.
オイラ多くの兄弟どもは	Nombres de mes frères et soeurs,
邪険な指にひねりつぶされ	cruellement, sont dévissés et écrasés
爪の責苦やまた火あぶりに	torturés par un ongle ou jetés au flammes
されて無惨な最期をとげる	et ainsi passent à trépas !
のがれのがれてかかあと俺は	
鳥も通わぬ質室の倉	même des oiseaux ne viennent pas ici
ひもじさこらえて十日も暮らし	on a attendu patiemment dix jours
ようよう出た時世は花ざかり	une fois dehors, nous vîmes les fleurs !
花が見たさについ袖先へ	
出たか最後でかかあも捕われ	attrapé à la sortie
花見じらみはシャレてるなどと	avec peur, j'ai voyagé ave peur
なぶり殺しじゃ卵もともに	
俺はのがれて命びろい	
一人淋しく旅から旅を	
ビクビクもので渡っているが	
おもいまわせば昔が恋し	

「あきらめ節」 « L'air de la résignation »

地主金持ちはわがままもので	Par égoïsme, les riches propriétaires,
人なんぞばいばるもの	sont des hommes ! Mais si hautains !
こんな浮世生まれてきたが	Nous sommes nés dans un tel monde,
わが身の下運とあきらめる	mais nous devons délaissé ce triste sort !
お前この世へ何をしに来たか	Et toi ! Pourquoi es-tu venu dans ce
	monde !
税や利息を払うため	Pour payer des taxes et les intérêts de tes
	prêts ?
こんな浮世へ生まれてきたが	Nous sommes nés dans un tel monde,
わが身の下運とあきらめる	mais nous devons délaissé ce triste sort !
米は南京おかずはひじき	Le riz est rare, les amuse-gueules sont des
	<i>hijiki</i> <sup>373</sup>
牛や馬でもあるまいし	On n'est ni des chevaux ni des boeufs,
朝から晩までこきつかわれて	du matin au soir, on s'échine,
死ぬよりましだとあきらめる	mais je me résigne, je me dis que c'est
	mieux que la mort !
汗をしぼられ油をとらえ	Harassés, nos efforts volés,
血を吸いとられてそのうえに	on nous suce le sang, et pendant ce temps-
	là
ほうり出されてふんづけられて	négligés, on se fait marcher dessus,
これも不運とあきらめる	abandonnons ce triste sort !
[...]	[...]
あきらめなされよ	S'il vous plait arrêtez !
あきらめなされ	S'il vous plait arrêtez,
あきらめなされるが	C'est ce qu'il y a de mieux
無事であろう	à faire, arrêter !
私しゃ自由の動物だから	Parce que je suis un animal de liberté,
あきらめきれぬとあきらめる	Arrêtons de ne pas pouvoir arrêter !

<sup>373</sup> Les *hijiki* sont des amuse-gueules peu couteux, faits à partir d'algues.



「冷やそうよ」 « Refroidissons tout ça ! »

夏がやってくる

L'été arrive !

暑い暑い夏がくる

il fait chaud, chaud, l'été arrive !

身も心も細るとうい

corps et coeur s'amincissent !

夏がやってくる

L'été arrive !

冷やそうよ冷やそうよ

Refroidissons, refroidissons tout ça !

どんどんどんどん冷やそう

Vite, refroidissons tout ça !

ほら鳥肌がたってきた

J'en ai la chair de poule !

鳥肌がたってきた

La chair de poule !

あいつは僕の彼女を横取し

Ce gars m'a piqué ma copine !

今じゃお熱間柄

Maintenant, c'est chaud entre eux !

この俺を尻目に

ils sentent mon regard perçant,

あつくてやりきれない

c'est chaud à n'en plus pouvoir !

お役人会社の偉い方

Ces gens de la haute,

ふところ

riches

あつくてたまらない

à n'en plus pouvoir,

指先あつくてたまらない

ils ont les doigts, aussi, chauds à n'en plus  
pouvoir

こうあつくちゃたまらない

tellement chaud !

外じゃ物価がふっとうし

Dehors, les prix sont en ébullition,

家じゃヤカンの湯が

à la maison, l'eau de la bouilloire

ふっとうする

est aussi en ébullition !

あつくてやりきれない

Il fait chaud à en plus pouvoir !

「テーマ」 « Thème »

僕は赤い風船	Je suis le ballon de baudruche rouge,
ふんわりおそらに	le ballon de baudruche rouge
浮かんでる風船	qui flotte tranquillement.
可愛い風にさそわれたら	Et, invité par un vent aimable,
どこの街へも	dans n'importe quel village,
ふらり飛んでく風船	je vole sans but particulier.
僕は赤い風船	Je suis le ballon de baudruche rouge,
あなたに愛を	le ballon de baudruche rouge
口ずさむ風船	qui te freudonne l'amour,
素晴らしい歌ってみたり	en chantant de magnifiques chansons,
激しい怒りを	ou des chansons emplis
うたってみいたり	de colère,
僕は赤い風船	Je suis le ballon de baudruche rouge,
だからいじわる	donc, avec ton bec
な小鳥の口ばしで	de petit oiseau malicieux,
僕の心を	ne perce pas
つつつかれないように	mon coeur !
あなたの前に	je descend doucement
そっとおりて	devant toi,
心の歌を歌う赤い風船	le ballon rouge qui chante la chanson de son
	coeur.

「恋は風に乗って」 « L'amour parti avec le vent »

僕が恋をしたとき	Quand j'étais tombé amoureux,
あなたうれしそう	tu avais l'air heureuse,
僕が恋をしたとき	quand j'étais tombé amoureux,
とても悲しそう	tu avais l'air si triste !
僕は緑の風のような	Moi, comme un vent verdoyant,
君は待ってる	toi, tu m'as attendu.
さわやかな君の恋	Toi, si rafraichissante,
をしている	est tombée amoureuse.
空は青く花は咲き乱れ	Le ciel, bleu, et les fleurs éclosent !
恋は空に。。。	L'amour, dans le ciel...
恋は風にのって	L'amour, parti avec le vent,
僕の心の中に飛んでくる	vole au creux de mon coeur.
君は恋をしたのね	Toi, tu es tombée amoureuse,
とても悲しいわ	tu es si triste !
君は恋をしたのに	Bien que tu sois tombée amoureuse,
こんなに苦しいの	tu souffres tant !
君は緑の風のように	Toi, comme un vent verdoyant,
お空に浮かんでる	tu planes dans le ciel.
さわやかな風に恋してる	Amoureux dans ce vent rafraichissant,
いつもかおる花のように	comme ces fleurs qui embaument,
恋は空に。。。	l'amour, dans le ciel...

「二人は。。。」 « Ces deux-là... »

二人は肩ならべ	Epaule contre épaule,
夕焼け見てた	ces deux-là regardent le soleil couchant.
二人は手を取り合い	Main dans la main,
涙を流していた	les larmes coulaient.
愛し合っても	Même partagé,
その愛の巣が	un nid fait d'amour
若い二人には	ces deux jeunes-là,
手にすることもできない	ne peuvent l'obtenir.
青い空さえも。。。	Même le ciel bleu...

二人は肩ならべ	Epaule contre épaule,
夕焼け見てた	ces deux-là regardent le soleil couchant.
二人は手を取り合い	Main dans la main,
涙を流していた	les larmes coulaient.
今に僕たち昔のように	Maintenant, nous, comme par le passé,
戦争はいやけれど	nous ne voulons pas de la guerre, mais...
縁の中でのびのびと	Amusons-nous sans y réfléchir
あそべる	au milieu de la verdure !
この国に。。。	Ce pays...

二人は肩ならべ	Epaule contre épaule,
夕焼け見てた	ces deux-là regardent le soleil couchant.
二人は手をふって	Les mains se touchant,
みんなに声かけた	ils ont crié !
みんなこれから	Tout le monde, à partir de maintenant
僕たちの世界だ	c'est notre monde !
若い力で	La force de la jeunesse
やれないことはないさ	est capable de tout !
みんなもやって来る	Tous ensemble !

二人は肩ならべ	Epaule contre épaule,
並木を歩いた	ils marchaient le long des arbres.
二人はほほよせて	Les joues se rapprochant,
口づけかわした	ils échangèrent des baisers.
二人は。。。二人は。。。	Ces deux-là, ces deux-là...

「遠い世界に」 « Vers un monde lointain »

遠い世界に旅の出ようか	Et si nous partions pour un monde lointain ?
それとも赤い風船に乗って	Ou alors, à bord d'un ballon rouge,
雪の上を歩いてみようか	si nous marchions sur la neige ?
太陽の光でにじをつくった	On a fabriqué un arc-en-ciel avec du soleil
お空の風をもらってかえって	et un vent du ciel nous a ramène !
暗い霧ふきとばしたい	Je veux chasser le brouillard !
僕らの住んでるこの街にも	Dans ce village que nous habitons
明るい太陽顔を見せても	même devant le visage d'un brillant soleil,
心の中はいつも悲しい	dans le coeur, une tristesse demeure
力をあわせて生きることさえ	ce n'est qu'en partageant nos forces qu'on vit !
今ではみんな忘れてしまった	Maintenant, tout le monde l'a oublié
だけど僕たち若者がいる	Mais nous avons besoin de la jeunesse !
雲にかくれた小さなお星は	Une petite étoile, cachée dans les nuages,
これが日本だ私の国	c'est le Japon, mon pays !
若い力を体感じて	Je pense sentir sa jeune force,
みんなで歩こう長い道だが	Marchons ensemble ! Le chemin est long
明日の世界をさがしに行こう	mais allons chercher le monde demain !

「血まみれの鳩」 « Une colombe tachée de sang »

血まみれの小さな鳩が	Une petite colombe tachée de sang
私の窓辺に私にこう尋くんだ	me dit en se posant sur le rebord de ma fenêtre :
この世界の空に	dans le ciel de ce monde,
私の休める処はないのでしょうか	n'y a-t-il pas un endroit où je puisse me
	reposer ?
どこの空を飛んでも	quel que soit le ciel où je m'envole,
どこの国へ行っても	quel que soit le pays où je me rends,
傷ついたあの叫び声が	à l'écoute de ces cris emplis de souffrance
私の心をいやしてくれない	mon cœur ne s'apaise pas.
血まみれの小さな鳩が	Une petite colombe tachée de sang,
私の窓辺で陽の暮に死んだ	à ma fenêtre sous un soleil couchant, mourra.
彼が飛んだお空に	Dans le ciel où elle s'est envolée
平和を見ることもなく	sans voir de paix
長い旅をつづけた	avait poursuivi son voyage.
平和を見つけた時にも	Et même quand elle avait trouvé la paix
いつわりの平和をみて	voyant qu'elle n'était que factice,
雲に隠れ泣いたろ	elle s'était cachée dans les nuages pour pleurer,
それでも翼をひろげて	et puis, elle avait étendu ses ailes
飛んだのだ	pour s'envoler.
血まみれの小さな鳩が	Maintenant que la petite colombe tachée de
	sang
私の窓辺でんでしまった今	est morte à ma fenêtre,
彼を葬ることより	plutôt que de l'enterrer,
今の僕らの世界を	il vaut mieux regarde en face
見つめることの方が	notre monde !
いつわりの平和の中で	Au sein de cette paix factice,
あきらめ暮すよりも	plutôt que de vivre résignés,
まことの平和をつくろう	fabriquons une vraie paix !
それがあの小さな鳩のためにも	Aussi pour cette petite colombe !
それがあの小さな鳩のためにも	Aussi pour cette petite colombe !

「もしも僕の背中に羽根が生えてたら」

« Si des ailes me poussaient dans le dos »

もしも僕の背中に	Si des ailes me poussaient
羽根が生えてたら	dans le dos,
僕はお空のお星様を	j'irais collecter
ひろいあつめて	les étoiles dans le ciel,
可愛いお前に道飾り	pour t'en faire un collier
を作るんだ	à toi ma chérie.

もしも僕の背中に	Si des ailes me poussaient
羽根が生えてたら	dans le dos,
白い可愛い鳩のように	comme une colombe blanche,
黒い小さいこの街を出て	je m'envolerais de ce petit village noir,
大きな空を飛び回る	je m'envolerais dans ce grand ciel !

もしも僕の背中に	Si des ailes me poussaient
羽根が生えてたら	dans le dos,
お空に浮かぶお月様で	accompagné d'un bien mignon lapin,
可愛いうさぎさんと	et de la lune flottant dans le ciel,
一緒には回る	nous volerons tous ensemble !

もしも僕の背中に	Si des ailes me poussaient
羽根が生えてたら	dans le dos,
どこかの知らない	dans un pays
お国へ行って	inconnu
お花の上を	j'irai joliment voler
綺麗に飛ぶんだ	au dessus des fleurs.

もしも僕の背中に	Si des ailes me poussaient
羽根が生えてたら	dans le dos,
みにくい争いを	à ceux qui la font,
する人たちに	cette sale guerre,
お空の上から	du haut du ciel,



清くきれいな世界を  
つくろう  
というんだよ

faisons ensemble  
un monde pur  
leur dirais-je !

「一つのことば」 « Un seul mot »

私の歌一つの歌	Ma chanson, la chanson d'un mot,
それは愛の時	c'est l'heure de l'amour.
夕暮の悲しみの中や	Au sein de la tristesse des soirées,
朝やけの喜びの中に	ou de la joie des matins,
細やかな霧	il y a un amour, ressemblant à
のような愛がある	un mince brouillard.
深い海を泳ぐように	Comme nager dans une mer profonde,
止まってしまう	s'arrêter...
記憶の中にも	Au milieu des souvenirs,
愛は愛だけは	l'amour, tout l'amour... !
一つの宇宙ある愛は	L'amour qui contient un univers,
広い銀河系よりも	plus que la galaxie elle-même,
すばらしい愛が無数に	d'innombrables amours,
ちらばって	sont parsemés ici et là !
深い海を泳ぐように	Comme nager dans une mer profonde,
止まってしまう	s'arrêter..
記憶の中にも	Au milieu des souvenirs,
愛は愛だけは	l'amour, tout l'amour... !
死に絶えた記憶の中にも	Au sein des mémoires qui meurent,
葬むられた記憶の中にも	au sein des mémoires mises en terre,
腐りはてた肉体の中にも	au sein des corps qui pourrissent

「遠い空の彼方に」 « Ce Ciel lointain »

遠い海の彼方に	Dans ce ciel lointain,
小さく青い鳥が浮かぶ	flotte un petit oiseau bleu.
私はいつも島をながめ	Moi, le regard rivé à cette île,
この浜辺で夢を見る	je rêve sur cette plage.
あの青い島にきっと	Sans doute, cet oiseau bleu
白いお家があるだろう	possède-t-il une maison blanche.
カモメやイルカが集まる	Où se regroupent mouettes et dauphins,
僕はみんなと暮らすんだ	c'est là que je vis avec tous.
遠い海の彼方に	Dans ce ciel lointain,
小さく白いお舟が浮かぶ	flotte un petit bateau blanc.
私はじっとお舟をながめ	Moi, le regard rivé sur ce bateau,
この浜辺で夢をみる	je rêve, sur cette plage.
あの白いお舟にきっと	Sans doute, ce bateau blanc
幸せつんでいるのだろう	transporte-t-il du bonheur dans ses cales.
世界のお国を回る	Traverser tous les pays du monde,
幸せ僕にもくれるんだ	m'apporterait à moi aussi du bonheur !
遠い海の彼方に	Dans ce ciel lointain,
大きく黒い波が続く	une grande vague noire déferle.
私はいつも海をながめ	Moi, le regard rivé sur la mer,
この浜辺で夢を見る	je rêve, sur cette plage.
いやな夢。。。	Un rêve détestable...
あの国では。。	Dans ce pays...
戦争が。。	La guerre...
人々が子供たちが泣き	Hommes, femmes, enfants, tous pleurent
幸せどこにあるのだろう	mais où est donc passé le bonheur ?
遠い空の彼方に	Dans ce ciel lointain,
ぽっかり白い雲が浮かぶ	flottent avec légèreté de blancs nuages.
私はそっと空をながめ	Moi, le regard rivé sur le ciel,

この浜辺で夢を見る	je rêve, sur cette plage.
あの白い雲にきっと	Sans doute, ces nuages blancs
幸せの神がいるのだろう	cachent-ils les dieux du bonheur ?
私はそっとひざまづき	À genoux,
みんなの幸せ祈るんだ	je prie pour le bonheur de tous !

