



HAL
open science

D'Annie Laurie à Lady Madonna : un siècle de reprises au Japon

Gerry McGoldrick, Jedediah Sklower, Takako Kayo

► **To cite this version:**

Gerry McGoldrick, Jedediah Sklower, Takako Kayo. D'Annie Laurie à Lady Madonna : un siècle de reprises au Japon : Volume! la revue des musiques populaires, vol. 7, no 1, 2010, p. 135-164. 2010, 10.4000/volume.1026 . hal-02189275

HAL Id: hal-02189275

<https://hal.science/hal-02189275>

Submitted on 25 Jul 2023

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

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

D'Annie Laurie à Lady Madonna : un siècle de reprises au Japon

par

Gerry McGoldrick

York University

Résumé : L'album de reprises étrangères au Japon semble être né, comme phénomène populaire, avec la version de 1928 de *My Blue Heaven* par Futamura Teiichi. Des chansons occidentales agrémentées de nouvelles paroles étaient certainement chantées dans les salles d'avant-garde de Tokyo à la fin des années 1910, et les mélodies folkloriques et populaires occidentales furent quant à elles utilisées dès les années 1880 dans les manuels scolaires japonais du primaire. Cependant, au début des années 1970, l'album de reprises cessa d'exister en tant que forme commerciale importante, ayant été remplacé par des musiques populaires autochtones, toujours influencées par celles venues d'Occident. Cet article propose une brève enquête sur l'ère de la reprise au Japon, et se concentre plus spécifiquement sur les albums de reprises des périodes d'avant et d'après-guerre. Dans les recherches actuelles sur les musiques populaires, les paroles reçoivent peu d'attention; néanmoins, en ce qui concerne les reprises, l'examen diachronique des changements dans les pratiques de traduction des paroles se révèle très profitable. Les concepts de traductions « ciblistes » et « sourcières », empruntés au champ de la traductologie, permettent de mettre en évidence la manière dont la culture occidentale est présentée et reçue dans le Japon d'avant et d'après-guerre. J'établis un lien entre le tournant culturel radical qui suit au Japon la Seconde Guerre mondiale et les différences entre les reprises des deux périodes, et je propose quelques hypothèses pour expliquer la fin du succès populaire du phénomène.

Mots-clés : Japon – Reprise étrangère – Musique populaire – Traductologie/translation studies – traduction cibliste / sourcière

Au Japon, le phénomène de l'enregistrement d'albums de reprises (« *kabaa* ») étrangères vit le jour avec la version de Futamura Teiichi de *My Blue Heaven* en 1928. En étirant la définition de la pratique, on pourrait rappeler qu'on chantait certainement des mélodies occidentales assorties de nouvelles paroles dès la fin des années 1910 dans les salles d'avant-garde de Tokyo, et qu'elles furent adoptées dès les années 1880 dans les manuels scolaires du primaire. Et si l'on se permet plus de souplesse encore, nous pourrions remonter aux fifres et tambours des fanfares militaires des années 1840, voire jusqu'à la chanson folklorique *Kuroda bushi*, que certaines sources datent du xi^e siècle, et dont la mélodie est tirée d'un morceau de musique de cour réputé d'origine centrasiatique. D'ailleurs, il y a sûrement des cas antérieurs d'importation de mélodies – et probablement d'instruments – auxquelles on ajouta des paroles. Je me contenterai d'inaugurer cette étude avec le moment où l'on réintroduisit la musique occidentale dans les années 1880, et je la porterai jusqu'à la disparition de la reprise comme élément essentiel du paysage musical populaire au tournant des années 70.

