

Musique populaire et discours critiques dans le Japon des années 1960 : Stratégies narratives et musicales dans la « folk du Kansai ».

Liotard Sylvain

Comme le souligne Michael Bourdaghs dans un des rares ouvrages académiques consacrés à la musique populaire japonaise d'après-guerre, une scène musicale vivante s'est rapidement installée dans le Japon des années 1950.¹ Composée de nombreux genres et sous-genres dont les contours se sont affinés au cours des décennies suivantes, elle a regorgé d'événements musicaux qui ont apporté tout autant de réalités stylistiques que d'éléments sociopolitiques, souvent emmêlés de manière confuse dans la pratique quotidienne du musical. Parmi ces sous-genres populaires, l'un d'entre eux reste encore aujourd'hui souvent qualifié de « politique » : *Kansai no fôku*, la folk du Kansai.

Historiquement parlant, la folk du Kansai est apparu dans le Japon à la fin des années 1960. D'abord expression d'une scène amatrice qui s'est développée à Oosaka et à Kyôto, ses textes et sa musique se situent aux frontières de la scène folk américaine des années 1960², de la scène *kayôkyoku* d'avant et d'après-guerre et des évolutions esthétiques apportées par la tonitruante vague des Beatles au milieu de la décennie³. En 1967, le sous-genre connaît un succès national à la sortie du titre « *Kaette kita yopparai* » (« Le Souïlard qui est revenu » 「帰ってきたヨッパライ」), composé et interprété par le groupe *fôku kurusedâzu* フォーククルセダーズ (de l'anglais « Folk Crusaders » ; « Les Croisés folk »). Enregistré sur l'album « *Harenchi* », auto-produit et sorti à l'occasion de la séparation du groupe en 1966, le titre devient le troisième single le plus vendu en 1967, ce qui décide le groupe à entamer une carrière professionnelle. Dans le sillon de ce succès apparaît un important engouement pour le sous-genre, qui perdure jusqu'au début des années 1971, comme en témoigne l'apparition de la société de production et de diffusion qui lui est dédiée dès 1967 : *Takaishi Jimusho*.⁴

Entre 1968 et 1969, la folk du Kansai trouve également un écho important dans un tout autre milieu que celui des *charts* et du monde de l'industrie musicale. A travers le biais d'artistes tel que Okabayashi Nobuyasu 岡林信康 ou le groupe *Folk Guerilla* フォークゲリラ, elle résonne au milieu de certaines

¹ Michael Bourdaghs, *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon : a geopolitical history of J-pop*, Columbia University Press, pp.10-11.

² Cette scène folk américaine, qui s'est exportée en dehors des frontières américaines, a largement été connue à travers les titres musicaux d'artistes tels que Bob Dylan, Joan Baez ou de Pete Seeger.

³ Maeda Hirotake 前田祥丈 Hihara Kôji 平原康二, 『60年代フォークの時代』 (« L'époque de la folk des années 1960 »), シンコウミュウジック, 1993 ; Mori Masato 森正人著, 『大衆音楽史 : ジャズ, ロックからヒップ・ホップまで』 (« L'histoire de la musique populaire : du jazz et du rock jusqu'au hip-hop »), 中公新書, 2008.

⁴ A l'origine société de production, *Takaishi Jimusho* devient une société de diffusion en 1969 (*Underground Record Club*) et devient la principale plate-forme de diffusion de la folk du Kansai et d'une partie des productions de plus en plus populaire du rock.

des contestations qui prennent place au Japon à la fin de la décennie. On l'entend par exemple au cœur des rassemblements hebdomadaires de la « Sortie Ouest de la gare de Shinjuku » qui engagent, durant l'année 1969, les pouvoirs publics de la capitale dans une confrontation où sont mises en branle forces policières et mesures administratives contre des concerts improvisés rassemblant jusqu'à plusieurs milliers de participants.

Ainsi, l'histoire de ce sous-genre apporte son lot de questions. Comment se fait-il qu'un genre musical se retrouve à la fois pratiqué dans un contexte habituellement lié à celui de l'industrie musicale (scènes, salles de concerts, promotion médiatique, etc.) et dans des lieux (ré)articulés autour de remises en question sociopolitiques (manifestations, concerts improvisés, etc.) ? Mais encore : si la folk du Kansai est réellement politique, comment est-elle politique et que veut dire, dans ce cas, le mot « politique » ?

Si toutes ces questions demandent à être traitées, nous nous concentrerons dans cet article au seul domaine des titres musicaux. Omettant l'aspect historique des relations entre la folk du Kansai et les mouvements sociaux des années 1960 ou celui du développement de son répertoire, nous voulons questionner cette « portée politique » uniquement à travers l'étude des titres du sous-genre. Dans cet optique, nous voulons appréhender les engagements sociopolitiques des artistes ont pensé, écrit, composé et diffusé le répertoire de la folk du Kansai.