六文銭と中川五郎・六文銭と中川五郎

「それから」 « À partir de là »

それから激しさは	À partir de là, tout l'intensité,
あとというに向かって	en un instant, s'est tournée
逃げて行った	pour s'enfuir.
落としたんだろうか	Elle a tribuché, n'est-ce pas ?
夜に叫びあればもう一度	Si un cri perçait à nouveau la nuit,
それからやがていつしか	alors, à partir de là, n'importe quand,
やがていつしか	alors, n'importe quand...
二人は試し	Deux personnes essaient,
二人を作る	deux personnes construisent.
その時悲しみはふくらんで	À ce moment-là, la tristesse a gonflé
青い大きな魚に	n'était-elle pas devenue comme un
なったんだろうか	gros poisson bleu ?
海に想いあればもう一度	Si on souvenait à nouveau dans la mer,
その時やがていつしか	alors, à partir de là, n'importe quand,
やがていつしか	alors, n'importe quand...
二人は試し	Deux personnes essaient,
二人を作る	deux personnes construisent.
それからそれからは	À partir de là, de ce moment,
あとという向かって	en un instant, s'est tourné,
集め始めた	et a commencé à se rassembler.
間に会うのだろうか	Ne nous retrouverions-nous pas ?
夢に口の中でもう一度	Encore une fois, dans un rêve,
その時やがていつしか	alors, à partir de là, n'importe quand,
やがていつしか	alors, n'importe quand...
二人は試し	Deux personnes essaient,
二人を作る	deux personnes construisent.

「時は流れて」 « Le temps s'échappe »

緑の梢も咲き香る花も	Fleurs embaumantes et cimes des arbres,
いつか吹きすさぶ風に散る	tout se dispersera dans un vent puissant.
そば降りる小雨も激しい夕立も	Bruines et intenses pluies de nuits,
いつかせせらぎに消えてゆく	disparaîtrons dans un ruisseau.
時は流れて霞の彼方	Le temps s'écoule par-delà la brume.
浮かぶ雲もとびかうつばめも	Nuages flottant et hirondelles voletigeant
いつか時と共に去ってゆく	tout disparaîtra, avec le temps.
人だけ人だけ激しく願う	Seuls les gens demandent avec ferveur
生きた印を残したい	« je veux laisser une trace ! »
時は流れて霞の彼方	Le temps s'écoule par-delà la brume.
人は語る機千年も前に	Les gens parlent de gens tués
殺された人のことを	il y a des lustres,
生きているように	comme s'ils étaient encore vivants..

「あげます」 « Je te donne »

もぎたての林禽	J'ai déjà croqué dans
噛ったこともあるし	des pommes fraîches;
海に向かって一人で	J'ai déjà chanté seul
歌ったこともある	face à la mer;
スパゲッティ食べて	J'ai déjà bavardé
お喋りもしたし	en mangeant des spagettis ;
大きな赤い風船	J'ai déjà gonflé de
ふくらましたこともある	gros ballons rouges ;
あなたに好きと囁いて	Je t'ai déjà murmuré « je t'aime »
そしてしょっぱい涙の味も	pour connaître le goût
もう知ってる	des larmes pleine de sel.
そんな私の唇	Mes lèvres,
今始めて彼方にあげます	sont désormais tiennes.
世界中が声を潜める	les voix du monde se taisent,
この夜に	ce soir.

「五年目のギター」 « Une guitare vieille de cinq ans »

ある朝僕は汽車に乗った	Un matin, j'ai pris le train,
切符を買わずに汽車に乗った	sans prendre de billet, je suis monté.
僕のギターを背負って	Ma guitare sur le dos,
この汽車に乗った	je suis monté dans ce train.
五年前のギター	Cette guitare d'il y a cinq ans,
五年目のギター	une guitare vieille de cinq ans.
汽車には街が乗ってた	Dans ce train, un village est monté,
汽車には小さな時計が乗ってた	une petite montre est montée.
僕はどこまで乗ったらいい	Moi, je ne savais pas jusqu'à où
かわからない	je pouvais rester.
一番遠いところで降りよう	Je vais descendre à l'arrêt le plus loin !
一番寒いところで降りよう	Je vais descendre à l'arrêt le plus froid !
五年目のギター	Pour faire résonner
を鳴らすために	cette guitare vieille de cinq ans !
初めての僕の歌を	Pour chanter
歌うために	mes premières chansons !
一番遠いところには道がない	À l'arrêt le plus loin, il n'y a pas de chemin
一番寒いところには川がない	À l'arrêt le plus froid, il n'y a pas de rivière
僕のギターはそれでも	mais ma guitare, malgré ça,
この汽車に乗った	est montée dans ce train !



「うた」 « La Chanson »

今はもう  
長すぎるコンチェルトなど  
聞いている時ではない  
かけていって  
抱きあげなければならない  
けが人で世界はうまってる

今はもう誰かの  
キャンパスの景色など  
見続けている時ではない  
走りよって最後の言葉を  
聞かねばならない  
つかれた人で世界は  
うまっている

いまはもう眠っている  
あいだにつくられる罠を  
知らないぶりしている  
ときではない  
血のふきでる声で  
知らせなければならない  
いんぼうで  
世界はうまっている

Maintenant, ce n'est plus le moment  
d'écouter  
des concerts bien trop longs !  
Le monde déborde  
de gens blessés  
dont il faut s'occuper !

Maintenant, ce n'est plus le moment  
de contempler  
des campus étudiants !  
Le monde déborde  
de gens fatigués,  
il faut accourir et écouter  
leurs derniers mots !

Maintenant, ce n'est plus le moment  
de faire comme si on ne connaissait pas,  
pendant qu'on dort,  
des pièges qui ont été fabriqués !  
Il faut faire savoir  
avec nos voix ensanglantées,  
que les complots  
se multiplient dans le monde !

「主婦のブルース」 « Le Blues de la femme au foyer »

皆さん私の歌を聞いてよ            Tout le monde, venez écouter ma chanson !  
私は平凡な奥さんよ            Je suis une épouse au foyer tout à fait ordinaire  
もうすぐおばあちゃんになってしまう    qui va bientôt devenir grand-mère.  
50をちょっとすぎた奥さんよ    Une épouse de plus de 50 ans, voilà qui je suis.

おお人生は悩みよ            Oh, la vie est pénible !  
ちっとも楽しくない            Il n'y a aucune joie,  
恋なんてしないまにふけちゃった j'ai vieilli sans même connaître l'amour...  
わびしい夢にはかない楽しみ    Mes rêves sont fatigués et mes joies lointaines,  
思い通りには何もならない    rien n'est arrivé comme je l'aurais voulu.

あたりまえの男とお見合いをして on m'a fait rencontré un prétendant,  
その時憧れてるがいたけれど    et même si j'aspirais à autre chose  
親がすすめるから結婚したの    je me suis mariée comme mes parents me l'ont  
conseillé.

楽しいはずの新婚生活            Une vie de mariage supposément heureuse !  
それは戦争のまっさい中            C'était, à l'époque, la guerre,  
戦争は私の夢を壊して            et la guerre a brisé mes rêves,  
モンペをはいた哀しわたし        à moi, dont les parents me demandaient la lune.

そうじせんたくであけくれて        Je ne faisais que la vaisselle et la lessive,  
おまけに食糧難の時代            et la nourriture était rationnée.  
貧しい材料で料理はできず        Incapable de pouvoir bien cuisiner,  
夫にぼやかれ涙ぐむ            je souffrais des plaintes de mon mari.

REFRAIN

やがて長男が生まれたのよ        Ensuite, mon premier garçon est né,  
私はこの子にかまいきり            j'ai pris grand soin de lui  
ところがおばあちゃんが干渉した    mais sa grand-mère était toujours là.  
嫁と姑の対立よ            Confrontation entre belle-mère et bru.

子供の学校の授業参観            Durant le jour des parents à l'école,



やがて子供の結婚式よ  
白髪のみじった私は  
しあわせそうな二人を見つめて  
思わず主人を見返した

Puis mon fils s'est marié !  
Moi, avec mes cheveux blanchissant,  
je les regarde, eux qui semblent heureux,  
et regarde à nouveau mon mari, déseparée.

#### REFRAIN

もうすぐおばあちゃんに  
なってしまう  
私の小さな楽しみは  
朝は「明日こそ」に  
昼は「小金治」テレビが  
私のほとんどの主人

Déjà devenue  
grand-mère,  
et mon seul plaisir,  
c'est « *Ashita koso* » le matin,  
et « *Koganechi* » le midi,  
la télé est presque devenue mon mari.

別に大きな不幸もなく  
平和のうちに年をとった  
私は自分に問い返すの本当に  
これでよかったのか

Sans avoir éprouver de réels chagrins  
j'ai pris de l'âge en ce temps de paix,  
Ce que je demande encore et encore,  
c'est si je suis vraiment heureuse comme ça ?

#### REFRAIN

主婦は女の生きがいかしら  
本当に私は生きたのかしら

Vaut-il la peine pour une femme d'être femme au  
foyer ?  
Est-ce vraiment ma propre vie que j'ai vécue ?

「恋人よベッドのそばにおいで」 « Chérie ! Viens au chevet de mon lit »

おいでよベッドのそばに	Viens ! Au chevet de mon lit,
ドアを閉めて真っすぐに	ferme la porte et viens sans attendre
僕に優しく身を寄せて	me rejoindre avec tendresse..
ペティコートを床におすて	Laisse tomber ton manteau sur le sol,
長い間あなたを待ってた	je t'ai longtemps attendu !
ふさわしい人になろうとした	Ton amour guérit ce coeur fatigué
疲れたところを癒すあなたの愛	d'essayer d'être décent !
僕の服はあなたの手の中	Tes habits sont dans tes mains.
あなたの胸のそっと耳をあてて	Mon oreille sur ta poitrine
輝く命の秘密を知る	apprend tes secrets les plus brillants.
過ぎ至ったあなたの苦しみを	Sur tes lèvres, je peux lire
僕は唇に読み取る	tes souffrances passées.
おいでよベッドのそばに	Viens ! Au chevet de mon lit,
ドアを閉めて真っすぐに	ferme la porte et viens sans attendre
僕に優しく身を寄せて	me rejoindre avec tendresse..
山の水より澄んだあなたの瞳	Tes yeux, plus clairs que l'eau des
流れるあなたの黒髪	montagnes
朝の光より美しいその肌	Tes cheveux, si soyeux,
優しい夏のそよかぜのよう	Ta peau, plus belle que les lueurs du
夕暮れにあなたを思い	matin,
今日の日を待ち続けた	comme une douce brise d'été..
あなたが身を寄せる僕の胸に	Le soir, tout à toi en pensée,
言葉じゃ言えない何かがある	j'ai attendu tout le jour.
おいでよベッドのそばに	Sur ma poitrine, où tu te couches,
ドアを閉めて真っすぐに	ineffable réalité...
僕に優しく身を寄せて	Viens ! Au chevet de mon lit,
	ferme la porte et viens sans attendre
	me rejoindre avec tendresse..

「かっこよくはないけど」 « C'est pas vraiment cool, mais bon »

座り込みをするのや	Faire de sit-ins !
デモをするのは	Et faire des manifestations
恰好が悪い	c'est vraiment pas cool !
もっと格好いいやり方が	Des manières de faire plus cool,
他にあるかもしれないよ	y'en a peut-être !
それは格好悪いよと	Mais ça, tu dis que c'est pas cool !
君は何度も言うけれど	Tu l'as dit tellement de fois, mais
平和のためならば構わない	si c'est pour la paix, alors je m'en fous !
そうさ構わないそうさ	Je m'en fous, oui, je m'en fous !
人ごみで叫んだり	Traiter les gens d'ordures
歌うのは恰好が悪い	et chanter, c'est pas cool !
もっと格好いいやり方が	Des manières de faire plus cool,
他にあるかもしれないよ	y'en a peut-être !
それは格好悪いよと	Mais ça, tu dis que c'est pas cool !
君は何度も言うけれど	Tu l'as dit tellement de fois, mais
平和のためならば構わない	si c'est pour la paix, alors je m'en fous !
そうさ構わないそうさ	Je m'en fous, oui, je m'en fous !
胸にぜっけん張り付けて	S'attacher un dossard
街を歩くのは	et marcher dans les rues,
恰好が悪い	c'est pas cool !
もっと格好いいやり方が	Des manières de faire plus cool,
他にあるかもしれないよ	y'en a peut-être !
それは格好悪いよと	Mais ça, tu dis que c'est pas cool !
君は何度も言うけれど	Tu l'as dit tellement de fois, mais
平和のためならば構わない	si c'est pour la paix, alors je m'en fous !
そうさ構わないそうさ	Je m'en fous, oui, je m'en fous !
箱にぶち込まれたり	Etre jeté dans des cages,
逮捕されるのは	et être arrêté,
恰好が悪い	c'est pas cool !
もっと格好いいやり方が	Des manières de faire plus cool,

他にあるかもしれないよ  
それは格好悪いよと  
君は何度も言うけれど  
平和のためならば構わない  
そうさ構わないそうさ

格好が悪いよと  
君は僕らに言うけれど  
世界のどこかで戦争や  
差別があるのを知りながら  
まるでネズミのように  
じっと黙り続けたいてる  
君らの方が格好悪い  
そうさ格好悪い  
そうさ格好悪い

y'en a peut-être !  
Mais ça, tu dis que c'est pas cool !  
Tu l'as dit tellement de fois, mais  
si c'est pour la paix, alors je m'en fous !  
Je m'en fous, oui, je m'en fous ! それは

C'est pas cool !  
Tu nous le répètes, mais  
Bien que tu saches qu'il y a des guerres  
et de la discrimination dans le monde !  
Tu continues à te taire  
comme une petite souris !  
C'est vous, qui n'êtes pas cool !  
Oui, vous n'êtes pas cool !  
Oui, vous n'êtes pas cool !

「自由についての歌」 « Une chanson à propos de liberté »

炸裂する黄りんはたしかに熱い ただれた皮膚の下を 苦しく流れる鮮血よりも	Chaud est le phosphate blanc qui explose, plus encore que le sang frais qui s'écoule douloureusement sous les peaux enflammées.
鉄弾は確か硬い 黒い髪の毛の垂れかかる頭よりも	Dures sont les balles des fusils, plus encore que les fronts aux cheveux noirs plaqués.
毒ガスはしみこみ命にしめった からだの奥深くとても陰気に	S'infiltrant, les gaz empoisonnés étouffent la vie au plus profond des corps, misérable.
しかしどんなものが阻み得よう トンキン湾の朝焼けを Tonkin ?	Mais qui peut arrêter les lueurs matinales de la baie du Tonkin ?
押し寄せる押し寄せるしよっぱい波を 硬いヘルメットの下 硬い観念 囚われの身のひとつの言葉 – freedom liberté	les vagues salées qui se rapprochent ? Sous les casques durs, des idées dures, Un seul mot pour le corps enfermé – liberté
他国の緑をうなだれた褐色に 染み上げる – freedom ガスマスクをつけた息苦しい – freedom gaz – liberté	Ils ont coloré le vert des autres pays en un brun – liberté La respiration difficile sous les masques à gaz – liberté
ああ自由とは もったきっぱりしたものだ たとえば 身を傾けて風に唄う竹の肌のように 戻ってくる牛たちの大きな瞳のように	Ah, la liberté, est une chose bien plus franche ! Comme par exemple, la peau d'un bambou chantant au vent, penché ! les grosses pupilles des bœufs qui reviennent enfin !
おまえ ベトナム ナパームやガソリンで もえている歴史の顔は	Toi, le Vietnam ! Le visage de l'histoire brûlé au napalm et au gazoline,



火傷の痛みに耐えている  
僕の自由よ

endure la souffrance des brulures.  
Ma liberté !

「コール・タトゥー」 « Tatouage de charbon »

疲れた足を引き摺って Etendre ses jambes fatiguées,  
炭鉱を去ってゆく sortir des mines...  
肩をすくめてゆく俺に J'hausse les épaules,  
木枯らしは吹き付ける frappé par un *kogarashi*<sup>374</sup>.