Il s'agit ici d'une étude préliminaire, qui fait la cartographie des quatre-vingt-dix ans d'histoire des reprises étrangères comme forme culturelle importante. Je n'accorde pas d'attention aux reprises que l'on voit encore régulièrement apparaître dans des genres tels que le jazz (sous forme de « standards ») ou le blues, ni aux curiosités qui réussissent très occasionnellement de nos jours à se faire une place dans les hit-parades. La reprise étrangère joue un rôle considérable dans l'histoire de la musique populaire au Japon, et j'ai entrepris son étude avec l'objectif principal d'en jauger l'étendue : premièrement d'en établir le commencement et la fin, et deuxièmement d'en considérer un aspect plus particulier, à savoir son traitement des paroles de la langue source. Je divise son histoire en quatre périodes distinctes : les ères Meiji et Taisho (1868 à 1927); la période de la chanson jazz (1928 à 1940) : les années de guerre (1949 à 1945); et l'âge d'or de la reprise (fin années 40 au début des années 70).

1. Nous traduisons *translation studies* par « traductologie », bien que les deux ne soient pas de parfaits équivalents. Néanmoins, du point de vue de leurs objets et interrogations comme de leur généalogie, les deux champs se recoupent largement. On pourrait dire que les *translation studies* sont la traductologie à l'anglo-saxonne, et *vice versa* (ndt).

D'Annie Laurie à Lady Madonna...

Quelques remarques sur ma méthode

D'abord, je me dois d'expliquer pourquoi, dans une étude sur la musique populaire, je me concentre sur les paroles, qui sont souvent considérées par la littérature scientifique appropriée comme de moindre importance pour l'analyse sémiologique de la musique populaire. Dans son ouvrage *Sociology of Rock*, par exemple, Frith cite Greil Marcus, qui dit que « les mots sont des sons que nous pouvons sentir avant d'être des propos à comprendre », et eu égard à la position de Frith sur le statut du son, les paroles pourraient être considérées comme doublement insignifiantes (Frith, 1978 : 176). Peut-être est-il vrai que, dégagées de leur contexte, les paroles ne permettent pas de comprendre grand-chose des musiques populaires, et pourtant, la nature même de la reprise d'une chanson étrangère est consubstantiellement liée aux mots utilisés, ou au moins, comme le dirait Marcus, aux sons des mots.

En creusant sans détours la signification de mes découvertes, j'emprunte une optique théorique au champ de la traductologie^{1 *supra*}. Ma brève analyse de ce champ relativement neuf montre que son application à l'étude de la traduction de chansons est limitée. Si l'objectif final est la représentation publique, alors cette sorte de traduction cherche d'abord et surtout à joindre des paroles nouvelles à une mélodie préexistante. Même lorsqu'elle fait au mieux, elle est incapable de restituer les paroles avec le degré d'exactitude que des traducteurs de prose compétents atteignent habituellement. Ce problème est exacerbé par le fait que la grande majorité des traductions que j'ai consultées pour ce projet n'offrent que peu de ressemblance non seulement avec le style des paroles d'origine, mais aussi avec leur contenu. La plupart des traducteurs se contentent de reproduire l'humeur générale des paroles originales, en incluant peut-être deux ou trois images des chansons. Une reprise pouvait n'être liée à sa source que par quelque chose d'aussi ténu qu'un thème (par exemple, l'amour ou la séparation), voire n'avoir rien de commun du tout avec celle-ci, comme nous le verrons, dans la période des premières reprises.

Ceci dit, le champ de la traductologie ne propose pas de manière d'aborder les reprises. On peut considérer que les paradigmes de traduction se déclinent le long d'un axe allant de « la langue cible » à « la langue source ». Les paradigmes qui penchent plutôt d'un côté ou de l'autre de

cet axe sont appelés respectivement « ciblistes » (le texte traduit est rendu facile à comprendre, mais peut-être trop simplement ramené à des termes familiers) ou « sourciers » (la langue source influence fortement la traduction, bien que le résultat puisse être quelque peu déconcertant pour le lecteur) (Rubel, 2003 : 6). L'influence des études postcoloniales a marqué un tournant en faveur de cette seconde option, afin de minimiser la « violence ethnocentrique » qui est désormais perçue comme intrinsèque à l'acte de traduction.