À cet effet, nous avons scindé notre article en deux parties. D'abord, nous présenterons le répertoire de la folk du Kansai en rendant compte de nos observations et réflexions sur l'ensemble des thématiques que le sous-genre a abordé. Ensuite, nous regarderons de plus près deux titres respectivement interprétés par Takaishi Tomoya 高石友也 et Takada Wataru 高田渡, deux artistes qui ont joué un rôle important dans le développement du sous-genre, pour mettre en évidence les modalités narratives et musicales avec lesquelles ces artistes ont mis en place un discours critique plus ou moins explicite à propos d'une réalité polémique dans les années 1960 : l'engagement du Japon au côté du déploiement de la puissance militaire américaine en Asie.

*Présentation et observations du corpus de recherche : le répertoire de la folk du Kansai.*⁵

Musicalement parlant, si le titre « Le Souillard qui est rentré » est considéré comme un événement crucial dans le développement du sous-genre au Japon au cours de la seconde moitié des années 1960, la paternité de la scène est souvent attribuée à l'auteur compositeur-interprète Takaishi Tomoya 高石友也 (né 尻石友也, en 1941). L'artiste, qui débute sa carrière à la fin de l'année 1966, se fait connaître à l'époque en proposant une nouvelle musicalité remarquée au sein de la scène de la folk japonaise, avec des titres comme « *Betonamu no sora* » (« Le ciel du Vietnam » 「ベトナムの空」), « *Omoide no akai yakke* » (« Le Gilet rouge de mes souvenirs » 「思い出の赤いやっけ」) ou « *Kago no tori burūsu* » (« Le Blues de l'oiseau en cage » 「かごの鳥ブルース」). Jusqu'en 1971, un groupe d'artistes continue à grossir les rangs du sous-genre. Peuvent être cités comme les plus influents : Nakagawa Gôro 中川五郎

⁵ Pour l'histoire de la folk du Kansai, nous nous basons principalement sur trois ouvrages de critiques de musique : celui de Maeda Hirotake et Hihara Kôji, op.cit., celui de Tagawa Tadasu, op. cit. et celui de Nagira Kenichi なぎら 健彦, 『日本フォーク私的大全』 (« Mon encyclopédie personnelle de la folk japonaise », 筑摩書房, 1995.

(né en 1949), Takada Wataru 高田渡 (1949 – 2005), le groupe *Itsutsu no akai fûsen* (« Les Cinq balons rouges » 五つの赤い風船) ou encore celui qui devient en 1968 et 1969 le musicien le plus icônique de la folk du Kansai, Okabayashi Nobuyasu 岡林信康 (né en 1946).

Au cours de notre travail de recherche, nous avons regroupé les principales productions de ces artistes dans le corpus suivant :

– Takaishi Tomoya 高石友也

– « Les chansons folk de Tomoya Takaishi : La veste rouge de mes souvenirs – 1er volume des albums folk de Tomoya Takaishi (+4) »

『Tomoya Takaishi's folk songs : 思い出の赤いヤッケ高石ともやフォークアルバム第1集(+4)』 ; 09.1967, ressorti en 1995

– « Le Blues de l'étudiant en concours – 2nd volume des albums de Tomoya Takaishi – à partir d'un récital »

『受験生ブルース高石ともやフォークアルバム第2集(+4) 高石友也リサイラル実況より』 ; 06.1968, ressorti en 1995

– « Les chansons folk de Tomoya Takaishi : Garçon, tu ne grandiras pas – 3^{ème} volume des albums de Tomoya Takaishi »

『Tomoya Takaishi's folk songs : 坊や大きくならない – 高石ともやフォークアルバム第3集(+4)』 ; 06.1968, ressorti en 1995

– *Za fôku Kurusedâsu* ザ・フォーク・クルセダース

– « *Harenchi* » 『ハレンチ』 ; 07.1967

– (« *Kigen nisen nen . Les Croisés Folk* ») 『紀元貳阡年・ザ・フォーク・クルセダース』 ; 07.1968

– Okabayashi Nobuyasu 岡林信康

– « Un important héritage » 『大いなる遺産』 ;

(compilation de titres interprétés ou sortis entre 1967 et 1969 en single ou en *live*)

– « Condamnez-moi ; 1ère compilation des album folk d'Okabayashi Nobuyasu »

『私を断罪せよ – 岡林信康フォークアルバム第一集』 (08.1969)