炭鉱夫でしか生きてゆけない Moi qui ne peut être que mineur,  
衰れな俺の血潮 épuisé et misérable, mon sang,  
落盤で負った傷のあとが les cicatrices que je me suis faites durant un  
éboulement  
制青に見えるのさ avec le temps, ressemblent à un tatouage,  
どす黒く汚れきった devenu sale et noircies.  
可笑しな制青をしてるなど Lorsque l'on me demande,  
誰かに問われたら à propos de ce tatouage,  
死にかけた事故の傷跡だと je répons que ce sont les marques  
俺は答えるのさ d'un accident qui a failli me coûter la vie.

今じゃ炭鉱の暗闇や Maintenant, j'ai l'obscurité des mines  
冷たい石版が仲間さ et leurs froides indications pour tout  
compagnon !  
新しい炭鉱を求め旅 Vers une nouvelle mine, toujours je voyage,  
を続けるのさ encore, et encore...  
寒さに震えながら Tremblant de froid,  
俺達の権利を守るため et désirant protéger nos droits  
組合あを作りかけると à peine tentons-nous de créer un syndicat  
会社は暴力で押さえ付ける que la compagnie nous repousse violemment !  
でも腕組み戦った Mais bras dessus-bras dessous, nous tenons  
bon !

ふるさとも金も俺にゃない Moi qui n'est ni argent, ni village natal  
あるのは墨の制青だけ je n'ai que mon tatouage...  
胸の痛みこらえて La poitrine endolorie,

---

<sup>374</sup> *Kogarashi* est le nom d'un vent, connu pour être froid.

この炭鉱を追われゆく      je suis pourchassé par cette vie de mineur,  
一文無しで                      laissé sans un sous...

仕事を奪った機械化や      La mécanisation nous vole notre travail,  
不況を恨まない俺達が      nous qui ne blâmons pas la récession,  
恨む相手は他にあるのさ      il y en a bien d'autres que nous blâmons !

ふるさと金も俺にゃない      Moi qui n'est ni argent, ni village natal  
あるのは墨の制青だけ      je n'ai que mon tatouage...  
胸の痛みこらえて              La poitrine endolorie,  
この炭鉱を追われゆく      je suis pourchassé par cette vie de mineur,  
一文無しで                      laissé sans un sous...

ふるさと金も俺にゃない      Moi qui n'est ni argent, ni village natal  
あるのは墨の制青だけ      je n'ai que mon tatouage...  
胸の痛みこらえて              La poitrine endolorie,  
この炭鉱を追われゆく      je suis pourchassé par cette vie de mineur,  
一文無しで                      laissé sans un sous...

「殺し屋のブルース」 « Le Blues des tueurs à gage »

俺達や殺し屋兄弟二人	On deux frères tueurs à gage !
甘いあめ玉しゃぶるためにや	pour nous mettre bien,
どんなことでもやるつもりだぜ	on est prêt à tout !
マスコミは俺に味方をするし	On a des amis dans les médias,
機動隊という暴力団もいる	et y'a des groupes violents tel le <i>kidôkei</i>
どんなことでもやるつもりだぜ	on est prêt à tout !
道をしめようが殴り殺そうが	Qu'on ferme un chemin, ou qu'on batte quelqu'un
新聞は事実を隠してくれて	les journaux cachent la vérité pour nous
悪いのは俺達じゃなくする	et font en sorte qu'on ne soit pas les méchants de l'histoire
兄貴の犯罪 6月15日	Le crime du grand frère, le 15 juin
弟の犯罪 10月8日	le crime du petit frère, le 8 octobre...
手を汚さない	Plein de bonnes manières
うまいやりくちさ	de ne pas se salir les, mais !
東へ行こうよごまをすりに	Allons vers l'est !
南へ行こうよ	Allons vers le sud !
どんなことでもやるつもりだぜ	on est prêt à tout !
といておこうよ殺人ナイフ	Allons-y ! Couteau pour tuer,
1970年のその日まで	Jusqu'aux années 1970
どんなことでもやるつもりだぜ	on sera prêt à tout !
俺達や殺し屋兄弟二人	On deux frères tueurs à gage !
甘いあめ玉しゃぶるためにや	pour nous mettre bien,
どんなことでもやるつもりだぜ	on est prêt à tout !

「腰まで泥まみれ」 « Dans le boue jusqu'aux hanches »

昔僕が優秀な軍隊の  
隊員のだったとき  
月夜の晩にルイジアナで  
演習をした  
隊長は僕らに河を歩いて  
渡れといった  
僕は腰まで泥まみれだ  
が隊長はいった  
進め

隊長危ない引き返そう  
と軍曹がいった  
行くんだ軍曹僕は  
前にここへ渡ったぞ  
ぬかるみだけ頑張っ  
て歩き続ける  
僕は腰まで泥まみれだ  
が隊長はいった  
進め

隊長こんな重装備では  
誰も泳げません  
そんな弱気でどうするか  
俺についてこい  
わしらに必要なのは  
ちょっと決心さ  
僕は腰まで泥まみれだ  
が隊長はいった  
進め

月が消え溺れながらの  
叫びが聞こえて  
隊長のヘルメットが

Il y a longtemps, quand j'étais  
dans un peleton d'excellence,  
par une nuit en Louisiane,  
on s'entraînait.  
Le capitaine nous a demandé  
de traverser la rivière.  
Moi, j'étais dans la boue jusqu'aux  
hanche, mais, le capitaine nous répétait :  
avancez !

Le sergent dit que le retour  
pouvait être dangereux.  
On y va, sergent, dit-il, moi,  
j'y suis déjà allé !  
Ce n'est qu'un peu de boue, allez,  
on continue !  
Moi, j'étais dans la boue jusqu'aux  
hanche, mais, le capitaine nous répétait :  
avancez !

Capitaine, avec tout cet équipement,  
personne ne peut nager !  
Mais bande d'incapables,  
suivez-moi !  
La seule chose dont on a besoin,  
c'est de la détermination !  
Moi, j'étais dans la boue jusqu'aux  
hanche, mais, le capitaine nous répétait :  
avancez !

La lune disparaissant, on entendit le cri  
d'un homme en train de se noyer.  
Le casque du capitaine

水に浮かんだ  
みんな引き返そうと  
軍曹といった  
ぼくらは泥沼から  
抜け出した  
隊長だけ死んでいった

裸になって水に潜り  
身体を見つけた  
泥にまみれた隊長は  
きっと知らなかったのだ  
前に渡ったよりも  
ずっと深くなっていたのさ  
ぼくらは泥沼から  
抜け出した進め  
と言われたが

これを聞いて何を思うかは  
あなたの自由だ  
あなたはそのまま静かに  
生き続けたいだろう  
でも新聞読むたび  
よみがえるのはあの時の気持ち  
僕は腰まで泥まみれだ  
がバカは叫ぶ  
進め  
僕は腰まで泥まみれだ  
がバカは叫ぶ  
進め

flottait à la surface de l'eau.  
Tout le monde, on retourne en arrière !  
dit le sergent.

Nous, on se tirait de  
ce marécage boueux !  
Le capitaine était mort.

Nus, on a plongé dans l'eau  
et on a trouvé le corps.  
Plein de boue, le capitaine  
ne devait pas le savoir, mais  
le marécage était devenu plus profond  
que quand il l'avait traversé.

Nous, on se tirait de  
de ce marécage boueux ! Mais  
si on nous avait dit de continuer...

En écoutant ceci, vous pouvez en penser  
ce que vous voulez.

Sans doute, continuerez-vous à vivre  
tranquillement votre vie, mais  
à chaque fois que je lis le journal,  
je me rappelle de ces moments-là.

Moi, j'avais de la boue jusqu'aux hanches,  
mais un abruti continuait à crier  
avancez !

Moi, j'avais de la boue jusqu'aux hanches,  
mais un abruti continuait à crier  
avancez !

「かえってきたヨッパライ」 « *Kaettekita yopparai* »

おらは死んじまっただ	Je suis bel et bien mort
おらは死んじまっただ	je suis bel et bien mort,
おらは死んじまっただ	je suis bel et bien mort,
天国に行っただ	et je suis bel et bien allé au paradis !
長い階段を	De longues marches,
雲の階段を	de longues marches faites de nuage,
おらは登っただ	j'ai montées,
ふらふらと	en titubant,
おらはヨタヨタと	et toujours chancelant,
登り続けた	j'ai continué à grimper.
やと天国の門についただ	Enfin, je suis arrivé aux portes du paradis !

天国よいとこ	Le paradis, c'est un endroit super,
一度おいで 酒はうまいし	fais-y un tour une fois, l'alcool est bon
姉ちゃんはきれいだ	et les jeunes filles sont jolies !

おらが死んだのは	Moi, je suis mort
酔っ払いで運転で	en conduisant ivre,
おらは死んじまっただ	je suis bel et bien mort,
おらは死んじまっただ	je suis bel et bien mort,
おらは死んじまっただ	Je suis bel et bien mort,
天国に行っただ	et je suis bel et bien allé au paradis !

だけど天国にゃ	Mais au paradis,
怖い神様が	un dieu effrayant,
酒を取り上げて	quand je me serre un verre
いつもどなるんだ	me dit toujours ça :

[paroles parlées dans le dialecte du Kansai]

なお前天国ちゅうとこは	<i>Et, toi, le paradis</i>
そんな甘いものや	<i>c'est pas chez toi !</i>
おまへんをや	<i>Et, toi, dis donc !</i>
もっとまじめにやれ	<i>Reprends-toi enfin !</i>

天国よいとこ                      Le paradis, c'est un endroit super,  
一度おいで 酒はうまいし      fais-y un tour une fois, l'alcool est bon  
姉ちゃんはきれいだ              et les jeunes filles sont jolies !

毎日酒をおらは                      Moi, tous les jours,  
飲み続けて                              j'ai continué à m'en jeter,  
神様のことをおらは              moi, ce que Dieu m'avait dit  
わすれただ                              m'était sorti de la tête !

[paroles parlées dans le dialecte du Kansai]

まあお前                              Et toi !  
そんなことばかり                  Comme tu fais  
やってんでっか                      toujours les mêmes bêtises, hein,  
ほなら出てゆけ                      allez, va-t'en ! »

そんなわけで                      Pour cette raison  
おらは追い出され                  on m'a chassé,  
雲の階段を                          et de longues marches en nuages  
降りて行っただ                      j'ai descendu.  
長い階段を                          De longues marches,  
おらは降りただ                      j'ai bel et bien descendues.  
ちょっと踏み外して              Puis j'ai trébuché,  
おらの目が覚めた                  et je me suis réveillé  
畑のど真ん中                      en plein milieu d'un champ.  
おらは生き返っただ              J'étais bel et bien revenu à la vie !  
おらは生き返っただ              j'étais bel et bien revenu à la vie !



「悲しくてやりきれない」 « D'une tristesse sans fond »

胸にしみる空の輝き	Lueurs du ciel, pénétrant ma poitrine,
今日は遠くながめ	aujourd'hui, je regarde au loin
涙をながす	les larmes plein les yeux.
悲しくて悲しくて	Quelle tristesse, d'une tristesse
とてもやりきれない	d'une tristesse sans fond.
このやるせない	Ce désespoir
モヤモヤを	confus, à qui vais-je
誰かに告げようか	pouvoir le confier ?

白い雲は流れ流れて	Les nuages blancs passent,
今日も夢はもつれ	jours et rêves s'entremêlent,
わびしくゆれる	je tremble de solitude.
悲しくて悲しくて	Quelle tristesse, une tristesse
とてもやりきれない	une tristesse sans fond.
この限りないむなしさの	Un vide infini..

深い森のみどりいだかれ	Être embrassé par la verte forêt
今日も風の唄に	aujourd'hui encore, je pleure encore
しみじみ嘆く	entendant le chant du vent...
悲しくて悲しくて	Quelle tristesse, une tristesse
とてもやりきれない	une tristesse sans fond.
この燃えたぎる苦しさは	Cette douleur brûlante
明日も続くのか	continuera-t-elle demain ?

「ドラキュラの恋」 « Dracula mon amour »

光のない国をもとめて À la recherche d'un pays sans lumière,  
僕は旅にでた je suis parti  
闇の世界をもとめて À la recherche d'un monde de ténèbres,  
僕は旅にでた Je suis parti  
月のない空をみあげて Les yeux dirigés vers un ciel sans lune,  
僕は旅にでた je suis parti  
それは暗い闇の Ceci, c'était l'amour d'un monde  
世界の恋でした de ténèbres sombres.

お、お願い Oh ! S'il te plaît !  
もどっておいで Reviens moi !  
あ、あなたの愛がほしい Je désire ton amour !

初めて二人で逢った Nous nous sommes rencontrés,  
星のない夜の海 sur la mer, par une nuit sans étoiles.  
楽しく遊んだ Nous avons gaiement joué  
暗い暗い砂浜で sur une sombre, sombre plage de sable.  
たった一つの小さな幸せ Je ne cherchais qu'un peu  
願ってみたが de bonheur  
やっぱり僕には mais, moi,  
何もかもしれません je n'ai rien pu faire,  
なダメだった rien du tout.

お、お願い Oh ! S'il te plaît !  
もどっておいで Reviens moi !  
あ、あなたの愛がほしい Je désire ton amour !

「水虫の唄」 « La Chanson des mycoses de pied »

どんなにどんなには  
なれていても  
僕は君を忘れはしない  
夏になると思い出す  
君と歩いたあの渚  
せつなくうづく水虫は

君と僕との愛のしるし  
どんなにどんなには  
なれていても  
僕は君を忘れはしない

君の移した水虫は  
いまでも僕を悩ませる  
せつなくうづく水虫は

君と僕との愛のしるし  
どんなにどんなには  
なれていても  
僕は君を忘れはしない

Quoi  
qu'il se passe,  
je ne peux t'oublier.  
A chaque été, je me rappelle  
de cette plage où nous avons marché.

Cette mycose, douloureusement  
palpitante  
est le symbole de notre amour.

Quoi  
qu'il se passe,  
je ne peux t'oublier.

Cette mycose que tu m'as donnée  
me trouble toujours, même maintenant.

Cette mycose, douloureusement  
palpitante  
est le symbole de notre amour.

Quoi  
qu'il se passe,  
je ne peux t'oublier.

「おプール街」 « Le village Opûl »

オーブル街は	Le village Opûl,
僕の涙いっぱい	rempli de mes larmes.
灰色の街は	Le village gris,
風がいっぱい	frappé par les vents.
銀色の森に愛は	L'amour frappe
落ちてゆく	dans les forêts d'argent,
枯れた花が空を	les fleurs desséchées
うずめ	submerge le ciel,
小さな鳥さえ	même les oiseaux en
言葉を忘れる	oublent ces mots.
僕の心は	Mon coeur,
帰ってこない	jamais, ne reviendra.

「さすらいのヨッパライ」 « Le poivrot du Far West »

おらは西部のヨッパライ  
しょぼくれ馬にまたがって  
あっちの山 こっちの谷  
今日もふらふら旅をゆく  
家に帰れば母ちゃんが

(あなた イー)

酒も母ちゃんも投げ捨てて

金鉱求めて旅にでた  
あっちの山こっちの谷  
母ちゃんのためなら

夜ともなれば狼が  
ウォー

朝になっておどろいた  
あれに見ゆくはのろしだべ  
あっちの山こっちの谷  
アパッチコマンチの花ざかり  
これは大変ヨッパライ  
ライフル片手に飛び出した  
おらは死んじまっただ

ついに玉つき刀折れ  
ここに英雄眠る

なあーお前  
何をやらしても  
あかんやっちゃんなあ

みんなさんよかったですね  
本当によかったですね  
ヨッパライが殺されますね  
でも、神様に助けられましたね

Je suis le poivrot du Far West  
en selle sur un cheval fatigué,  
à cette montage, dans cette vallée...  
Titubant, je pars en voyage,  
et quand je rentrerais chez moi, ma mère  
me dira  
Toi ! Oui !

M'étant débarrassé du sake et de ma  
mère  
je suis parti aller chercher de l'or !  
dans cette montagne, dans cette vallée  
Pour ma petite maman !