Comme le dit Lawrence Venuti, « adopter la démarche "sourcière" signifie qu'on doit rompre les codes culturels de la langue cible » (2004 : 20). Si les producteurs japonais de musique commerciale qui travaillaient pendant la première moitié du xx^e siècle n'ont peut-être pas été, contrairement au traducteur postcolonial, mus par un impératif moral de « rompre les codes culturels de la langue cible », ils se rendirent néanmoins compte que leur production pouvait profiter d'une telle démarche.

Dans cette étude des reprises, le *texte* inclura évidemment la musique et les paroles. Cela demanderait tout un autre article pour examiner comment la musique est elle aussi traduite (avec toutes les nuances subtiles, conscientes ou non, utilisées pour la rendre compréhensible à l'audience ciblée), et à quel point de cet axe sourcier/cibliste ces « traductions » musicales se situent. Ce projet-ci se concentre sur les paroles, bien que je garde à l'esprit le cadre plus vaste dans lequel celles-ci s'inscrivent.

Enfin, j'ai dans une certaine mesure recours à une analyse quantitative des données. Il est important d'insister sur le fait que l'échantillon de chansons que j'utilise est relativement restreint : plus ou moins deux cents enregistrements, et à peu près autant de sources écrites. Alors qu'il peut être problématique de tirer des conclusions trop générales de ce matériau, la plupart des sources que j'ai utilisées étaient des anthologies ou des sondages dont on peut penser qu'ils aspiraient à une certaine représentativité, et il y a donc des raisons de croire en sa pertinence pour identifier des tendances globales.

Malheureusement, le nombre de textes de chansons qui apparaissent dans cet article est moindre ; les quelques morceaux mobilisés dans chaque section illustrent certaines des caractéristiques des

D'Annie Laurie à Lady Madonna...

reprises de chaque période. Les traductions des paroles japonaises sont très littérales (ou encore « sourcières »), afin de coller le plus près possible à la source².

Les ères Meiji et Taisho (1868-1927)

Cette partie examinera la période inaugurée par l'introduction de la musique occidentale et terminée peu avant l'enregistrement de la toute première reprise populaire. Je parlerai d'abord de la manière dont on introduisit la musique occidentale au Japon au début de l'ère contemporaine, m'attardant un peu sur le rôle de l'armée, et en scrutant plus précisément celui de l'enseignement public. J'examinerai ensuite comment des chansons furent traduites à la fin du XIX^e siècle, dans des manuels scolaires, et je les comparerai avec celles destinées au monde du spectacle qui furent jouées au début du XX^e siècle. Enfin, je considérerai les facteurs qui, dans la musique enregistrée, menèrent à l'introduction de reprises de musique populaire occidentale.

Fin du XIX^e siècle

De nombreuses études ont démontré que la musique occidentale fut réintroduite au Japon à la fin du XIX^e siècle par le biais de l'armée et de l'enseignement primaire, mais les raisons qui poussèrent le gouvernement à inclure celle-ci dans tous les programmes scolaires sont peut-être moins évidentes. Des historiens ont souligné le fait que le gouvernement Meiji démontrait peu d'intérêt pour les arts en soi, et que les autres arts occidentaux ne furent pas introduits dans les écoles (Kuniyuki, Kanno, Kobayashi, 2002 : 51). Lorsque le Japon fut contraint d'ouvrir le pays au commerce extérieur à la fin du siècle, le retard que le pays avait pris sur les nations modernes devint manifeste, et dans un effort pour rattraper ses nouveaux compétiteurs, il repensa nombre de ses institutions (y compris l'éducation), en puisant dans les modèles européens. L'idée confucéenne de l'importance de la musique dans le développement moral de chacun a également pu jouer un rôle dans cette décision : peut-être considéra-t-on qu'elle était un outil pour élever les enfants destinés à intégrer

2. Pour éviter toute double traduction, nous avons fait traduire ces paroles directement du japonais au français (ndt). Ces traductions ne sont donc plus le fait de l'auteur.

un État moderne égal aux européens (Eppstein, 1994 : 23). La contrepartie négative de ce choix, bien sûr, était l'idée que la musique nationale était inadaptée à l'époque contemporaine (*ibid.* : 4).