- « *Rokumonsen* » 『六文銭』 ; *Rokumonsen* 六文銭 et Nakagawa Gôro 中川五郎 ; (04.1969)

- « Wataru Takada / Les cinq ballons rouges »
『高田渡 / 五つの赤い風世うう』 ; Takada Wataru 高田渡 et *Itsutsu no akai fûsen* 五つの赤い風船 (?/1969)

Sur les cent trois titres de ces neuf albums, nous avons traduit et analysé les paroles de quatre-vingt onze titres. A partir des observations qui en ont découlé, nous avons classé l'ensemble des thématiques proposées par la folk du Kansai en cinq catégories.⁶

1) la catégorie « Société ». Cette catégorie se rapporte à tout sujet lié au fonctionnement de la société ou à des sujets communs à différents membres de la société. Ces chansons abordent par exemple la question des changements sociopolitiques (« *Jidai ha kawaru* » (« Les Temps changent »)), de la guerre (« Le Ciel du Vietnam »), des discriminations sociales (« *Tegami* » (« La Lettre »)), du pouvoir des élites politiques (« *Gaikotsu no uta* » « La Chanson du squelette »)), du système éducatif (« *Kuso kurae bushi* » « L'Air du allez vous faire foutre »), etc... Cette catégorie représente 46,1% du corpus étudié.

2) la catégorie « Quotidien ». Cette catégorie regroupe tous les sujets qui traitent de l'expérience du quotidien, articulée autour de la question des conditions de vie ou des conditions de travail. La vie ouvrière (« *Oira no sora ha teppan* » (« Notre Ciel est une plaque de fer »)) et de la vie des groupes sociaux marginaux comme les vagabonds ou des couches les plus démunies de la population (« *Nagaremono* » (« Le Vagabond ») ; « *Otô, kaere ya* » (« Papa, rentre ! »)) sont les sous-thématiques les plus reprises de cette catégorie. Au total, l'ensemble de ces titres représente 24,1% du corpus étudié.

3) la catégorie « Expérience personnelle ». Cette catégorie est composée de toutes les chansons ayant trait à l'expérience intime ou individuelle, ou qui se focalise sur un individu dans le contexte de sa vie privée. Elle regroupe les chansons à propos de l'amour (« *Shiroi kasa* » (« Le Parapluie blanc »)), du couple (« *Tabidatsu hito* » (« Celui qui part en voyage »)) mais aussi de la souffrance (« Le Gilet rouge de mes souvenirs ») ou de réflexions à propos de la vie ou du voyage (« *Jikan ha nagarete* » (« Le Temps qui passe »); « *Go nen me no guitâ* » (« La Guitare de la cinquième année »)). Ces titres représentent 17,6% du corpus étudié.

4) la catégorie « Humour ». Cette catégorie englobe tout titre utilisant un ton absurde, ironique

⁶ Au cours de notre approche du corpus, nous avons divisé chaque titre en trois domaines d'analyse : l'histoire, la thématique et le discours. L'histoire d'un titre correspond, quand cela est possible, à l'enchaînement des événements tel que narré à travers les paroles. La thématique correspond au sujet principal relaté par les paroles. Le discours, enfin, correspond au regard proposé par l'auteur sur la thématique abordée, dont la compréhension découle de la mise en relation de la thématique et des structures narratives présentes dans les paroles. Dans la première partie de cet article, les résultats de nos recherches ne concernent que celles faites sur les thématiques.

ou comique pour construire une narration qui n'aborde aucun thème pouvant être rangé dans les trois premières catégories. Cette catégorie contient par exemple de nombreuses pastiches, dont un des titres les plus populaires de la folk du Kansai « Le Soûlard qui est rentré ». Au total, cela représente 7,8% du corpus étudié.

5) la catégorie « Rare ». Cette dernière catégorie regroupe le reste des chansons que nous n'avons pas pu classer dans les autres catégories. Elle représente 4,4% du corpus étudié.

De ces premières observations, nous notons deux faits intéressants.

D'abord, vis-à-vis de la question du politique dans le répertoire, les deux catégories les plus représentées (environ 70% du corpus total) s'articulent visiblement autour de thématiques en rapport avec l'idée de « collectif ». On compte ainsi des titres qui parlent des conditions de vie des couches les plus basses de la population ou des titres s'exprimant plus explicitement sur l'organisation politique du Japon des années 1960, critiquée comme source d'injustice sociale. Deux des thématiques les plus reprises imagent très bien cet état de fait : la guerre (vécue comme la conséquence d'une soumission à une élite politique qui abuse de son pouvoir) et les conditions de travail/de vie des ouvriers journaliers ou des vagabonds (victimes d'une organisation sociale qui assure la fragilité de leur statut tout en les méprisant). De façon corollaire, nous notons que les narrations qui retracent le cadre de l'intimité sont très peu présentes. Cadre narratif de l'intimité par excellence, les chansons d'amour articulées autour de l'expression de désirs ou de sentiments personnels sont dans ce répertoire quasiment absentes. Ce qui constitue un fait d'autant plus intéressant lorsque l'on se penche sur d'autres genres (comme l'*enka* ou le *guruppu saounduzu*) où elles sont, en comparaison, beaucoup plus nombreuses.