A la nuit tombée, les loups font  
woooo !

Au matin venu, j'ai été surpris  
où j'ai regardé, des signaux de fumées  
dans cette montage, dans cette vallée  
des fleurs apaches et comanches  
et là, j'étais vraiment saoul,  
et fusil en main, j'ai bondi  
et je suis bel et bien mort !

L'épée brisée,  
ici git le héros

Et toi !  
Quoi que je te laisse faire,  
t'es bien bon à rien !

Tout le monde était content !  
Vraiment, vraiment content !  
Le poivrot a été tué, oui !  
Mais il a été aidé par Dieu !

本当によかったですね  
それでは  
さよならさよならさよなら

C'est vraiment super !  
Maintenant, on vous dit  
au revoir, au revoir, au revoir !

「花の香に」 « Par le parfum des fleurs »

花の香に包まれて	Enveloppé par le parfum des fleurs
口づけかわしなみだぐむ	baisers échangés, larmes naissantes
娘がつんだ 白い花	les fleurs blanches par cette fille ramassées.
髪にからませ別れます	Les cheveux noués, les aurevoirs arrivent
白い花はふるさとの	ces fleurs blanches, me rappellent
思い出の花	les fleurs de mon village natal.
心に残るあの人の	En mon coeur, ne reste que
おもかげしのび	son ombre volatile.
今日もなく	Même aujourd'hui,
娘よいのれ神様に	Jeune fille ! Prie à Dieu
暗い嵐の終わるまで	jusqu'à la fin de cette sombre tempête.
白い花は	les fleurs blanches sont les fleurs
ふるさとの恋人の花	des amants de mon village natal.
嵐の去ったそのあとに	Après que la tempête,
花はしおれてかかれていた	les fleurs étaient fanées.
娘のくれた白い花	La fille qui m'avait donné ces fleurs,
愛した人はもういない	celle que j'aimais était partie.
白い花はふるさとの	Ces fleurs blanches sont, dans mon village natal,
悲しみの花	les fleurs de ma tristesse.

「山羊さん郵便」 « Le courrier des chèvres »

白山羊さんから  
お手紙ついた  
黒山羊さんたら  
読まずに食べた  
仕方がないお手紙がいた  
さっきの手紙ご用事なあに

Une lettre est arrivée  
de la part de Madame Shiroyagi  
Madame Kuroyagi,  
sans la lire, l'a mangée.  
On y peut rien, la lettre était là,  
cette lettre-là, fallait-il en faire quelque  
chose ?

白山羊さんから  
お手紙ついた  
黒山羊さんたら  
読まずに食べた  
仕方がないお手紙がいた  
さっきの手紙ご用事なあに

Une lettre est arrivée  
de la part de Madame Kuroyagi  
Madame Shiroyagi,  
sans la lire, l'a mangée.  
On y peut rien, la lettre était là,  
cette lettre-là, fallait-il en faire quelque  
chose ?

白山羊さんから  
お手紙ついた  
黒山羊さんたら  
読まずに食べた  
仕方がないお手紙がいた  
さっきの手紙ご用事なあに

Une lettre est arrivée  
de la part de Madame Shiroyagi  
Madame Kuroyagi,  
sans la lire, l'a mangée.  
On y peut rien, la lettre était là,  
cette lettre-là, fallait-il en faire quelque  
chose ?



「レディー・ジェーンの伝説」 « La légende de Lady Jane »

Lady Jane, Lady Jane, she's my dream  
Lady Jane, Lady Jane, she's my dream

青い青い海にかこまれた  
緑の島にあの娘は住んでいるという  
赤い赤い夕陽に照らされて  
あの娘のホホも赤く染まる

Lady Jane, Lady Jane, she's my dream  
Lady Jane, Lady Jane, she's my dream

星のしずくにかこまれて  
淡い淡い月影に照らされて  
白い小舟に乗ってお前に会いに行く

甘い甘い風を帆にはらませて  
あの娘の住むという島へ行こう

Lady Jane, Lady Jane, she's my dream  
Lady Jane, Lady Jane, she's my dream

星のしずくにかこまれて  
熱い熱いくちづけをかわしたい  
夢のあの娘を固く抱きしめたい  
ララララ

She's my dream, Lady Jane

Lady Jane, Lady Jane, elle est mon rêve,  
Lady Jane, Lady Jane, elle est mon rêve !

Dans une île verte entourée par une mer bleue,  
c'est là, dit-on, que cette fille vit.  
Frappés par les rayons du soleil couchant,  
les pêches de cette fille, aussi, se teintent de rouge.

Lady Jane, Lady Jane, elle est mon rêve,  
Lady Jane, Lady Jane, elle est mon rêve !

Entouré par des gouttes d'étoile,  
à la lueur de pâles rayons lunaires,  
je suis monté dans un petit bateau pour venir te rejoindre.

Les voiles gonflées par des vents cléments,  
je vais dans cette île où elle vit !

Lady Jane, Lady Jane, elle est mon rêve,  
Lady Jane, Lady Jane, elle est mon rêve !

Entouré par des gouttes d'étoile,  
je veux échanger d'ardents baisers,  
je veux la serrer fort contre moi !  
La, la, la, la !

Elle est mon rêve, Lady Jane

「コブのない駱駝」 « Un chameau sans bosse »

昔アラビアに	Il était une fois en Arabie,
コブのない駱駝と	il y avait un chameau sans bosse,
鼻の短い象と	un éléphant au nez court
立って歩く豚がいました	et un cochon qui se tenait debout.
彼等は自分の	Ils se lamentaient de
みにくさを嘆く	leur physique disgracieux.
アラーの神に	À Allah, ils
祈ったのでした	prièrent tour à tour.
コブのない駱駝	Le chameau sans bosse...
みんなは	Chacun se
おれをからかうの	moque de moi !
コブがないから	Comme j'ai pas de bosse,
楽だなんて	on me disait que tout était facile !
よくお聞きなさい	<i>Ecoute bien !</i>
駱駝なんかじゃない	<i>Tu n'es pas un chameau !</i>
お前は馬あ	<i>Tu es un cheval !</i>
鼻の短い象	L'éléphant au nez court...
私のお鼻は短いの	Mon nez est si court !
鏡あを見るたびに	A chaque fois que je me regarde dans le miroir
ゾウーとするの	je pousse un cri !
よくお聞きなさい	<i>Ecoute bien !</i>
象なんかじゃない	<i>Tu n'es pas un éléphant !</i>
お前は河馬	<i>Tu es un hippopotame !</i>
立って歩く豚	Le cochon qui se tenait debout...
二本の足で	J'ai envie de marcher
歩きたいけど	sur mes deux jambes, mais...
みんなにぶたれるの	Tout le monde se cogne sur moi !
よくお聞きなさい	<i>Ecoute moi !</i>
豚なんかじゃない	<i>Tu n'es pas un cochon !</i>
お前は人さ	<i>Tu es un homme !</i>

「何のために」 « Pour quoi ? »

風にふるえるオリーブの花 白い壁の教会で ゆれて傾く十字架のもと 一人の男が倒れていた	Fleurs d'olivier se balançant dans le vent.. Dans une église aux murs blancs, au pied d'une croix brimbalante un homme à terre.
何のために何を夢見て 歯を食いしばり 働いて死ぬのか	Pour quoi ? De quoi rêver ? Serrer les dents, travailler et mourir ?
白い壁の教会で ゆれて傾く十字架のもと 一人の男が倒れていた	Dans une église aux murs blancs, au pied d'une croix brimbalante un homme à terre.
もれる光が目に染みる 戦火にやけた マリアの像に 母の姿を思い出	Une lumière fuyante pénètre mes yeux à la statue de Marie brulée dans la guerre la silhouette de ma mère, souvenirs...
何をために何を信じて 歯を食いしばり戦って死ぬのか 戦火にやけたマリアの像に 母の姿を思い出	Pour quoi ? Que croire ? Serrer les dents, se battre et mourir ? À la statue de Marie brûlée dans la guerre la silhouette de ma mère, souvenirs...
何のために何を求めて 傷つきつかれ年老いて死ぬのか 汚れた頭にほほえみうかべ 男はやがて息絶えた	Pour quoi ? Que chercher ? Blessé et fatigué, vieillir et mourir ? Sur son visage sale flotte un sourire, il a enfin rendu son dernier souffle

Yoshida Takurô : « *Seishun no uta* » [« La poésie de la jeunesse »]

吉田拓郎・「青春の詩」

「青春の詩」 « La poésie de la jeunesse »

喫茶店に彼女と二人で入って コーヒーを注文すること ああ、それが青春	Entrer dans un café avec sa copine, et commander un café, ah, ça c'est la jeunesse !
映画館に彼女と二人で入って 彼女の手をにぎること ああ、それが青春	Aller au cinéma avec sa petite amie, et lui tenir la main, ah, ça c'est la jeunesse !
繁華街で前に行く いかした女の娘 をひっかけること ああ、それが青春	Avant d'aller au centre-ville, passer du temps avec une fille cool, ah, ça c'est la jeunesse !
素敵な女に口にもきけないで ラブレターを書いたりすること ああ、それが青春	Sans dire mot à une fille incroyable, mais lui écrire des lettres d'amour, ah, ça c'est la jeunesse !
GO GOクラブで汗だくになって 踊り疲れこと ああ、それが青春	Être recouvert de sueur au club GO GO être fatigué d'avoir dansé, ah, ça c'est la jeunesse !
グループサウンドに熱中して 大声あげ叫ぶこと ああ、それが青春	Se passionner pour les <i>group sounds</i> et crier de tout son souffle, ah, ça c'est la jeunesse !
フォークソングに しびれてしまって 反戦歌を歌うこと ああ、それが青春	Être traversé par une chanson folk et chanter contre la guerre, ah, ça c'est la jeunesse !
SEXをし始めて大人になったと	Quand on devient adulte après avoir fait

大喜びすること ああ、それが青春	l'amour, et qu'on explose de joie, ah, ça c'est la jeunesse !
親に隠れて酒・タバコ・睡眠薬 はては接着剤清国シンナー遊び ああ、それが青春	Loin de ses parents, alcool, cigarette et somnifère puis s'amuser à sniffer de la colle ou du diluant, ah, ça c'est la jeunesse !
アルバイトばかりで 学校へ行かず できとうにやること ああ、それが青春	Tout le temps petit boulot mais école, jamais, et faire juste ce qu'il faut pour réussir, ah, ça c'est la jeunesse !
飛行機のっとり革命叫び 血と汗にまみれること ああ、それが青春	Détourner un avion et crier révolution, être recouvert de sang et de sueur, ah, ça c'est la jeunesse !
スポーツこそ男の根性づくりだ やれサッカー やれ野球一年中まっ男 ああ、それが青春	Se construire comme un homme avec le sport, faire du foot ou faire du base-ball, ah, ça c'est la jeunesse !
かっこいいスーツかっこいい車 プレボーイプレーガール と呼ばれること ああ、それが青春	Dans un costard et une voiture cool, se faire appeler playboy et playgirl ah, ça c'est la jeunesse !
パチンコ・麻雀・競輪・競馬 かけごと専門のギャンブラー ああ、それが青春	Pachinko, mahjong, courses cyclistes et hippiques à chaque pari, parier comme un professionnel, ah, ça c'est la jeunesse !

一日中を規則通りに生きて  
他に何んにもしないこと  
ああ、それが青春

孤独になって一人で悩み  
一人で考えること  
ああ、それが青春

自由気ままい思った通り  
なんでもやってみること  
ああ、それが青春

さて青春とは  
いったい何んだろう  
その答えは人それぞれで  
違うだろう  
ただひとつこれだけは  
言えるだろう  
僕たち大人より  
時間が多い  
大人よりたくさん  
時間を持ってる  
大人があと30年生きるなら  
僕たちはあと  
50年生きるだろう  
この貴重なひとときを僕たちは  
何かをしないではいられない  
この貴重なひとときを僕たちは  
青春と呼んでいいだろう

Vivre en suivant toutes les règles,  
et ne rien faire d'autre  
ah, ça c'est la jeunesse !

Se retrouver seul et se lamenter,  
réfléchir tout seul,  
ah, ça c'est la jeunesse !

Faire comme bon nous semble,  
et essayer tout ce qui nous vient en tête,  
ah, ça c'est la jeunesse !

Mais enfin,  
la jeunesse, c'est quoi ?  
La réponse est différente  
pour chacun  
c'est la seule chose  
qu'on puisse en dire.  
On a plus de temps  
que les adultes,  
on a beaucoup  
plus de temps,  
si les adultes vivent encore 30 ans,  
alors nous, on vivra  
encore 50 ans, hein !  
Nous qui possédons tout ce temps si  
précieux,  
impossible de ne rien en faire !  
Nous qui possédons tout ce temps si  
précieux,  
on peut nous appeler « jeunesse » !

## ANNEXES

## Introduction

# Sakamoto to release single in effort to block U.S. base project in Okinawa

By HIROSHI SHINOZAKI/ Staff Writer

Emerging from a battle with cancer, Ryuichi Sakamoto will release a single on Oct. 7 and donate the proceeds to a campaign fighting the construction of a U.S. military base in Okinawa Prefecture.

The charity single, titled “Miruku Yugafu--Undercooled,” will be the 63-year-old musician’s first release since he took time off for oropharynx cancer treatment.

In the Okinawa dialect, “Miruku Yugafu” means a peaceful and affluent world brought about by the Miruku deity. The song is about how precious people’s lives are.

“If the song is sung, it gains power,” Sakamoto said. “I was not thinking about arranging it in a way to make it sound like one with an Okinawan musical scale, but it is fascinating that it sounds like a piece passed down from the age when Okinawa was the Ryukyu Kingdom.”

The single is based on his 2004 piece, “Undercooled,” which was his call on the global community to keep its cool following the 2001 terror attacks on the United States. Sakamoto was in New York when the World Trade Center buildings collapsed.

Misako Koja, an Okinawa folk singer who is a longtime acquaintance of Sakamoto, wrote the lyrics in the local dialect for the song.

The collaboration between the two musicians was suspended after Sakamoto was diagnosed with cancer in 2014.

But the single was completed after Sakamoto wrote a new arrangement this year, and Koja’s group, called the Unaigumi, recorded the piece.

Sakamoto, a critic of the national security legislation enacted last month, said the issue of the heavy U.S. military presence on Okinawa and the contentious security laws share the same root.

The legislation allows the Self-Defense Forces to play a larger role overseas, including the use of force, despite Japan’s war-renouncing Constitution and continuing protest rallies around the nation.

Sakamoto decided to donate the CD proceeds to the Henoko Fund, which was established in spring.

The fund raises money to finance activities aimed at thwarting the government’s plan to relocate the functions of the U.S. Marine Corps Air Station Futenma in Ginowan, Okinawa Prefecture, to a new military base off the Henoko district of Nago, also in the prefecture.

Organizers of the fund are demanding that the Futenma airfield be closed and not relocated within the prefecture.

As of Sept. 30, the fund had collected 456 million yen (\$3.8 million).



## CHAPITRE 1

Traduction de J-M. Bouissou depuis « Basic Initial Post-Surrender Directive », Political reorientation of Japan. Report of the government section – CSFA, 1949, vol.II, app.À, p.423 (une partie seulement) :

**« Directive de base pour la période initiale d'après Capitulation 29 août 1945. Objectifs fondamentaux**

Les objectifs fondamentaux des États-Unis à l'égard du Japon, auxquels les politiques menées lors de la période initiale devront être conformes, sont :

- a. De s'assurer que le Japon ne deviendra plus à nouveau une menace pour les États-Unis ni pour la paix et pour la sécurité du monde ;
- b. D'aménager l'avènement définitif d'un gouvernement pacifique et responsable qui respectera les droits des autres États et soutiendra les objectifs des États-Unis tels que traduits dans les idéaux de la Charte des Nations Unies. Les États-Unis désirent que ce gouvernement suive d'aussi près que possible les principes d'un gouvernement libre et démocratique, mais il n'est pas de la responsabilité des puissances alliées d'imposer au Japon un type de régime qui n'aurait pas l'assentiment librement exprimé du peuple.