En conséquence, Isawa Shuji fut choisi en 1879 pour chapeauter un groupe d'étude de la musique pour le ministère de l'Éducation. Son objectif était de créer une musique nouvelle, un mélange d'Europe et « d'Orient », avec l'aide d'une équipe constituée de Luther Whiting Mason, professeur américain de musique³, de trois musiciens japonais, d'un universitaire lettré, d'un interprète et de cinq « fonctionnaires » (May, 1959 : 61). Isawa avait étudié la musique sous l'égide de Mason à Boston entre 1875 et 1878, et c'est probablement à lui que l'on doit la prépondérance de mélodies écossaises et américaines dans le répertoire introduit à l'époque. Entre 1881 et 1884, le groupe publia avec le ministère de l'Éducation trois volumes de chansons – simplement intitulés « *shougakko shouka shu* » (« Anthologie de chansons pour l'école primaire ») – avec un brassage de mélodies empruntées et nouvelles, qui se vendit manifestement très bien en-dehors des écoles (*ibid.* : 62).

Quoi qu'il en soit, les chansons eurent suffisamment de succès pour que d'autres éditeurs se missent à publier le même genre d'ouvrages, et en conséquence, le pays fut relativement submergé de mélodies importées. Le livre *Chansons du Japon 1868-1926*, parmi ses 253 chansons, en recense 40 venues de l'étranger. Ce chiffre inclut des chansons folkloriques venues d'Écosse, d'Irlande, d'Angleterre, d'Allemagne, d'Espagne et d'Italie, ainsi que des chansons attribuées à des compositeurs spécifiques tels que Stephen Foster, Schubert, Brahms et Rousseau. Parmi les mélodies bien connues on trouve *Auld Lang Syne* (« Ce n'est qu'un au revoir »), *Annie Laurie*, *Coming Through the Rye*, *The Bluebells of Scotland*, *Old Folks at Home*, *Massa's in the Cold Cold Ground* et *The Battle Hymn of the Republic*.

Les premières « traductions »

Comme indiqué au début de cette section, les paroles de la première époque furent partiellement ou complètement réécrites, ou même remplacées : la mélodie d'*Annie Laurie* fut utilisée

3. Luther Whiting Mason était le fils de Lowell Mason, grand et respecté compositeur d'hymnes, qui dirigea le département de musique des écoles primaires de Boston.

D'Annie Laurie à Lady Madonna...

pour *Saijo* (« Femme de Génie », 1884), dont les paroles furent composées par deux auteurs féminins de la fin du XVIII^e siècle : Murasaki Shikibu (*La Fable de Genji*) et Sei Shōnagon (*Le Livre de chevet de Sei Shōnagon*) (Shiiba, 1998 : 31). *Old Folks at Home* de Foster fut emprunté pour *Aware no shoujo* (« Fille pathétique », 1888) afin de re-narrer le conte de *La Petite Fille aux allumettes* de Hans Christian Andersen (*ibid.* : 48). La chanson d'amour *Coming Through the Rye* devint *Furusato no sora* (« Ciel de ville natale », 1888), une comptine qui parle de criquets, de trèfles japonais et de papa et maman.

Auld Lang Syne, qui fit partie du premier volume de la série sous le titre *Hotaru no hikari* (« La Lumière de la luciole », 1881) est connue de presque tous les Japonais. Les paroles sont tirées de textes classiques chinois, et décrivent un étudiant assidu qui se fraie un chemin dans la nuit grâce à diverses sources de lumière :

« Sous la lumière des lucioles, près des fenêtres enneigées,
Tous les jours nous avons accumulé les lectures.
Les années se sont écoulées sans que nous ne nous en rendions compte
La porte de la nouvelle année et des études est ouverte, et nous quittons l'école ce matin. »

La seconde moitié du couplet suggère le passage d'une chose à une autre, et évoque un sentiment de nostalgie similaire à celui que l'on découvre dans les paroles originales de Robert Burns. La chanson fut utilisée dans les cérémonies de remise des diplômes et d'autres rites de passage, et on la joue également encore dans presque toutes les boutiques juste avant l'heure de fermeture, pour signifier aux clients qu'il est temps de partir – des fonctions qui ne sont pas si éloignées de son usage pour annoncer le passage au nouvel an dans de nombreux pays anglophones.