Le second fait notable réside dans la temporalité principalement traitée par le répertoire : l'ensemble de ces thématiques prennent comme cadre celui de la société japonaise des années 1960. En témoignent encore les thématiques les plus reprises du genre comme celles de la guerre du Vietnam (1955 - 1975) ou de Corée (1950 – 1953) ainsi que celles des catégories sociales engendrées et délaissées par le développement politique et économique propre au Japon des années 1960. Outre ces titres, dont le discours implicite se comprend en rapport avec l'époque et le contexte de leur production/diffusion, de nombreuses références au Japon de cette époque sont aussi plus directement inscrites dans les paroles. C'est notamment le cas de certaines des chansons de Takada Wataru, qui font par exemple référence nommément au Premier Ministre de l'époque Eisaku Satô 佐藤栄作, et à différentes affaires de scandale le concernant. Autrement dit, ce répertoire ne s'est pas construit à travers un ensemble de narrations à propos d'un passé imaginé japonais (comme celui l'*enka*) mais bien sur le présent, sur l'actuel. Bien entendu, cela ne rend pas les titres de la folk du Kansai plus « véridiques » : de la même manière que toute autre narration, ils sont plutôt l'occasion pour leurs auteurs de diffuser un regard particulier sur le monde, un regard concentré sur un Japon contemporain de ses auditeurs, traitant de sujets ancrés à même le quotidien des artistes et de leurs publics.

Ainsi, entre ces thématiques liées à des sujets « collectifs » plutôt qu'individuels, et l'ancrage temporel

marqué de ses textes, le répertoire de la folk du Kansai peut être considéré comme d'autant de regards et de discours portés sur le Japon des années 1960. Mais de quel genre de « regard sur le monde » ont proposé les artistes de la folk du Kansai à propos du Japon des années 1960 ? Et comment ces regards se sont-ils exprimés textuellement et musicalement dans les titres du sous-genre ?

Musique et engagements : le politique sous forme musical dans les titres de la folk du Kansai.

Dans cette partie, nous partons du regard général élaboré à propos du répertoire de la folk du Kansai pour aller observer deux textes plus en profondeur. Nous traitons dans cet article du thème de la guerre tel que représenté par deux titres interprétés respectivement par Takaishi Tomoya (« Le Ciel du Vietnam ») et Takada Wataru (« Entrons dans les Forces d'autodéfense »).

1) La guerre dans la folk du Kansai : la guerre du Vietnam , « Pourquoi être parti ? »

« Le Ciel du Vietnam » apparaît pour la première fois dans le répertoire du chanteur Takaishi Tomoya en 1966, lorsqu'il commence à se produire publiquement. Elle est enregistrée trois ans plus tard et diffusée par URC (Underground Record Club), société de diffusion de musique *underground* créée en 1969. En voici les paroles originales et leur traduction.

『ベトナムの空』 « Le Ciel du Vietnam »

ベトナムの空をただ見あげてる Les yeux levés vers le ciel du Vietnam 1
傷ついた兵隊がひとりいた se trouvait, seul, un soldat blessé 2
空はどこまでも血のように赤い Le ciel, partout, rouge comme le sang 3

ヘリコプター飛び去り砲声とだえて Les pétarades qui provenaient de l'hélicoptère ont cessé 4
メコン河にこだまする水牛の声 La voix des bœufs d'eau qui résonnent dans la rivière *Meikong* 5
空はどこまでも血のように赤い Le ciel, partout, rouge comme le sang 6

弱まる手に銃を飽き思い出す故郷 Un fusil dans ses mains faiblissantes, le souvenir de son village natal 7
母のほほ笑み残してなぜ戦さに出た Le sourire de sa mère reste ; pourquoi être parti à la guerre 8
空はどこまでも血のように赤い Le ciel, partout, rouge comme le sang 9

見守る誰もなくひとり死んでゆく Plus personne pour l'aider, il va mourir seul 10
焼き払われた林や森煙にかすむ Disparaître dans la fumée des bois et des forêts calcinés 11
空はどこまでも血のように赤い Le ciel, partout, rouge comme le sang 12

ベトナムの空は今日も暮れて行く La nuit tombe aujourd'hui encore dans le ciel du Vietnam 13
ハノイやサイゴン大阪もみんな同じ空 Hanoi, ou Saïgon ou Oosaka, c'est le même ciel pour tous 14

空はどこまでも血のように赤い Le ciel, partout, rouge comme le sang 15

Dans ce titre, le discours critique du texte se trouve retranscrit par deux stratégies narratives : la première consiste à relater la guerre du Vietnam à hauteur d'homme et la seconde, à faire apparaître le Vietnam non comme une terre ennemie mais comme une terre victime de la guerre en cours.