Ces objectifs seront atteints par les mesures suivantes :

- a. La souveraineté du Japon sera limitée aux îles de Honshu, Hokkaidô, Kyûshû, Shikoku et autres îles mineures à déterminer conformément à la déclaration du Caire et autres accords auxquels les États-Unis ont adhéré ou adhéreront ;
- b. Le Japon sera totalement désarmé et démilitarisé. L'autorité des militaristes et l'influence du militarisme seront complètement éliminées de sa vie politique, économique et sociale. Les institutions reflétant l'esprit de militarisme et d'agression seront vigoureusement supprimées ;
- c. Le peuple japonais sera encouragé à développer un désir pour les libertés individuelles et un respect pour les droits fondamentaux de l'homme, en particulier les libertés de religion, de réunion, de parole et de presse. Il sera aussi encouragé à former des organisations représentatives démocratiques ;
- d. Le peuple japonais se verra accorder la possibilité de développer pour lui-même une économie qui permette de satisfaire les besoins de la population en temps de paix.<sup>375</sup>

---

<sup>375</sup> Jean-Marie Bouissou, Le Japon depuis 1945, Armand Colin, p.4.

## CHAPITRE 2

Retranscription de la vidéo <https://www.youtube.com/watch?v=KhXWbM4xe0A>  
« 1946 U.S. Army Orientation film "Overseas Mission" »

*"Only yesterday as history measures times, our armies were fighting in the fields and in the streets of the nations we now occupy. In May, the Germans surrendered, the E-day was here. In August, the Japanese gave in, the J-day was proclaimed to the world. That victory was brought at a terrible price in lives, in blood and pain, in tears and sweat.*

*After Versailles, we failed to make the peace terms stick. Hitler rearmed in defiance of the world. His labor troops became the army we just fought. Our job, your job, is to win the next war by making sure aggressors never march again.*

*We have beaten the enemy again, we are occupying his lands as conquerors. But parading into the conquered cities is only the starting point for a long, hard, complicated and dirty job. We destroy a lot of Germany and Japan before they surrendered. But there is still much that must be destroyed in these countries before we can be sure that their war-making power is stopped for good.*

*First, the remains of their armed forces must be broken up beyond the chance of rebuilding. Their army's caged and guarded while they do the work we want done until they can be processed and demobilized. That means, war criminals must be found, tried and punished. Their general staff disbanded, their military academy and training camps closed, their arms, gathered and destroyed.*

*Second, their war industry must be dismissed. That means submarine yards, guns and ammunition factories, aircraft planes and every other industry that might be used to rebuild their armed might.*

*Third, all the propaganda that the Nazi and the Japanese warlords used to weep up the mass hysteria that brought war must be rooted out and destroyed. We can't afford not to do a thorough job in destroying these things.*

*And these jobs will take a lot of our men. For our security and safety as an army, we must organize and repair, control and guard, communications to carry on our work, roads and bridges to carry our supplies, public health measures to protect us from epidemics and diseases.*

*We must keep an eye on the population in general for signs of renewal resistance and search out potential troublemakers. We must guard the borders to make sure war criminals don't escape and hostile groups don't get a chance to organize or operate. We must run court to trial those who violate the occupation orders, and jail to punish the offenders. And we must give protection and new life to the millions of allied peoples whom the Nazi and Japs [sic] enslaved and tortured until they can be returned to their homes.*

*These things, we do for our own safety and protection and to serve the aims of our occupation. The job of rebuilding their lives and country beyond this point is the responsibility of the German and the Jap people. We intend to stay and see that they don't get off the track until we are sure that our third major objective is well set on the road to success: the reeducation and the reorientation of the German and Japanese people. But we do know the major foundations of peace and freedom from our own experience and they are the measures that we are trying to establish and promote.*

*[Declaration of Independence, July 4th, 1776. We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they endowed by their Creator with certain unalienable rights, that among these are Life, Liberty and the Pursuit of Happiness.]*

*First, free speech and press, we are gradually producing this. Second, freedom of worship. Third, fair trials based on just laws and courts that makes no discrimination on grounds of race, color, creed or positions. Fourth, free schools with education based on the values of peace and truth and the integrity of the individuals. Finally, free government, based on fair elections and practicing running these government under our supervision.*

*Although of our mission embraces two lands on the opposite side of the world, the problems are fundamentally the same: we are in the middle. Not only geographically but in dealing with the day to day problems of devastated lands. But that doesn't exhaust the job that men like you have to do. The occupation forces have to live. That means, men, long supply lines, food, clothing, medical services and so forth.*

*We still have millions of dollars of stuff overseas, left over from the war. Some of it will be used to supply your needs but a lot of it must be maintained and guarded until we can dispose them. What you pay in taxes as a civilian in the future will be determined by what can be saved and recovered from the cost to the war. Our success in this great endeavor is the sum of thousands of jobs. Some jobs may seem unimportant because they are difficult and traumatizing but each of us is doing a job, however small it may seem, which adds to the great role our country is playing in the troubled world.*

*Twice on a generation, under sea as well as in the sky, what american inventive genius developed has been twisted into a deadly weapon against us. In both World Wars, Germany evil genius called the first strike against civilization with UBOZ.*

*American genius gave wings to the world, wings to bring nations and continents closer together. In World War Two Germany's evil genius twisted our conquest into a weapon of terror, calling a second strike on civilization. On the final lap, we managed to win our race against time and American scientific genius produced the clincher : the atomic thunderbolt. This time, no evil genius's going to get a chance to dedicate our discovery to total destruction. That's why we are keeping such a close watch on the spurning ground of trouble.*

*It's the most important job in the world today and it's your job, your mission overseas. Remember we can't let anybody call a third strike on civilization. Because the third strike is out!"*

### CHAPITRE 3

#### « Kingston Trio »<sup>376</sup>

[voix parlée]

À travers l'histoire, nombreuses furent les chansons écrites sur le triangle [amoureux]. La prochaine chanson parle de l'histoire de Monsieur Grayson, d'une belle femme et d'un homme condamné appelé Tom Dooley. Quand le soleil montera dans le ciel demain, Tom Dooley devra être pendu<sup>377</sup>

<i>Hang down your head Tom Dooley</i>	Prépare-toi à être pendu, Tom Doole
<i>Hang down your head and cry</i>	Prépare-toi à être pendu, et pleure
<i>Hang down your head Tom Dooley</i>	Prépare-toi à être pendu, Tom Dooley
<i>Poor boy, you're bound to die</i>	Pauvre garçon, tu vas bientôt mourir
<i>I met her in the mountain</i>	Je l'ai rencontré dans les montagnes
<i>There, I took her life</i>	Là, je lui ai ôté la vie
<i>I met in the mountain</i>	L'ai rencontré dans les montagnes
<i>Stabbed her with my knife</i>	et l'ai poignardé avec mon couteau

<i>Hang down your head Tom Dooley</i>	Prépare-toi à être pendu, Tom Doole
<i>Hang down your head and cry</i>	Prépare-toi à être pendu, et pleure
<i>Hang down your head Tom Dooley</i>	Prépare-toi à être pendu, Tom Dooley
<i>Poor boy, you're bound to die</i>	Pauvre garçon, tu vas bientôt mourir

<i>This time tomorrow</i>	Demain, à cette heure
<i>Reckon where I'll be</i>	Je sais bien où je serai
<i>Hadn't been for Grayson</i>	Si il n'y avait pas eu ce Grayson
<i>I'd be in Tennessee</i>	J'aurais été dans le Tennessee

<i>Hang down your head Tom Dooley</i>	Prépare-toi à être pendu, Tom Doole
<i>Hang down your head and cry</i>	Prépare-toi à être pendu, et pleure
<i>Hang down your head Tom Dooley</i>	Prépare-toi à être pendu, Tom Dooley
<i>Poor boy, you're bound to die</i>	Pauvre garçon, tu vas bientôt mourir

<i>This time tomorrow</i>	Demain, à cette heure
<i>Reckon where I'll be</i>	Je sais bien où je serai
<i>Down in some lonesome valley</i>	au fond d'une vallée perdue
<i>Hanging from a white oak tree</i>	pendu au bout d'un chêne blanc

<i>Hang down your head Tom Dooley</i>	Prépare-toi à être pendu, Tom Doole
<i>Hang down your head and cry</i>	Prépare-toi à être pendu, et pleure
<i>Hang down your head Tom Dooley</i>	Prépare-toi à être pendu, Tom Dooley

<sup>376</sup> Référence chanson ; <https://www.youtube.com/watch?v=VhXuO4Gz3Wo>, dernier visionnage le 3.7.19 à 11 : 29.

<sup>377</sup> « Throughout history, there have been many songs written about the eternal triangle. This next one tells the story of Mister Grayson, a beautiful woman and a condemned man named Tom Dooley. When the sun rises tomorrow, Tom Dooley must hang ».

*Poor boy, you're bound to die*

Pauvre garçon, tu vas bientôt mourir

*Hang down your head Tom Dooley*

Prépare-toi à être pendu, Tom Doole

*Hang down your head and cry*

Prépare-toi à être pendu, et pleure

*Hang down your head Tom Dooley*

Prépare-toi à être pendu, Tom Dooley

*Poor boy, you're bound to die*

Pauvre garçon, tu vas bientôt mourir

## BIBLIOGRAPHIE

## Ouvrages en langue japonaise

ANDO Takemasa 安藤丈将, *Nyū refuto undō to shimin shakai: « 60-nendai » no shisō no yukue*

ニューレフト運動と市民社会 : « 60年代 » の思想のゆくえ [Les mouvements de la nouvelle gauche et la société civile – le devenir de la pensée « des années 1960 »], Sekai Shisōsha, 2013.

ARIMA Takashi 有馬敲, *Jidai wo ikiru kaeuta kō : fushi, warai, iroke 時代を生きる替歌・考:*

諷刺・笑い・色気 [Les chansons parodiques qui marquent les époques : ironie, rire, sensualité], Jinbun shoin, 2003.

AZAMI Toshio 生明俊雄, *Popyurū ongaku ha dareka tsukurunoka – ongaku sangyō no*

*seijigaku* ポピュラー音楽は誰が作るのか・音楽産業の政治学 [Qui fabrique la musique populaire ? Science politique de la production musicale], Keizō shobō, 2004.

CHŌKI Seiji 長木誠司, *Seigo no ongaku – geijitsuongaku no poritikusu to poetikusu 戦後の音*

楽・芸術音楽のポリティクスとポエティクス [Musique d'après-guerre – Poétique et politique de l'art musical], Sakuhinsha, 2010.

FUKUYA Toshinobu 福屋利信, *Rokku'n rôlu kara rokku he* ロックンロールからロック [Du

rock'n'roll au rock], Kindaibun-sha, 2012.

GOTŌ Masahiro 後藤雅洋, *Shinjazzi no meien – meiban* 新ジャズの名演・名盤 [Les grands

enregistrements et performances du nouveau jazz], Kōdansha gendaishinsho, 2001.

HANAMURA Mangetsu 花村萬月, *Boku no rokku stedy* ぼくのロック・ステディ [Mes

études rock], Shūseisha shinsho, 2009.

HARADA Kazunori 原田和典, *Sekai saikō no jazzu* 世界最高のジャズ [Le meilleur jazz au



monde], Kôbunsha shinsho, 2006.

INAMASU Tatsuo 稲増達夫, *Aidoru kôgaku* アイドル工学 [L'ingénierie des *aidoru*], Chikuma Shobô, 1989.

ITOYA Toshio 糸屋寿雄, *Rôdôka - kakumeika* 労働課・革命歌 [Chants ouvriers, chants de la Révolution], Aoki shinsho, 1970.

KAWASAKI Daisuke 川崎大助, *Nihon no rokku meiban best 100* 日本のロック名盤ベスト 100 [Les 100 plus grands titres rock du Japon], Kôdansha gendaishinsho, 2015.

KIKUCHI Kiyomaro 菊池清磨, *Nihon ryûkôka hensenshi : kayôkyoku no tanjô kara J-popu no jidai he* 日本流行歌変遷史：歌謡曲の誕生からJ・ポップの時代へ [Histoire de l'évolution des *ryûkôka* : de la naissance des *kayôkyoku* vers l'époque de la J-pop], Ronsôsha, 2008.

MAMORU Ko 高護, *Kayôkyoku – jidai wo irodotta uta* 歌謡曲・時代彩った歌 [Les *Kayôkyoku* – les chansons qui ont teinté les époques], Iwanami shoten, 2011.

MAEDA Hirotake 前田祥丈 et HIRAHARA Kôji 平原康司, *Rokujû nendai fôku no jidai* 60年代フォークの時代 [L'époque de la folk des années 1960], Shinkô myûjikkû, 1993.

MASUDA Satoshi 増田聡, *Sono ongaku no « sakusha » to ha dareka – rimmikusu, sangyô, chosakuken* その音楽の〈作者〉とは誰か・リミックス・産業・著作権 [Qui sont ceux qui produisent cette musique ? Remix, production et droit d'auteur], Misuzu shobô, 2005.

MINAMIDA Katsuya 南田勝也, *Orutanatiburokku no shakai-gaku* オルタナティブロックの社会学 [Sociologie du rock alternatif], Kadensha, 2014.

- MINAMIDA Katsuya 南田勝也, *Rokku myûjikkû no shakaigaku* ロックミュージックの社会学 [La sociologie du rock], Seikyûsha, 2001.
- MITSUI Tôru 三井徹, *Popyurâ ongaku to akademizumu* ポピュラー音楽とアカデミズム [Musique populaire et académisme], Ongaku no tomosha, 2005.
- MIYAIRI Kyôhei 宮入恭平, *J-pop ronka ronbu*, J-pop 文化 論文 [Thèse sur la civilisation J-pop], Sairyûsha, 2015.
- MORI Masato 森正人著, *Taishû ongakushi : jazzu, rokku kara hippu – hoppu made* 大衆音楽史 : ジャズ、ロックからヒップ・ホップまで [Histoire de la musique populaire : du jazz et rock au hip-hop], Chûkô shinsho, 2008.
- MORI Tatsuya 森達也, *Hôsô kinshi uta* 放送禁止歌 [Les titres interdits de diffusion], Kôbunsha, 2004.
- MORI Yoshitata 毛利嘉考, *Popyurâ ongaku to shihonshugi* ポピュラー音楽と資本主義 [Musiques populaires et capitalisme], Serika shobô, 2012.
- NAGAMINE Shigetoshi 永峯重敏, *Ryûkoka no tanjô 'Kachûsja no uta' to sono jidai* 流行歌の誕生「カチューシャの唄」とその時代 [La Naissance des musiques populaires], 古川弘文館, 2010.
- NAGIRA Kenichi なぎら健彦, *Nihon fôku shiteki daizen* 日本フォーク私的大全 [Mon encyclopédie personnelle de la folk japonaise], Chikumashobô, 1995.
- NAKAYAMA Yasuki 中山康樹, *Rokku no rekishi* ロックの歴史 [L'histoire du rock], Chikumashobô, 2014.
- NAMBA Hiroyuki 難波弘之 et INOUE Takako 井上貴子, *Shôgen! Nihon no rokku 70's* 証言!

日本のロック70's [Témoignages sur le rock japonais des années 1970], Musashino, Artes, 2009.

OCHIAI Shinji 落合真司, *Ongakugyôkai de okotte irukoto* 音楽業界で起こっていること [Ce qui est en train d'arriver dans l'industrie musicale], Seikyûsha, 2008.

OGAWA Hiroshi 小川博司, *Ongakusuru shakai* 音楽する社会 [Une société qui fait de la musique], Keisôshobô, 1989.

OKABAYASHI Nobuyasu 岡林信康, *Densetsu Nobuyasu* 伝説信康 [La Légende Nobuyasu], Keisôshobô, 1991.

SAKOGUCHI Sanae 砂古口早苗, *Bugi no joô Kasagi Shizuko – kokoro zukizuki wakuwaku â shindo* ブギの女王・笠置シヅ子ー心ズキズキワクワクああしんど [Kasagi Shizuko, la reine du boogie-woogie – tantôt blessée, tantôt folâtre, que cela me fatigue !], Gendai shokan, 2010.