Alors que la plupart des paroles semblent n'avoir que peu de liens – si ce n'est aucun – avec les originaux, il y a pourtant des exceptions : on considérerait par exemple que *The Bluebells of Scotland* était approprié à l'éducation des jeunes. Les paroles japonaises de *Utsukushiki* (« Beauté », 1881) décrivent non seulement une « Dame des montagnes » s'en allant là « où l'on accomplit de nobles actions », mais aussi trois garçons « beaux » ou « justes » qui s'en vont avec un arc, un sabre et une hallebarde (Hal Leonard, 1997 : 171). En écho à la structure des paroles originales (ci-dessous, à gauche), les trois couplets utilisent des phrases répétitives pour augmenter l'impact

émotionnel de la chanson tandis que d'abord le plus âgé, puis le deuxième, puis le plus jeune des fils partent à la bataille.

« Oh where, tell me where is your highland laddie gone? Oh where, tell me where is your highland laddie gone? He's gone with streaming banners where noble deeds are done. And it's oh! in my heart I wish him safe at home.

Oh where, tell me where did your highland laddie dwell? Oh where, tell me where did your highland laddie dwell? He dwelt in bonnie Scotland where blooms the sweet bluebell. And it's oh! in my heart I lo'e my laddie well.

Oh what, tell me what if your highland lad be slain? Oh what, tell me what if your highland lad be slain? Oh no, true love will be his guide and bring him safe again. For it's oh! my heart would break if my highland lad were slain. »

« Où est-il mon bel enfant?
Mon beau premier enfant
M'a quittée arc en main
Pour combattre avec bravoure aux côtés de notre seigneur.

Où est-il mon bel enfant?
Mon beau deuxième enfant
M'a quittée sabre au dos
Pour protéger avec bravoure notre seigneur.

Où est-il mon bel enfant?
Mon beau dernier enfant,
M'a quittée hallebarde au poing
Pour suivre avec bravoure notre seigneur. »

Les reprises du début du siècle

À un moment donné – probablement après le début du siècle – la musique occidentale cessa de servir des objectifs simplement pédagogiques ou militaires, et commença à être appréciée pour elle-même par une part suffisamment importante de la population pour qu'elle puisse être représentée en public. Hosokawa note que les premières représentations publiques de musique occidentale à des fins de simple divertissement eurent lieu à Tokyo, et que très tôt des mélodies tirées de *Carmen*, adaptées avec des paroles traitant de l'actualité, eurent du succès (Hosokawa *et al.*, 1991 : 5). On a des témoignages de performances à l'Opéra Asakusa de Tokyo qui faisaient usage de chansons occidentales telles que *It's a Long Way to Tipperary* accompagnées de paroles japonaises « librement composées » (*ibid.* : 6). Les paroliers qui composèrent ces chansons

D'Annie Laurie à Lady Madonna...

vouées à la performance semblent n'avoir guère plus d'égards pour le contenu original que les rédacteurs antérieurs des manuels musicaux.

D'autres chansons de cette période semblent avoir pris pour modèle les normes plus exigeantes de la traduction poétique, révélant une fidélité à la source restée inégalée à l'ère de la musique enregistrée. Par exemple, une mélodie de 1909 intitulée *Rouerei* indique que son compositeur est Jiruheru (une translittération approximative de « Silcher »). Il s'agit certainement en l'occurrence du poème *Die Lorelei* de Heinrich Heine, mis en musique par Friedrich Silcher (et bien d'autres avant et après lui), et publié en 1827. *Rouerei*, qui raconte la légende d'une sirène qui réussit par la ruse de son chant à mener des marins à leur mort dans un bras dangereux du Rhin, est un équivalent au vers près de l'original allemand, et est plus fidèle à son modèle que n'importe quelle autre reprise postérieure que j'ai pu consulter.