La première stratégie narrative se retrouve dans l'articulation du récit, centré autour d'un soldat à la nationalité inconnue, esseulé et l'article de la mort. Dans un premier temps, pour dessiner l'impuissance du soldat, l'auteur aborde sa description en ne parlant que de certaines parties de son corps : « les **yeux** levés au ciel » ; « ses **mains** faiblissantes ». Sans plus de précision sur le personnage, ces métonymies portent à l'attention de l'auditeur l'incapacité du soldat à demeurer « entier » : il est devenu au contraire un corps « fragmenté », incapable de faire autre chose que d'attendre sa fin prochaine. La narration souligne également l'impuissance du soldat mourant en ne l'associant qu'à un seul verbe d'état dans toutes les paroles : « [il] se **trouvait** seul ». De plus, la seule action qu'il exécute au cours du titre est celle indiquée à la ligne 10, que l'auteur amène abruptement : « Plus personne pour l'aider, il va **mourir** seul ». Enfin, dans la volonté d'humaniser ce soldat, des détails de sa vie témoignent de l'arrachement causé par la conscription et la guerre : au bord de la mort, seuls les souvenirs du « sourire de sa mère » et de son « village natal » lui restent en tête.

La seconde manière de mettre en place le discours de la chanson, repose sur la présentation du Vietnam comme d'une terre elle aussi victime de la guerre. À la ligne 5, les premiers mots sur le pays renvoient à l'idée de nature et d'un milieu en paix (« La voix des **bœufs d'eau** résonnaient dans la **rivière Meikong** »). Cette ligne entre en opposition avec la précédente, qui met en relief l'apparition brutale de la guerre dans un tel lieu : « Les **pétarades** qui provenaient de l'**hélicoptère** [...] ». Cette opposition détonne et souligne combien la guerre n'épargne ni les hommes, ni la terre. C'est d'ailleurs au milieu du chaos provoqué par cette guerre sur le territoire vietnamien que le soldat passe à trépas, puisqu'à sa mort, il « [d]isparai[t] dans la **fumée** des bois et des forêts **calcinées** ». Toujours afin de montrer le Vietnam sous un autre visage que celui d'une terre ennemie, la dernière strophe lie les capitales vietnamiennes du Nord et du Sud avec Oosaka (« Hanoï, Saïgon ou Oosaka, c'est le **même ciel** pour **tous** ») pour mettre en avant, dans une posture humaniste, la souffrance commune infligée à ce pays par la guerre.

Ces deux stratégies narratives, celle de montrer la guerre à travers la souffrance d'un seul soldat et celle de décrire le Vietnam comme une terre victime de la guerre et non comme une terre ennemie, concourent toutes les deux à changer le regard porté sur la guerre en cours dans le pays. Les souffrances, exprimées à hauteur d'homme, sont plus facilement compréhensibles par l'auditeur, qui peut s'identifier au soldat mourant et être touché par sa condition. L'importance accordée aux paysages naturels du Vietnam par l'auteur donne à montrer une face autre que celle d'une terre de guerre, ou d'une terre ennemie. Elle appelle à considérer le Vietnam, le pays et le territoire, comme d'autant de victimes de la guerre, des affrontements et des bombardements. On peut se demander si, en tant que de discours, cette manière de présenter le Vietnam est devenue, dans le Japon des années 1960, un discours alternatif à une vision officialisée par d'autres médias (la presse ou les discours politiques justifiant cette guerre) sur la question

du Vietnam.

Il est aussi intéressant de voir que, malgré le fait de traiter de manière explicite le sujet de la guerre du Vietnam, le texte omet toute référence à ses causes ou à ses enjeux. En dehors des villes citées, il n'est fait nulle mention de nationalité, et encore moins des ingérences internationales des deux grands pôles idéologiques qui se sont affrontés lors de ce que nous désignons aujourd'hui comme la Guerre Froide. Ces détails passés sous silence vont de pair avec l'approche humaniste de la chanson : l'auteur ne désire pas attirer l'attention sur la souffrance et la mort d'un soldat japonais mais sur celles d'un homme victime d'une guerre qui ne fait que détruire tout ce qu'elle touche, êtres humains ou terres.