SAKURAZAWA Makoto 櫻沢誠, *Okinawa gendai-shi - Beikoku tôchi, hondofukki kara `Ôru Okinawa ' made* 沖縄現代史 - 米国統治、本土復帰から「オール沖縄」まで [Histoire contemporaine d'Okinawa - de l'occupation des États-Unis, à la restitution et à « All Okinawa »], Chûôkôron, 2015.

SANTO Isao 山東功, *Shôka to kokugo : Meiji kindai no sôchi* 唱歌と国語：明治近代化の装置 [Shôka et langue maternelle : dispositifs de la modernisation de Meiji], Kôdansha, 2008.

SASAKI Kiatsushi 佐々木木敦, *Nippon no ongaku* ニッポンの音楽 [La musique du Japon], Kôdansha gendaishinsho, 2014.

SHINTANI Noriko 新谷のり子, *Hansenka : utau koto, soshite ikiru koto* 反戦歌: 唄うこと、  
そして生きること [La chanson protestataire : chanter et vivre], Pîpuru sha, 1993.

SUZUKI Shinichirô 鈴木慎一郎, *Regê torein diasupora no hibiki* レゲエ・トレイン・ディア  
スポラの響き [Le Train du reggae – résonnances de la diaspora], Seidosha, 2000.

TAGAWA Tadasu 田川律, *Nihon no fôku & rokku shi : kokorozashi ha doko he* 日本のフォー  
ク&ロック史・志はどこへ [Une histoire de la folk et du rock japonais : où sont partis  
leurs idéaux ?]. 音楽之友社, 1982.

TAKAISHI Tomoya 高石ともや, OKABAYASHI Nobuyasu 岡林信康, et NAKAGAWA Gorô 中川  
五郎, *Fôku ha mirai wo hiraku minshû ga tsukuru minshû no uta* フォークは未来を  
開く・民衆がつくる民衆のうた [La folk montre le chemin de l'avenir : les chansons  
du peuple faites par le peuple], Shakai shinhô, 1969.

TOMOI Issei 富澤一誠, *Ano subarashii kyoku wo mô ichido : fôku kara J poppu made* 「あの  
素晴らしい曲をもう一度・フォークからJポップまで」 [Ecouter à nouveau ces  
superbes morceaux : de la folk à la J-pop], Shinkosha, 2010.

TSUDA Daisuke 津田大介, *Dare ga ongaku wo korosu noka?* だれが「音楽」を殺すのか?  
[Qui tue la « musique »?], Shôeisha, 2004.

WAJIMA Yusuke 輪島裕介, *Tsukareta “Nihon no kokoro” shinwa : “enka” wo meguru sensô*  
*taishû ongakushi* 創られた「日本の心」神話: 「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史  
[Le Mythe fabriqué de l'âme japonais : une histoire de la musique populaire d'après-  
guerre à travers l' « enka »], Kôbunsha shinshô, 2010.

YAMASHITA Yoshitaka 山下好孝, *Kansaiben kôgi* 関西弁講義 [Cours de dialecte du Kansai],

Kôdansha, 2013.

### **Ouvrages en langues occidentales**

ABBAD Fabrice, *Histoire du Japon : 1868 – 1945*, Paris, Armand Colin, 1992.

ANDREWS William, *Dissenting Japan : a history of Japanese radicalism and counterculture from 1945 to Fukushima* [Le Japon dissident : une histoire du radicalisme et de la contre-culture japonaise de 1945 à Fukushima], Londres, C.Hurst and Co., 2016.

ALLEN Matthew, *Identity and Resistance in Okinawa*, Rowman & Littlefield Publishers, 2002.

ATKINS E.Taylor, *Blue Nippon : authenticating Jazz in Japan* [Le Japon bleu : authentifier le jazz au Japon], Duke University, 2001.

BAL Mieke, *Narratology : Introduction to the theory of narrative* [Narratologie : introduction à la théorie de la narration], University of Toronto Press Incorporated, 2009.

BAUDRILLARD Jean et MEYER J. P., *La société de consommation: ses mythes, ses structures*, Gallimard, 2009.

BENNETT Andy, *Cultures of popular music* [Cultures des musiques populaires], Open University Press, 2001.

BOHLMAN Philip, *World music : A very short introduction* [La World music : une très courte introduction], Oxford University, 2002.

BOUISSOU Jean-Marie, *Le Japon depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 1997.

BOURDAGHS Michael, *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon : a geopolitical prehistory of J-pop* [Adieu Amérique, Adieu Japon : une préhistoire géopolitique de la J-pop], Columbia University Press, New York, 2012.

CAPRIO Mark, YONENUKI Sugita, *Democracy in Occupied Japan : the U.S. occupation and Japanese politics and society* [La Démocratie dans le Japon occupé : l'occupation américaine et la société japonaise], Routledge, 2007.

- CONDRIY Ian, *Hip-Hop in Japan : Rap and the Path of Cultural Globalization* [Hip-Hop au Japon : Rap et le chemin de la mondialisation culturelle], Duke University Press, 2006.
- COPE Julian, *Japrocksampler : How Post-war Japanese blew their minds on Rock'n'Roll* [*Japrocksampler* : comment les japonais d'après-guerre se sont extasiés sur le rock'n'roll] , Bloomsbury, 2007.
- DODANE Claire, Yosano Akiko : poète de la passion et figure du féminisme japonais, Publications Orientalistes de France, 2000.
- EYERMAN Ron et JAMISON Andrew, *Music and social movements : mobilizing traditions in the twentieth century* [Musique et mouvements sociaux : mobiliser les traditions dans le 20<sup>ème</sup> siècle], Cambridge University, 1998.
- EPPSTEIN Ury, *The Beginning of Western Music in Meiji Era Japan* [Le Début de la musique occidentale dans le Japon de l'ère Meiji], The Edwin Mellen Press, 1994.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, La Découverte, 2009.
- FERNANDES Bruno, *Pornologie vs capitalisme : le groupe de happening Zero Jigen, Japon 1960 – 1972*, Les presses du réel, 2013.
- FRITH Simon, *Performing rites : on the value of popular music* [Des rites performés : de la valeur de la musique populaire], Harvard University Press, 1998.
- FRITH Simon et GOODWIN Andrew (eds.), *On record: Rock, Pop, and the Written Word*, Routledge, 2007.
- HUQ Rupa, *Beyond Subculture : Pop, youth and identity in a postcolonial world* [Par delà la sous-culture : pop, jeunesse et identité dans un monde post-colonial], Routledge, 2006.
- GALBRAITH Patrick W. et KARLIN Jason G. (eds.), *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, Palgrave Macmillan, 2012.
- GRAVEREAU Jacques, *Le Japon au XXe siècle*, édition du Seuil, 1993.

- JOLIVET Muriel, *Japon, la crise des modèles*, Philippe Picquier, 2010.
- LEBRUN Barbara, *Protest Music in France: Production, Identity and Audiences*, Ashgate, 2009.
- LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Hermann, 2001.
- MAROTTI William, *Money, trains and guillotines* [Argent, trains et guillotines], Duke University Press, 2013.
- MIDDLETON Richard, *Reading pop : approaches to Textual analysis in Popular Music* [Lire la pop : approches pour des analyses textuelles des musiques populaires], Oxford University Press, 2000.
- MILIOTO-MATSUE Jennifer, *Making Music in Japan's Underground: The Tokyo Hardcore Scene* [Faire de la musique dans le Japon Underground : la scène hardcore de Tôkyô], Routledge, 2008.
- MOORE Allan, *Song Means : Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* [Le sens des chansons : analyse et interpretation de la chanson populaire enregistrée], Ashgate Publishing Limited, 2012.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'éditions, 1975.
- NEGUS Keith, *Popular Music in Theory: An Introduction*, Polity Press, 2009.
- NEGUS Keith, *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*, Routledge, Chapman, and Hall, 1992.
- RABAU Sophie (ed.), *L' intertextualité*, Flammarion, 2002.
- REISHCHAUER Edwin, *Histoire du Japon et des Japonais : de 1945 à nos jours*, édition du Seuil, 1997.
- ROSENTHAL Robert et FLACKS Richard, *Playing for Change: Music and Musicians in the Service of Social Movements*, Paradigm, 2012.

- RUDENT Catherine, *L'album de chansons: entre processus social et oeuvre musicale: Juliette Greco, Mademoiselle K*, Honore Champion Editeur, 2011.
- SASAKI-UEMURA Wesley, *Organizing the spontaneous : citizen protest in postwar Japan* [Organiser le spontané : la contestation citoyenne dans le Japon d'après-guerre], University of Hawai Press, 2001.
- SEVEON Julien, *Le cinéma enragé au Japon*. Sulliver, 2005.
- STEVENS Carolyn, *Japanese popular Music*, Routledge, 2008.
- STORRY Richard, *A history of modern Japan* [Une histoire du Japon moderne], Penguin books, 1978.
- STREET John, *Music and politics* [Musique et politique], Polity Press, 2012.
- TANJI Miyume, *Myth, protest and struggle in Okinawa*, [Mythe, contestation et lutte à Okinawa], Routledge, 2006.
- TSURUMI Shinsuke, *A cultural history of Postwar Japan 1945 – 1980* [Une histoire Culturelle du Japon d'après-guerre], Routledge, 2011.
- VIÉ Michel, *Le Japon contemporain*, Université de France, 1991.
- VIÉ Michel, *Le Japon et le monde au XXe siècle*, Masson, 1995.
- WALSER Robert, *Running with the devil : power, gender, and madness in Heavy metal music* [Courir avec le diable : pouvoir, genre et folie dans la musique heavy metal], Wesleyan University Press, 1993.
- YANO Christine, *Tears of Longing : nostalgia and the Nation in the Japanese popular songs* [Larmes de désir : nostalgie et nation dans les chansons populaires japonaises], Harvard East Asian Monographs, 2003.



### Ouvrages collectifs

BENNETT Andy (dir.), TAYLOR Jodie (dir.) et WOODWARD Ian (dir.) et al., *The festivalization of Culture* [La festivalisation de la Culture], Routledge, 2014.

BENNETT Andy (dir.), FRITH Simon (dir.) et SHEPHERD John (dir.), *Rock and popular music : politics, policies, institutions* [Le Rock et la musique populaire : politique, directives et institutions], Routledge, 1993.

BIZZONNI Lise (dir.) et PREVOST-THOMAS Cécile (dir.) et al., *La chanson francophone engagée*, Triptyque, 2008.

FRITH Simon (dir.), STRAW Will (dir.) et STREET John (dir.) et al., *The Cambridge Companion to pop and rock* [Le Cambridge companion de la pop et du rock], Cambridge University Press, 2001.

INOUE Takako 井上貴子 (dir.), MORIKAWA Takuo 森川卓夫 (dir.), Murota Naoko 室田尚子 (dir.) et al., *Visualkei no jidai : rokku, keshô, gendô* ヴィジュアル系の時代 : ロック・化粧・ジェンダー [L'époque du visualkei : rock, maquillage et genre], Aoyumisha, 2003.

ISHIDA Kazushi 石田一志 (dir.) et al., *Nihon sengo ongakushiue : sengo kara zenei n jidai made* 日本戦後音楽史上 : 戦後から前衛の時代へ [Histoire de la musique japonaise d'après-guerre : de l'après-guerre vers l'époque de l'avant-garde], Heibonsha, 2007.

IWASAKI Minoru 岩崎稔 (dir.) et al., *Sengo nihon sutadîzu roku – shichi nendai* 戦後日本スタディーズ 60・70年代 [Etudes sur le Japon d'après-guerre : les années 60 et 70], Kinokuniya shoten, 2009.

KATAGIRI Isao 片桐功 (dir.) et SUGAI Shizunao 須貝静直 (dir.) et al., *Hajimete no ongakushi*

はじめての音楽史 [Une première histoire de la musique], Ongaku no tomosha, 1996.

KUTSCHKE Beate (dir.) et NORTON Barley (dir.) et al., *Music and Protest in 1968* [Musique et contestation en 1968], Cambridge University Press, 2013.

LUCKEN Michael (dir.), BAYARD-SAKAI Anne (dir.) et LOZERAND Emmanuel (dir.) et al., *Japan's Postwar* [Le Japon d'après-guerre], Routledge, 2011.

MARSHALL Lee (dir.) et LAING David (dir.), et al., *Popular music matters* [La musique populaire importe], Routledge, 2014.

MITSUI Tôru (dir.) et al., *Made in Japan* [Fait au Japon], Routledge, 2014.

RAMAUT-CHEVASSUS Béatrice (dir.) et DAMON-GUILLOT Anne (dir.) et al., *Dire/chanter : passages. Etudes musicologiques et ethnomusicologiques et poétiques (XXe et XXIe siècles)*, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2014.

RICHARD Michael (dir.) et TANOSAKI Kazuko (dir.) et al., *Music of Japan today* [La Musique du Japon d'aujourd'hui], Cambridge Scholars Publishing, 2008.

### **Thèses et Mémoires**

ADELTE Ulrich, *Black, white and blue racial politics of blues music in the 1960* [Politique raciale noire, blanche et bleu de la musique blues dans les années 1960], Université d'Iowa, 2007.

BRIZARD Cyril, *Le Monde du metal symphonique : vers une sociologie de l'œuvre comme création continuée à travers l'exemple de Nightwish*, Université de Grenoble, 2011.

BOUVARD Julien, *Manga politique, politique du manga : Histoire des relations entre un médium populaire et le pouvoir dans le Japon des années 1960 à nos jours*, Université Lyon 3, 2010.

- CARPENTRAS Fabien, *Le cinéma comme moyen de contestation de l' « idéologie dominante » : vers une relecture du sens accordé à l'utilisation de la technique du plan-séquence dans le cinéma japonais à travers la mise en perspective d'une trajectoire cinématographique du Somai Shinji et de son passé d'activiste*, Université Lyon 3, 2013.
- CHANEY Brian, *More than "Sukiyaki" and idols : Japanese popular music 1945 – 1999* [Aller plus loin que "Sukiyaki" et les idols : la musique populaire japonais 1945 – 1999], University of Oregon, 2000.
- CHUJO Chiharu, *L'impact de la musique alternative sur la conscience des jeunes au Japon après Fukushima*, Université Lyon 3, 2012.
- CHUJO Chiharu, *Formes et enjeux politiques de la musique populaire dans le Japon des années 1970 jusqu'à aujourd'hui : arrangements stratégiques des artistes femmes engagées*, Université de Lyon 3, 2018.
- DONALDSON Rachel, *Music for the people, the folk music revival and American Identity 1930 – 1960* [La Musique pour le peuple, le revival folk et l'identité américaine 1930 - 1960], 2011.
- LACASSE Serge, « *Listen to my voice* » : *the evocative power of vocal staging in recorded music and other forms of vocal expression* [« Ecoute ma voix » : le pouvoir évocateur de la mise en scène vocale dans la musique enregistrée et d'autres formes d'expressions vocales], University of Liverpool, 2000.
- LEFRANCOIS Catherine, *La chanson country-western, 1942 – 1957 : un faisceau de la modernité culturelle au Québec*, Université de Laval, 2011.
- LEMIEUX Suzanne, *Caractéristiques et logiques des musiques populaires*, Université Laurentienne, 2013.
- PENG Lei, *Le rock en Chine : contestation et consommation depuis les années 1980*, Université Lyon 3, 2014.

TACHI Mikiko, *The folk music then and now : politics, commercialism and authenticity in folk music communities in the U.S and in Japan* [La musique maintenant et avant : politique, commercialization et authenticité au sein des communautés folk aux États-Unis et au Japon], Brown University, 2009.

WARTELLE Clara, *Les Chants pour enfants au Japon au début du 20<sup>ème</sup> siècle : de la réception à l'affirmation d'une identité musicale*, INALCO, 2019.

### **ARTICLES**

ADORNO Theodore, « Théodore Wiegand Adorno : La dialectique de la Raison. La production industrielle des biens culturels » dans *Textes essentiels, la sociologie*, 1994, pp. 547-566.

AMY DE LA BRETEQUE Estelle, « Des affects entre guillemets. Mélodisation de la parole chez les Yézidis d'Arménie » dans *Cahier d'ethnomusicologie* vol. 23, 2010, pp. 131 – 145.