Il s'agit ici de l'un des nombreux morceaux qui me convainc qu'il y avait une différence marquée (et compréhensible) entre les paroles des premières chansons, qui essaimèrent pour des raisons pédagogiques, et celles des chansons qui vinrent par la suite, et qui furent introduites dès que se développa un marché commercial pour les mélodies occidentales. C'est peut-être parce que ces chansons avaient un lien plus solide avec l'écrit et l'imprimé que celles de l'ère de la musique enregistrée, que certaines des traductions de cette période furent aussi fidèles au matériau original. Qu'elles fussent propices à la représentation publique est une tout autre question. À en juger par un essai de 1921 de A. H. Fox Strangeways (in *Music & Letters*), les traductions anglaises des « mélodies » européennes avaient l'air jolies sur le papier, mais ne l'étaient guère sur scène, et j'imagine que l'on pourrait en dire autant de celles-ci au Japon (Strangeways, 1921).

La musique enregistrée

Il semble que le Japon ait commencé à importer des gramophones en vue de leur commercialisation dès 1896, et l'on découvrit bien vite qu'au Japon comme ailleurs, les gens préféraient la musique autochtone à la musique classique européenne d'abord diffusée par des moyens mécaniques (Fujie, 2001). La musique traditionnelle japonaise constituait le gros des ventes

dans les années 1910 et 20, mais de nouvelles chansons composées avec les modes *yonan nuki*⁴ mentionnés plus bas conquirent régulièrement du terrain. En 1914, *La Chanson de Kachuusha*, composée par Nakayama Shimpei pour une mise en scène de *Résurrection* de Tolstoï, fut un succès majeur et marqua le début d'un nouveau genre de chanson populaire (Mistui, 2002 : 743). La chanson suggérait que le public japonais était curieux et intéressé par des thèmes étrangers et qu'il était en train de développer un goût pour les mélodies occidentales, mais il fallut attendre encore quatorze ans avant qu'une portion considérable de ce public n'adoptât vraiment les chansons populaires occidentales.

La période du « *jazu songu* » (1928-1940)

Comme je l'ai dit dans la section précédente, les gramophones furent disponibles au Japon dès la fin du XIX^e siècle, et les enregistrements de thèmes étrangers avaient bénéficié d'un sursaut de popularité en 1914 grâce à *La Chanson de Kachuusha*. Un marché – petit mais croissant – pour la musique populaire étrangère existait à l'époque; des copies importées de *St. Louis Blues*, par exemple, furent disponibles en 1923, mais la chanson ne jouit d'une popularité à grande échelle qu'à sa réintroduction dans les années 30 (Hosokawa *et al.*, 1991 : 9). En 1924, le gouvernement lança une mesure de stimulation économique qui imposa des droits de douane sur les importations de luxe, doublant plus ou moins le prix des disques (Kurata, 1992 : 149). Ceci eut pour effet d'augmenter la production et l'enregistrement de disques au Japon (Mistui, 2002 : 744). En réponse à cette augmentation, les trois premières maisons de disque multinationales furent créées en 1927 (notamment Nippon Victor et Nippon Columbia) (Hosokawa *et al.*, 1991 : 10). Le premier succès de Nippon Columbia fut l'interprétation de *My Blue Heaven* (1928) par Futamura Teiichi, dont le succès déclencha la première ère de la reprise (*ibid.* : 10). On a souvent dit que cet enregistrement marqua l'inauguration de l'âge du jazz au Japon. Ce n'est pourtant pas avant la fin de la seconde guerre mondiale que le terme « *jazu songu* » renvoya à

4. *Yonan nuki* signifie littéralement « 4 et 7 retirés ». Il s'agit donc d'un mode pentatonique qu'on peut construire à partir de la gamme occidentale majeure, en enlevant les degrés 4 (yo) et 7 (nan).