Cette approche humaniste et pacifiste ne se fait pourtant pas dans un cadre apolitique : dans le contexte du Japon des années 1960, c'est-à-dire un pays qui a vu plusieurs millions de japonais manifester contre la signature du traité de sécurité américano-japonais en 1960⁷, événements qui poussé le Premier Ministre de l'époque Kishi Nobusuke 岸信介 à la démission, elle fait largement référence, sans les nommer, aux relations militaires et diplomatiques entre les États-Unis et le Japon. Ici, la portée émotionnelle habille le titre d'une portée politique : le titre musical se double d'un discours critique à la fois pacifiste et poussant à réfléchir sur les raisons qui expliquent le rôle du Japon dans ce conflit militaire. La chanson elle-même s'inscrit dans cette démarche de questionnement notamment quand l'auteur fait apparaître à la ligne 8 une question que le personnage se pose à lui-même et qui résonne comme une question directement posée à l'auditeur : « pourquoi être parti à la guerre[?] ».

2) *La Guerre dans la folk du Kansai : Les Forces d'autodéfense japonaises dans « Entrons dans les Forces d'autodéfense » par Takada Wataru*

Basée sur la mélodie d'une chanson de Pete Seeger, « Entrons dans les Forces d'autodéfense » est jouée pour la première fois en 1968 et est enregistrée et diffusée par URC un an plus tard. En voici les paroles et leur traduction.

「自衛隊に入ろう」« Entrons dans les Forces d'autodéfense »

みなさん方の中に Entre vous, messieurs, 1

自衛隊に入りたい人はいませんか Certains ne veulent-ils pas entrer dans les Forces d'autodéfense ? 2

ひとはたあげたい人はいませんか N'y en a-t-il pas qui veulent parvenir au succès ? 3

自衛隊じゃ 人材もとめてます Dans les Forces d'autodéfense, on recherche des gens capables. 4

自衛隊に入ろう入ろう入ろう Entrons dans les Forces de Défense, entrons, entrons 5

自衛隊に入ればこの世は天国 Si vous y rentrez, ce monde sera un paradis 6

男の中の男はみんな Vous tous, hommes parmi les hommes 7

自衛隊に入って花と散る Entrez dans les Forces d'autodéfense ; avec les fleurs, vous vous disperserez. 8

⁷ En japonais, le nom abrégé de ce traité est 安保, *anpo*. Jean-Marie Boussou, *Le Japon depuis 1945*, Fayard, 2007.

スポーツをやりたい人いたら S'il y en a qui veulent faire du sport 9
 いつでも自衛隊にお越し下さい Venez, à tout instant, dans les Forces de Défense 10
 槍でも鉄砲でも何でもありますよ Des lances et des armes à feu ; il y a de tout 11
 とにかく体が資本です Quoi qu'il en soit, 12

鉄砲や戦車やひこうきに Si pour les armes à feu, les chars ou les avions 13
 興味をもっている方は Vous avez un intérêt particulier 14
 いつでも自衛隊にお越し下さい Venez, à tout instant, dans les Forces d'autodéfense 15
 手とり足とりおしえます on vous enseignera avec patience et attention 16

日本の平和を守るためにゃ Pour protéger la paix du Japon 17
 鉄砲やロケットがいりますよ Il y a besoin d'armes à feu et de roquettes 18
 アメリカさんにも手伝ってもらい Avec l'aide de Monsieur Amérique 19
 悪いソ連や中国をやっつけましょう Finissons-en avec les méchants de l'URSS et la Chine ! 20

自衛隊じゃ人材もとめてます Dans les Forces d'autodéfense, on recherche des gens capables 21
 年令 学歴は問いません Peu importe votre âge ou vos diplômes 22
 祖国のためならどこまでも Pour la patrie, jusqu'au bout, 23
 素直な人を求めます On recherche des gens obéissants 24

A l'inverse de la proposition empreinte de lyrisme sur la guerre du Vietnam de Takaishi Tomoya, Takada Wataru propose un titre dont la contestation s'articule autour d'un ton comique et ironique, tout en proposant des paroles contenant des références très actuelles sur la situation politique japonaise.

En effet, d'un point de vue narratologique, le texte aborde explicitement le sujet des « Forces d'autodéfense », une force armée mise en place après la Seconde Guerre mondiale, palliant l'impossibilité constitutionnelle japonaise de posséder une armée. L'auteur aborde ce sujet en l'évoquant de manière claire à l'aide d'un champ lexical consciemment choisi : « armes à feu » « roquettes » « char », etc. Par ailleurs, il énonce aussi clairement les deux grands blocs idéologiques de l'époque : les États-Unis (« Monsieur Amérique ») et le bloc communiste formé par la Russie et la Chine (« Finissons-en avec les méchants de l'URSS et de la Chine »!). Par-là, il profite de ces quelques phrases pour faire référence à la Guerre Froide en retranscrivant à la fois l'opposition de ces deux blocs idéologiques et, de manière plus évoquée qu'exprimée, la situation difficile dans laquelle se trouve le Japon, soumis au pouvoir militaire et politique américain, question sur laquelle nous reviendrons un peu plus tard dans ce travail.