ASAI Sumiko, « Firm organisation and marketing strategy in the Japanese music industry » [« Organisation entrepreneuriale et stratégie marketing dans l'industrie de la musique japonaise »] dans *Popular music*, vol. 27, num. 3, pp. 473 – 485.

ASAI Suzan, « The Cultural politics of Issei identity and music making in California, 1893 - 1941 » [« Politiques culturelles de l'identité Issei et le faire musical en Californie, 1893 - 1941 »] dans *Journal of the society of American Music*, vol. 10, num. 3, 2016, pp.304 – 330.

AUDET Claudine et SAINT-PIERRE Diane, « Les festivals de musique du Québec : résultats d'une enquête » dans *Survivance*, vol.26, 2015, pp. 1 – 43.

BARG Lisa, « Paul Robeson's Ballad for Americans : race and the cultural politics of « People's music » » [« La chanson Ballade pour Américains de Paul Robeson : race et politiques culturelles de la « musique du peuple » »] dans *Journal of the society for American*

*music*, vol. 2, num. 1, 2008, pp. 27 – 70.

BAULCH Emma, « Gesturing elsewhere, the identity politics of the Balinese death trash metal scene » [« Reproduire le geste ailleurs, les politiques identitaires de la scène death thras metal balinaise »] dans *Popular music*, vol. 22, num. 2, 2003, pp. 195 – 215.

BELLAVANCE Guy, MIRTILLE Valex et RATTE Michel, « Le goût des autres : une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores » dans *Sociologie et société*, vol. 36, num. 1, 2004. pp.27 – 57.

CASTELLENGO Michèle, « Continuité, rupture, ornementation. Ou les bons usages de la transition vocale entre deux modes d'émission vocale » dans *Cahier d'ethnomusicologie*, vol. 4, 1991, pp.155 – 165.

COURCHESNE André COLBERT François, « Limites et possibles de la démocratisation culturelles », [https://www.researchgate.net/publication/268185795\\_Limites\\_et\\_possibles\\_de\\_la\\_democratisation\\_culturelle/link/5464a9ad0cf2cb7e9dab727b/download](https://www.researchgate.net/publication/268185795_Limites_et_possibles_de_la_democratisation_culturelle/link/5464a9ad0cf2cb7e9dab727b/download), 2011.

CLOONAN Martin et JOHNSON Bruce, « Killing me softly with his song : an initial investigation into the use of popular music as a tool of oppression » [« Killing me softly with his song : une première enquête sur l'utilisation de la musique populaire comme outil oppressif »] dans *Popular music*, vol. 21, num. 1, 2002, pp. 27 – 39.

DE FERRANTI Hugh, « Japanese music can be popular » [« La musique japonaise peut être populaire »] dans *Popular music*, vol. 21, num. 2, 2002.

DE LARA Philippe, « Note sur la signification musicale » dans *Raisons politiques* vol. 2 num. 14, pp.77 – 89, 2004.

DEVAUX Pierre, « La chanson, la shanson : sur l'identité musicale du Japon depuis l'ère Meiji » dans *Daruma*, vol. 2, 1997.

FABBRI Franco, « Concerts et festivals rock » dans *Musiques. Une encyclopédie pour le*

*XXIème siècle*, vol.3, 2005, pp. 993 – 1008.

FRITH Simon, « L'industrialisation de la musique et le problème de la valeur » dans *Musique. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Nattiez Jean-Jacques (dir.), Arles, Actes Sud, Cité de la musique, 2003, pp. 1133 – 1146.

FRITH Simon, « Towards an aesthetic of popular music » [« Aller vers une esthétique de la musique populaire »] dans *Taking popular music seriously*, 360, 2007, pp. 258 – 273.

FURMANOSKY Michael, « American Country Music in Japan: Lost Piece in the Popular Music History Puzzle » [« La Country américaine au Japon : une pièce perdue dans le puzzle de l'histoire des musiques populaires »] dans *Popular music and society*, vol. 31, num. 3, pp. 357 - 372, 2008.

FURNISS Susanne, « La conception de la musique vocale chez les Aka, terminologie et combinatoire de paramètres », dans *Le journal des africanistes* vol. 69 num. 2, 1999, pp.147 – 162.

GARON Rosaire, « Les pratiques culturelles au Québec - La fin de la démocratisation? » dans *Le Devoir*, 2006, <http://www.ledevoir.com/non-classe/123285/les-pratiques-culturelles-au-quebec-la-fin-de-la-democratisation>.

GEISSMAN Thomas, « Gibbon song and human music from an evolutionary perspective » [« Chanson de Gibbons et musique humaine dans une perspective évolutionariste »] dans *The origin of music*, MID University, 2000, pp.103 – 123.

GOLDMAN Jonathan, « La new musicology : survol de la musicologie américaine des années 1990 » dans *Filigrane*, vol 1, 2011.

HASHIDUME Daisaburô 橋爪大三郎, « *Nihon ni totteno betonamu no sensô* 日本にとってのベトナムの戦争 » [« La Guerre du Vietnam du point de vue japonais »] dans *1968nen ni nihon to seikai de okotta koto* 1968年に日本と世界で起こったこと [« Ce qui s'est passé en 1968 au Japon et dans le monde »], Mainichi shinbunsha,

2009, pp. 14 – 21.

HEARD Mélanie, « Concepts musicaux en pensée politique : l’analogie est-elle féconde ? » dans *Raisons politiques*, vol. 14, num. 2, pp. 91 – 105.

HEINICH Nathalie, « Première partie : histoire de la discipline » dans *Sociologie de l’art*, 2004, pp.10 – 43.

HILL Sarah, « ‘This is my country’ : American popular music and political engagement in ‘1968’ [« ‘C’est mon pays’ : la musique Populaire américaine et l’engagement politique en ‘1968’ »], dans *Music and protest in 1968*, Cambridge University Press, 2013, pp. 58 – 76.

KAMEBUCHI Akinobu 亀淵昭信, « *Shinya rajio to sabukarucha* 深夜ラジオとサブカルチャー » [« La radio de minuit et la sous-culture »] dans *1968nen ni nihon to seikai de okotta koto* 1968年に日本と世界で起こったこと [« Ce qui s’est passé en 1968 au Japon et dans le monde »], Mainichi shinbunsha, 2009, pp.38 – 45.

KARA Jûrô 唐十郎, « *Shinjuku – akatento no kyokô kûkan* 紅テントの虚構空間 » [« Shinjuku – l’espace de création des tentes rouges »] dans *1968nen ni nihon to seikai de okotta koto* 1968年に日本と世界で起こったこと [« Ce qui s’est passé en 1968 au Japon et dans le monde »], Mainichi shinbunsha, 2009, pp.74 – 78.

KITAGAWA Junko, « Some aspects of japanese popular music » [« Quelques aspects de la musique populaire japonaise »] dans *Popular music*, vol. 10, num. 3, 1991, pp. 305-315.

KOIZUMI Kyoku, « Popular music, gender and highschool pupils in Japan : personal music in school and leisure sites » [« Musique populaire, genre et élèves au lycée au Japon : une musique personnelle à l’école et dans des lieux de divertissement »] dans *Popular music*, vol. 21, num. 1, 2002, pp. 107 – 125.

- KUTSCHKE Beate, « Anti-authoritarian revolt by musical means on both sides of Berlin Wall » [« Révolte anti-authoritaire par la musique des deux côtés du mur de Berlin » dans *Music and protest in 1968*, Cambridge University Press, 2013, pp. 200 – 216.
- KYUNGBOON Lee, « Japanese musicians between music and politics during WWII : japanese propaganda in the third reish » [« Les musiciens japonais entre musique et politique pendant la Seconde Guerre mondiale : propagande japonaise dans le troisième reish »] dans *Itinario*, vol. 38, num. 2, 2014, pp. 121 – 138.
- LACASSE Serge, « Stratégies narratives dans “Stan” d’Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l’articulation du récit phonographique » dans *Protée* vol. 34, num. 2-3, 2006, pp.11 – 26.
- LANCASHIRE Terence, « World music or Japanese : the gagaku of Tôgi Hideki » [« Musique du monde ou musique japonaise : le gagaku de Tôgi Hideki »] dans *Popular music*, vol. 22, num. 1, 2003, pp. 21 – 39.
- LEDENT David, « L’institutionnalisation des concerts publics : enjeux politiques et esthétiques » dans *Appareil* vol. 3, num. 3, 2009,  
[https://www.researchgate.net/publication/269675683\\_L%27institutionnalisation\\_de\\_s\\_concerts\\_publics\\_Enjeux\\_politiques\\_et\\_esthetiques](https://www.researchgate.net/publication/269675683_L%27institutionnalisation_de_s_concerts_publics_Enjeux_politiques_et_esthetiques)
- LEFRANCOIS Catherine, « La nasalisation dans la chanson country-western. Un cas de phonostylistique » dans *La revue musicale OICRM* vol. 1, num. 1, 2012, pp.91 – 116.
- LORTAT-JACOB Bernard et ROVSING-OLSEN Miriam, « Musique, anthropologie, une conjonction nécessaire » dans *L’Homme*, num.171/172, 2004, pp. 7 – 26.
- MAHABIR Cynthia, « The rise of calypso feminism : gender and musical politics in the calypso » [« Arrivée du calypso féministe : genre et politiques musicales dans le calypso »] dans *Popular music*, vol. 20, num. 3, 2001, pp. 409 – 430.
- McCLARY Susan, « Reshaping a discipline : Musicology and Feminism in the 1990’s » [« Donner une nouvelle forme à une matière : musicology et féminisme dans les années



- 1990 »] dans *Feminist Studies* vol. 19, num. 2, 1993, pp. 399 – 423.
- MERA Miguel, « AGITPROP RAP? “Ill manners” and the impotent indifference of social protest » [« AGITPROP RAP ? ‘Les mauvaises manières’ et l’indifférence impuissante de la contestation sociale »] dans *The Routledge Companion to Global Popular Culture*, Routledge, 2015, pp.268 – 281.
- MIDDLETON Richard, « L’études des musiques populaires » dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol.3, 2005, pp.766 – 784.
- MITSUI Tôru, « Music and protest in Japan : the rise of underground folk song in ‘1968’ » [« Musique et contestation au Japon : l’arrivée des chansons folk underground en ‘1968’ »] dans *Music and protest in 1968*, Cambridge University Press, 2013, pp. 93 – 109.
- MORI Hanae 森英恵, « ‘kakusu’ fuku kara ‘miseru’ fuku made ‘隠す’服から’見せる’服へ » [« Des vêtements qui cachent vers les vêtements qui montrent »] dans dans *1968nen ni nihon to seikai de okotta koto 1968年に日本と世界で起こったこと* [« Ce qui s’est passé en 1968 au Japon et dans le monde »], Mainichi shinbunsha, 2009, pp.67 – 71.
- MORITA Kenji 森田健司, *Kansai fôku no shisôteki ikkôsatsu – Okabayashi Nobuyasu to Bob Dylan no hikaku wo tsûjite 関西フォークの思想的考察・岡林信康とボブディランの比較を通して* [Quelques Considérations d’ordre philosophique sur la folk du Kansai – à travers la comparaison d’Okabayashi Nobuyasu et de Bob Dylan], Osaka Gakuin University, 2012 dans *The Osaka review of economics*, vol. 26, num. 2, pp. 67 – 105.
- NORTON Barley, « Vietnamese popular song in ‘1968’ : war, protest, and sentimentalism » [« La chanson populaire vietnamienne en ‘1968’ : guerre, contestation et sentimentalisme »] dans *Music and protest in 1968*, Cambridge University Press,

2013, pp. 110 – 128.

NOVAK David, « 2,5 x 6 metres of space : Japanese music coffeehouses and experimental practice of listening » [« 2,5 x 6 mètres d'espace : musique japonaise des cafés et pratiques d'écoute expérimentale »] dans *Popular music*, vol. 27, num. 1, 2008, pp. 15 – 34.

OGUMA Eiji, « Japan's 1968 : a collective reaction to rapid economic growth in an age of turmoil 日本の1968混乱期の高度成長への共同大的反応 » [« Le Japon de 1968 : une réaction collective face à la haute croissance économique dans une époque de conflits »] dans *The Asia Pacific journal*, vol. 13, num. 1, 2015, pp. 1 - 27.

OKADA Maki, « Musical characteristics of Enka » [« Les caractéristiques musicales de l'enka »] dans *Popular music*, vol. 10, num. 3, 1991, pp. 283 - 303.

ORIOU Michel, « La Chanson populaire comme création identitaire : le Rebetiko et le Raï. De la transgression locale à la reconnaissance mondiale » dans *Revue européenne de migrations internationales*, vol.16, num. 2, 2000, pp.131 – 142.

O'SHEA Helen, « Defining the Nation and Confining the musician : the case of irish traditional music » [« Définir la nation et confiner le musicien : le cas des musiques traditionnelles irlandaises »] dans *Music & Politics*, vol. 3, num. 2, 2009, pp. 1 – 15.

PEDELTY Marc et KEEFE Linda, « Political Pop, Political Fans? A Content Analysis of Music Fan Blogs » dans *Musique & politics*, vol.4, num.1, 2010,  
<https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0004.103>

PETERSON Richard et KERN Roger, « Changing highbrow taste : from snob to omnivore » [« Changer de classes de passe-temps : du snob à l'omnivore »] dans *American sociological review*, vol. 61, num. 5, 1996, pp.900 – 907.

PIESLAK Jonathan, « Sound, text and Identity in Korn's "Hey daddy" » [« Son, texte et identité dans le titre "Hey Daddy" de Korn »] dans *Popular music* 27(1), 2008, pp. 35

- POPE Edgar, « Imported others : American influences and Exotism in Japanese interwar popular music » [« Les autres importés : les influences américaines et l'exotisme dans la musique populaire japonaise de l'entre-deux guerres »] dans *Inter-asia cultural studies*, vol. 13, num. 4, 2012, pp. 507 – 517.
- PROVINE Robert, « L'Histoire, un concept essentiel pour comprendre la musique de l'Asie de l'Est » dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, vol.3, 2005, pp.
- RENNER Nate, « Aïnu Music and Dance, « Restored » and Recontextualized » [« La musique et danse aïnu, “restorée” et recontextualisée »] dans *Musiculture*, vol. 39, num. 1, 2012.
- SHAMOON Deborah, « Recreating traditional music in postwar Japan : a prehistory of enka » [« Recréer la musique traditionnelle dans le Japon d'après-guerre : une préhistoire de l'enka »] dans *Japan Forum* vol. 26, num. 1, 2013, pp. 113 – 38.
- SORLIN Pierre, « Le mirage du public », dans *Revue d'histoire contemporaine et moderne* vol. 39, 1992, pp.86-102.
- SOUCHARD Maryse, « Rap et protestations sociales » dans *Musique. Une encyclopédie pour le XXIe siècle.*, vol.3, 2003.
- TAGG Phillip, « Significations musicales dans la musiques classiques et populaires » dans *Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, vol.3, 2005, pp. 743 – 772.
- TÔRU Mitsui, « Musicology, ethnomusicology and popular music studies : two conferences in Japan in 2002 » [« Musicologie, ethnomusicologie et études des musiques populaires : deux conférences en 2002 »] dans *Popular music*, vol.22, num. 3, 2003, pp.375 – 379.
- THAEMLITZ Terre, « GLOBULE of NON-STANDARD : an attempted classification of globular identity politics in Japanese electronic 'sightseeing music' » [« GLOBULE du NON-

STANDARD : une tentative de classification d'une politique identitaire du globe dans la musique touristique électronique japonaise »] dans *Organized sounds*, vol. 8, num. 1, 2003, pp. 97 – 107.

SZU-WEI Chen, « The Rise and generic features of Shanghai popular songs in the 1930s and 1940s » [ « L'arrivée et les principaux traits des chansons populaire à Shanghai dans les années 1930 et 1940 »] dans *Popular Music*, vol. 24, num. 1, 2005, pp. 107 – 125.

WALSH Dave, RIMMER Val et FILMER Paul, « Ohklaoma : ideology and politics in the vernacular tradition of the American musical » [« Ohklaoma : idéologie et politique dans la tradition des comédies musicales américaines »] dans *Popular music*, vol. 18, num.3, 1999, pp. 381 – 395.

WALSH Richard, « The common basis of Narrative and Music : Somatic, Social, and Affective Foundations » [« La base commune entre narration et musique : des bases somatiques, sociales et affectives »] dans *A Journal of Narrative Studies*, vol. 3, 2011, pp. 49 – 71.

WAI-CHUNG Ho, « The political meaning of Hong-Kong popular music : a review of sociopolitical relationship between Hong-Kong and the People's Republic of China since the 1980's » [« Le sens politique de la musique populaire hong-kongaise : un compte-rendu des relations sociopolitiques entre Hong-kong et la République Populaire de Chine depuis les années 1980 »] dans *Popular Music*, vol. 19, num. 3, 2000, pp. 341 – 353.

## **Discographie et liens Youtube**

### **Folk du Kansai**

OKABAYASHI Nobuyasu 岡林信康, *Watashi wo danzai seyo* 私を断罪せよ [Condamnez-moi !], URC, 1969.

- « Ima wo koete 今日を越えて » [« Dépasser aujourd’hui »],  
[https://www.youtube.com/watch?v=vk\\_tY1dPHo0](https://www.youtube.com/watch?v=vk_tY1dPHo0)
- « Ranburingu bôï ランブリングボーイ » [« Un garçon en marche »],  
<https://www.youtube.com/watch?v=clxevFLLUXk>
- « Mozu ga kareki de モズが枯れ木で » [« La pie, sur l’arbre mort »],  
<https://www.youtube.com/watch?v=aLITQ-zT1J8>
- « Otô kaereya お父帰れや » [« Père, rentre ! »],  
<https://www.youtube.com/watch?v=f0xapgKa7jc>
- « Sanya burûsu 山谷ブルース » [« Le Blues de Sanya »],  
<https://www.youtube.com/watch?v=H37HfTqzawo>
- « Tegami 手紙 » [« La Lettre »],  
<https://www.youtube.com/watch?v=lbiCLUwFwTY>
- « Sensô no oyadama 戦争の親玉 » [« Les Maîtres de guerre »],  
<https://www.youtube.com/watch?v=UnHdEhKrYxs>
- « Sore de jiyû ni natta nokai それで自由になったのかい » [« C’est avec ça que vous êtes libres ? »], <https://www.youtube.com/watch?v=hA-BYmMNneE>
- « Tomo yo 友よ » [« Amis ! »],  
<https://www.youtube.com/watch?v=XFeyAKdKOfl>

OKABAYASHI Nobuyasu 岡林信康, *Ooinaru isan* 大いなる遺産 [Un héritage important],

URC records, 1975.

- « Chûrippe no appurike チューリップのアップリケ »

[« L'Appliqué-tulipe »] <https://www.youtube.com/watch?v=YIOToxOxOME>

- « Shiroi Kasa 白い傘 » [« Le Parapluie blanc »]

<https://www.youtube.com/watch?v=CZ2iEeJTzg8>

- « Nagaremono 流れ者 » [« Le Vagabond »]

[https://www.youtube.com/watch?v=H\\_puxylbnQ](https://www.youtube.com/watch?v=H_puxylbnQ)

- « Gaikotsu no uta 骸骨の唄 » [« La Chanson du squelette »]

<https://www.youtube.com/watch?v=-ffrIDEGqTY&t=120s>

- « Kusokurae bushi くそくらのえの節 » [« L'air du allez-vous faire voir »]

<https://www.youtube.com/watch?v=lOKhetHAbiE>

ROKUMONSEN 六文銭 et NAKAGAWA GORÔ 中川五郎, *Rokumonsen* 六文銭, URC, 1969.

- « Uta うた » [« La Chanson »] -

<https://www.youtube.com/watch?v=8Zn2oOoaxQU>

- « Shufu no burûsu 主婦のブルース » [« Le Blues de la femme au foyer »]

<https://www.youtube.com/watch?v=4H0Tcn9decc>

- « Koibito yo beddo no soba ni oide 恋人とベッドのそばにおいで » [« Mon Amour ! Viens au chevet de mon lit »]

<https://www.youtube.com/watch?v=HYgHORldYd8>

- « Kakkoyoku ha nai keredo かつこよくはないけれど » [« C'est pas cool, mais bon »] <https://www.youtube.com/watch?v=hs6dDo2DYLo>

- « Koshi made doro mimare 腰まで泥みまれ » [« C'est pas cool, mais bon »]

<https://www.youtube.com/watch?v=PBFpp0mQ4xk>

TAKAISHI Tomoya 高石友也, *Omoide no akai yakke* 思い出の赤いヤッケ [La veste rouge de mes souvenirs], Victor, 1967.

- « Ashita ha shirenai 明日は知れない » [« Demain nous est inconnu »]

<https://www.youtube.com/watch?v=1nJkFQdID2s>

- « Oira no sora ha teppan da 俺らの空は鉄板だ » [« Notre ciel est une plaque de métal »] <https://www.youtube.com/watch?v=XNUwr6ieUK4>

- « Tsumetai ame 冷たい雨 » [« Une pluie glaciale »]

<https://www.youtube.com/watch?v=aHVYXctq9I4>

- « Shinda onna no ko 死んだ女の子 » [« La Petite Fille morte »]

<https://www.youtube.com/watch?v=rnWeqTnBz18>

- « Gakkô de nani wo narrata no 学校で何を習ったの » [« Qu'as-tu appris à l'école ? »] <https://www.youtube.com/watch?v=dOZv1yZcAzk>

- « Shinda otoko no nokoshita mono ha 死んだ男の残したのものは » [« Ce que laisse un homme mort »] <https://www.youtube.com/watch?v=0eCmsG36NAY>

- « Chûiin gamu hitotsu チューインガム一つ » [« Un Chewing-gum »]

[https://www.youtube.com/watch?v=7T0H\\_bp28Js](https://www.youtube.com/watch?v=7T0H_bp28Js)

TAKAISHI Tomoya 高石友也, *Jukensei burûsu* 受験生ブルース [Le Blues des étudiants en

concours], Victor, 1968.

- « Jukensei no burûsu 受験生のブルース » [« Le Blues des étudiants en concours »] <https://www.youtube.com/watch?v=gTu0mAt1zsE>

- « Otô kaere ya お父帰れや » [« Rentre père! »]  
<https://www.youtube.com/watch?v=f0xapgKa7jc>

- « Nonki bushi ノンキ節 » [« L'air tranquille »]  
<https://www.youtube.com/watch?v=vlHWeXp6Ku4&t=43s>

- « Omoide no akai yakke 思い出の赤いヤッケ » [« La veste rouge de mes souvenirs »] [https://www.youtube.com/watch?v=vURmCgXd\\_Vo](https://www.youtube.com/watch?v=vURmCgXd_Vo)

- « haikei daitôryô dono 拝啓大統領殿 » [« Cher Monsieur le Président »]  
<https://www.youtube.com/watch?v=Ob-BUYjFa7Y>

TAKAISHI Tomoya 高石友也, *Bôya ôkiku naranaide* 坊や大きくならないで [Mon garçon, ne grandis pas], Victor, 1969.

- « Bôya ôkikunaranai de 坊や大きくならないで » [« Mon garçon, ne grandis pas »]  
[https://www.youtube.com/watch?v=JYwCJ7KPWBY&list=OLAK5uy\\_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=JYwCJ7KPWBY&list=OLAK5uy_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=1)

- « Osute Melinda お捨てメリンダ » [« Jette ça Mélinda »]  
[https://www.youtube.com/watch?v=2bQPT1mpnhU&list=OLAK5uy\\_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=2bQPT1mpnhU&list=OLAK5uy_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=2)

- « Take no komoriuta 竹の子守 » [« La berceuse de Takeda »]



[https://www.youtube.com/watch?v=ZvPw\\_IVE7IM&list=OLAK5uy\\_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=ZvPw_IVE7IM&list=OLAK5uy_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=3)

- « Hasshu ritoru bebî ハッシュリトルベビー » [« Hush hush little baby »]

[https://www.youtube.com/watch?v=YDYAx1LRwcc&list=OLAK5uy\\_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=YDYAx1LRwcc&list=OLAK5uy_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=4)

- « Chimamire no hatô 血まみれの鳩 » [« La colombe couverte de sang »]

[https://www.youtube.com/watch?v=QUZzFmodwXk&list=OLAK5uy\\_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=5](https://www.youtube.com/watch?v=QUZzFmodwXk&list=OLAK5uy_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=5)

- « Ashita naki sekai 明日なき世界 » [« Un monde sans lendemain »]

[https://www.youtube.com/watch?v=sPRAJYK2\\_aw&list=OLAK5uy\\_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=6](https://www.youtube.com/watch?v=sPRAJYK2_aw&list=OLAK5uy_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=6)

- « Ranburingu bôî ランブリングボーイ » [« Le garçon qui vagabonde »]

[https://www.youtube.com/watch?v=So3HFsVH7T8&list=OLAK5uy\\_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=7](https://www.youtube.com/watch?v=So3HFsVH7T8&list=OLAK5uy_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=7)

- « Kita no kuni he 北の国へ » [« Vers le pays du nord »]

[https://www.youtube.com/watch?v=J9AtyRuHzh8&list=OLAK5uy\\_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=8](https://www.youtube.com/watch?v=J9AtyRuHzh8&list=OLAK5uy_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=8)

- « Rômusha to ha ie 労働者とはいえ » [« Même si c'est un travailleur »]

[https://www.youtube.com/watch?v=kR0KeFlpZ2I&list=OLAK5uy\\_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=9](https://www.youtube.com/watch?v=kR0KeFlpZ2I&list=OLAK5uy_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=9)

- « Oide boku no beddo ni おいで僕のベッドに » [« Viens à mon chevet »]

[https://www.youtube.com/watch?v=4I4SYPyFD3M&list=OLAK5uy\\_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=10](https://www.youtube.com/watch?v=4I4SYPyFD3M&list=OLAK5uy_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=10)

- « Toki ha nagare 時は流れ » [« Le temps s'écoule »]

[https://www.youtube.com/watch?v=C2AjT0tlgcQ&list=OLAK5uy\\_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=11](https://www.youtube.com/watch?v=C2AjT0tlgcQ&list=OLAK5uy_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=11)

- « Seinen ha kôya wo mezasu 青年は荒野をめざす » [« La Jeunesse part pour des terres sauvages »]

[https://www.youtube.com/watch?v=Kt0Jg\\_CBYgk&list=OLAK5uy\\_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=12](https://www.youtube.com/watch?v=Kt0Jg_CBYgk&list=OLAK5uy_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=12)

- « Moshimo heiwa ni nattanara もしも平和になったなら » [« Si la paix advenait »]

[https://www.youtube.com/watch?v=uEueJ5UpOsQ&list=OLAK5uy\\_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=13](https://www.youtube.com/watch?v=uEueJ5UpOsQ&list=OLAK5uy_mvqPHb4VBgviOkKyOdb17FGA1shSw5gBI&index=13)

TAKADA Wataru 高田渡 et ITSUTSU NO AKAI FÛSEN 五つの赤い風船, TAKADA Wataru 高田渡 et ITSUTSU NO AKAI FÛSEN 五つの赤い風船, URC, 1969.

- « Gendaiteki dane 現代的だね » [« C'est moderne ! »]

<https://www.youtube.com/watch?v=DgULJDqfk1M>

- « Jieitai ni hairô 自衛隊に入ろう » [« Entrons dans les forces d'autodéfense »] <https://www.youtube.com/watch?v=QfffBvRhINA&t=39s>

- « Burabura bushi ブラブラ節 » [« L'air de celui qui se balade »]

<https://www.youtube.com/watch?v=O1pD91IOwW0>

- « Shirami no bushi しらみの旅 » [« Le voyage du poux »]

<https://www.youtube.com/watch?v=9g6rmzpv8Q>

- « Akirame no bushi あきらめの節 » [« L'air de la résignation »]

<https://www.youtube.com/watch?v=3lgxJnBbxMc>

- « Têma テーマ » [« Thème »]

- « Koi ha kaze ni notte 恋は風に乗って » [« L'Amour voyage sur le vent »]

<https://www.youtube.com/watch?v=QZrxiWwH6Wk>

- « Futari ha... 二人は » [« Ces deux-là... »]

<https://www.youtube.com/watch?v=EsOeEjQtLwA>

- « Tôi seka ni 遠い世界に » [« Vers un monde lointain »]

<https://www.youtube.com/watch?v=pc5LdQR0-N0>

- « Chimamire no hatô 血まみれの鳩 » [« La Colombe recouverte de sang »]

<https://www.youtube.com/watch?v=CthR6y8LR9E>

- « Moshimo boku no senaka ni hane ga haetetara もしも僕の背中に羽根が生えてたら » [« Thème »] <https://www.youtube.com/watch?v=fVJluj7qm8g>

- « Hitotsu no kotoba 一つの言葉 » [« Un seul mot »]

<https://www.youtube.com/watch?v=fPIK7-5NsYQ>

- « Tôi sora no anata ni 遠い空の彼方に » [« Vers ce ciel éloigné »]

[https://www.youtube.com/watch?v=Ufq1\\_o7Lx1Y](https://www.youtube.com/watch?v=Ufq1_o7Lx1Y)

YOSHIDA Takurô 吉田拓郎, Seishun no shi 青春の詩 [La Poésie de la jeunesse], Erekku rekôdo, 1970.

- « Seishun no shi 青春の詩 » [« La Poésie de la jeunesse »]

<https://www.youtube.com/watch?v=IHNodnGmohM>

- « Yasebochi no burûsu やせぼっちのブルース » [« Le Blues du

maigrichon »] <https://www.youtube.com/watch?v=9dITjg47pVw>

- « Otoko no ko onna no musume 男の子女の娘 » [« Un Garçon, une fille »]

<https://www.youtube.com/watch?v=Ab2fSUiWtYA>

- « Nora inu no burûsu のらいぬのブルース » [« Le Blues du chien sauvage »]

<https://www.youtube.com/watch?v=pAavkST44rs>

- « Kyô made soshite ashita kara 今日までそうして明日から » [« Jusqu'à

aujourd'hui, et puis à partir de demain »]

<https://www.youtube.com/watch?v=rh76yCwMy7s>

- « Haiiro no sekai 灰色の世界 » [« Un monde de gris »]

<https://www.youtube.com/watch?v=JA81e4PCwnM>

- « Boku 僕 » [« Moi »] <https://www.youtube.com/watch?v=dqhruikW0Cw>

- « Kôkishin こうき心 » [« Curiosité »]

<https://www.youtube.com/watch?v=t3n6Sgbkghc>

- « Onichan ga akakunatta お兄ちゃんが赤くなった » [« Grand frère est

devenu rouge »] <https://www.youtube.com/watch?v=4JvPLc3mOpg>

« Imêji no uta イメージの詩 » [« La Poésie de l'image »]

<https://www.youtube.com/watch?v=QEC-WIn5b2k>

ZA FÔKU CURUSEIDÂZU ザフォーククルセイダース, *Harenchi* ハレンチ [Sans honte],  
auto-produit, 1967.

- « Kigen ni sennen きげんにせん » [« ds »]
- « Kaettekita yopparai 帰ってきたヨッパライ » [« Le Poivrot qui est  
revenu »]
- « Kanashikute yarikirenai 悲してやりきれない » [« Une tristesse infinie »]
- « Dorakyura no koi ドラキュラの恋 » [« L'Amour de Dracula »]
- « Mizumushi no uta 水虫の唄 » [« La chanson des mycoses »]
- « Opûru machi おプール街 » [« Le Village d'Opal »]
- « Sasurai no yopparai さすらいのヨッパライ » [« Le Poivrot qui titube »]
- « Hana no kaori ni 花の香 » [« Dans le parfum des fleurs »]
- « Yagisan yûhin 山羊さん郵便 » [« Le courrier des chèvres »]
- « Redî jân no densetsu レディー・ジェーン » [« La Légende de Lady Jane »]
- « Kobu no nai rakuda こぶのない駱駝 » [« Un Chameau sans bosse »]
- « Nanno tameni 何のために » [« Pour quoi ? »]

ZA FÔKU CURUSEIDÂZU ザフォーククルセイダース, 紀元貳阡年 Kigen nisen nen,  
Tôshibaongaku kôgyô, 1969. -