Enfin, dans le but de construire cette narrativité particulière, l'auteur emploie un vocabulaire somme toute assez quotidien, faisant en sorte de reprendre les codes de ce qui aurait pu être une annonce officielle incitant à s'engager dans les Forces d'autodéfense. Le registre de langue poli (« Entre vous, messieurs ») et les questions directement adressées à l'audience (« N'y en a-t-il pas qui veulent parvenir au succès ? ») participent de cette narrativité. Pourtant, le texte n'est pas dénué de tournures plus

rhétoriques, en témoigne « **avec les fleurs**, vous vous **disperserez** » ou « le pays sera **un paradis** » où l'image et l'exagération portent le rôle de construire un premier pont vers le discours sous-jacent du titre, une ironie critique destinée à être entendue comme telle par l'audience.

A ce propos, le titre devient en soi un exemple parlant des limites d'une lecture uniquement « poétique » des paroles. Nous soulevons ici le fait qu'il semble peu pertinent de n'observer un titre que dans le seul contexte des mots qui forment ses paroles (écrites) mais qu'une lecture plus complète permettrait de mieux en comprendre les tenants et les aboutissants. Ainsi, dans cet exemple, les « mots » des paroles semblent importants à comprendre non seulement comme « mots écrits » mais aussi comme « mots interprétés (ou chantés) ». Autrement dit, il nous faut, une fois le texte lu, nous intéresser à la manière dont le chanteur l'interprète pour comprendre non seulement son intention mais aussi la véritable forme de l'œuvre lorsqu'elle fut concrètement proposée à un public. Pour poursuivre cette analyse, nous nous appuyons sur la version *live* enregistrée par Takada Wataru sur CD et diffusée à partir d'avril 1969, seule version enregistrée disponible.

Deux observations intéressantes découlent de l'écoute de ce titre.

La première concerne la voix de Takada Wataru. En effet, dans son interprétation, le chanteur porte son texte avec une technique de chant qui se situe entre le parlé et le chanté, une technique pleine d'intonations très jouées qui permettent de comprendre ses intentions ironiques. Il est intéressant de noter que pour Tori Mitsui, ce type de chant peut se comprendre comme une référence à l'*enka* : en effet, dans l'histoire de la musique japonaise, l'*enka* correspond, à la fin du 19^{ème} siècle, aux premiers gestes critiques envers le pouvoir politique nouvellement mis en place dans à l'époque de *Meiji*, apparaissant sous la forme de texte déclamé/chanté dans la rue.⁸ *Dans le contexte plus actuel des années 1960, ce qui est évident est que cette manière de chanter, aux frontières de la déclamation, se désolidarise complètement de la plupart des autres types de chant des productions de la scène populaire japonaise issues de l'industrie musicale, à l'exception faite d'autres titres appartenant à la folk du Kansai. Cette manière de chanter souligne d'autant plus une interprétation ironique des paroles que Takada Wataru joue de manière théâtrale avec le texte. Par exemple, sur la phrase « Avec l'aide de Monsieur Amérique », il baisse soudainement sa voix sur le mot « méchant » et prononce dans un murmure les mots « l'URSS et la Chine » dans la phrase « Finissons-en avec les méchants de l'URSS et la Chine », comme on prononcerait dans un souffle quelque chose qu'on ne désirerait de pas exprimer clairement. Ce procédé performatif humoristique ajoute un double sens aux paroles écrites en soulignant le caractère ironique de celles-ci et, en filigrane, en faisant référence à la gêne diplomatique et politique du gouvernement japonais à reconnaître le statut d'ennemi à ces deux puissances, l'URSS et la Chine, avec lesquelles il essaie, dans les années 1960, d'établir dans le même temps d'importantes relations économiques.*⁹

La seconde information qu'apporte une attention portée au titre interprété (et non plus seulement lu)

⁸ Tôru Mitsui, *Music and protest in Japan : the rise of underground folk song in '1968'* in Barley Norton et Kutschke Beate (dir.), *Music and protest in 1968*, Cambridge University Press, 2013, pp.102-103.

⁹ Jean-Marie Bouissou, op. cit.

est que l'écoute amène à se poser la question du contexte de réception du titre. Où ce titre a-t-il été interprété ? Avant tout, au sein de festivals folks, appelés Janpori, c'est-à-dire des rassemblements tout autant articulés autour de pratiques musicales que de valeurs (plus ou moins appuyées) propre à une communauté (en occurrence, celle de la folk du Kansai). Autrement dit, cette chanson a été principalement interprétée au sein d'un public dont l'auteur pouvait présumer sans mal qu'il serait plutôt un public pacifiste, voire critique de l'état actuel des relations internationales japonaises dans les années 1960. De ce fait, un titre appelant explicitement à l'engagement dans les Forces d'autodéfense ne pouvait être reçu que de deux manières : soit à travers un sentiment de forte dissonance (comme le serait une provocation), soit comme un titre ironique, c'est-à-dire au contraire critique des idées qu'il semblait au premier abord évoquer.

En conclusion, nous sommes parti d'un regard général sur le répertoire de la folk du Kansai pour remarquer qu'un grand nombre de ses titres abordaient principalement deux types de thématiques que nous avons appelé « Société » et « Quotidien ». Nous avons souligné que ces deux thématiques modelaient le répertoire de la folk du Kansai comme d'autant de regards sur le Japon des années 1960. Nous avons ensuite cheminé jusqu'à un point d'observation plus proche des paroles : nous nous sommes arrêté sur deux titres pour observer comment cette portée politique s'exprimait. Nous avons vu qu'à travers les deux titres interprétés respectivement par Takaishi Tomoya et Takada Wataru, le répertoire de la folk du Kansai possédait une portée politique lisible à plusieurs niveaux. Dans le cas du titre de Takaishi, l'auteur a utilisé une stratégie narratologique articulée autour d'une émotion construite à partir des paroles au moyen de tournures poétiques et narratives, émotion toute entièrement tournée vers l'objectif de pousser l'auditeur à ressentir une empathie envers les victimes de la guerre du Vietnam puis, en corollaire, à la remise en question du bien fondé de cette dernière. Le titre de Takada Wataru, lui, nous a exposé comment le discours sous-jacent d'un titre (et une partie de son sens) pouvait être élaboré à partir de plusieurs éléments : ici, les paroles sont devenues discours sous l'effet de l'interprétation musicale et stylistique du chanteur, qui a donné au titre les formes d'une ironie et d'un discours critique envers la question des Forces d'autodéfense.

Bibliographie

Ouvrages écrits

Jean-Marie Bouissou, *Le Japon depuis 1945*, Fayard, 2007.

Tagawa Tadasu 田川律, *Nihon no fôku & rokkushi : kokorozashi ha doko he* (« Une histoire de la folk et du rock japonais : où sont passés leurs buts » 『日本のフォーク & ロック史 志はどこへ』), *Ongaku no tomo* 音楽之友社, 1982.

Musique populaire et discours critiques dans le Japon des années 1960 : Stratégies narratives et musicales dans la « folk du Kansai ». (Liotard Sylvain)

Maeda Hirotake 前田祥丈 et Hirahara Kôji 平原康司, *Rokujû nendai fôku no jidai* (« L'époque de la folk des années 1960 » 『60年代フォークの時代』), *Shinkô myûjikkû* シンコウミュージック, 1993.

Nagira Kenichi なぎら健一, *Nihonfôku ritekitaizen* (« Mon encyclopédie personnelle de la folk japonaise » 『日本フォーク私的大全』), *Chikumashobo* 筑摩書房, 1995.

Okabayashi Nobuyasu 岡林信康, Takaishi Tomoya 高石友也 et Nakagawa Gôro 中川五郎, *Fôku ha mirai wo hiraku minshû ga tsukuru minshû no uta* (« La folk ouvre l'avenir : les chansons du peuple faites par le peuple » 『フォークは未来を開く・民衆がつくる民衆のうた』), *Shakai Shinhô* 社会新報, 1969.

Wesley Sasaki-Uemura, *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.

1968nen ni nihon to seikai de okotta koto (« Les choses qui se sont passées en 1968 au Japon et dans le monde » 『1968年に日本と世界で起こったこと』), *Mainichi Shinbunsha* 毎日新聞社, 2013.

Norton Barley et Kutschke Beate, *Music and protest in 1968* (« Musique et contestation en 1968 »), Cambridge University Press, 2013.

Documents sonores

Takaishi Tomoya, *Betonamu no sora* (« Le Ciel du Vietnam » 『ベトナムの空』), *Underground Record Club*, date de diffusion inconnue.

Takada Wataru, *Jieitai ni hairô* (« Entrons dans les forces d'autodéfense » 『自衛隊に入ろう』), *Underground Record Club*, avril 1969.