D'Annie Laurie à Lady Madonna...

quelque chose de plus spécifique que « musique populaire occidentale » (*ibid.* : 7, 13). La dernière chanson de la période d'avant-guerre date de mars 1940, au moment où le gouvernement bannit les performances musicales américaines et britanniques tant enregistrées que publiques, mettant ainsi un terme à l'ère des reprises d'avant-guerre (Mistui, 2002 : 745).

L'*Histoire de la chanson populaire japonaise* recense trente-cinq chansons étrangères sur la période de douze ans qui s'étend de l'introduction de la reprise à l'interdiction de la musique américaine en 1940 – à peu près six pour cent du total (certainement incomplet) de la liste. Parmi les autres musiques populaires qui rivalisaient avec ces reprises, il y avait des genres traditionnels de l'ère pré-moderne, de la pseudo musique traditionnelle empruntant des titres et des thèmes aux genres traditionnels, mais composés en modes *yonan nuki* pentatoniques majeurs et mineurs, ainsi que des chansons composées localement dans des styles occidentaux dont les paroles pouvaient ou non utiliser des éléments étrangers.

Du point de vue musicologique, Atkins résume la chose avec concision, disant que « les enregistrements représentatifs de chansons jazz proposaient des arrangements raffinés, une sobriété dans l'improvisation, et des rythmes légèrement accentués » (2001 : 65). Il semble qu'il y ait eu peu de formes d'acclimatation (« *domesticating* » : « cibliste ») dans les arrangements, bien que l'on puisse déceler les prémices d'un décalage stylistique destiné à devenir une tendance de long terme : le banjo sur la version de 1928 de *Blue Sky* a un air légèrement suranné, tout comme bien plus tard l'instrumentation et l'arrangement de *Heartbreak Hotel* (1956) ont une saveur résolument country.

En ce qui concerne les paroles, très peu de reprises présentent des éléments essentiellement étrangers : dans *Dinah*, par exemple, il n'y a aucune mention de Carolina ou Dixie, ni aucune réelle tentative de traduire le vers qui parle de prendre un paquebot jusqu'en Chine. Les rares chansons ayant recours à des éléments exotiques empruntent ceux-ci directement aux paroles originales, qu'il s'agisse du désert dans *Song of Araby*, des références aux Indiens d'Amérique dans *On the Shore of Lake Minnetonka* ou du Mexique imaginaire de *South of the Border*. Toutes ces caractéristiques font pencher les reprises de cette période du côté « cibliste » de l'axe de traduction évoqué en introduction.

Dans cette période, tout comme dans celle qui la précède, il y a des chansons dont les paroles suivent de près celles des originaux, d'autres qui sont élaborées autour de quelques-unes de leurs images, et certaines qui n'offrent que très peu de liens avec ceux-ci. *In the Park* fait une traduction presque au vers près du premier couplet de *Petting in the Park*, de telle sorte que la narration et la musique évoluent simultanément de la même manière que l'original. Même si nous estimons que c'est ce qu'une reprise devrait faire, ce genre de traduction fidèle est assez rare dans l'ensemble de chansons sur lequel je fais ma recherche. La plupart des chansons tombent dans la catégorie des « un peu reliées ». On utilise une idée ou une image de l'original comme point de départ pour des paroles finalement plus inspirées par l'humeur créée par cette image et cette musique que par le contenu. Atkins définit les paroles de cette période comme « invariablement romantiques, impressionnistes et sentimentales [...] apparemment [sans] signification ni sentiment dissimulés entre les lignes » (2001 : 65) et en général, les chansons que j'ai consultées correspondent à cette description.

À peu près un tiers des chansons conservent leur titre anglais, translittéré en caractères phonétiques japonais (*Blue Moon* devient *Buruu muun*), et la majorité des autres traduisent directement ou approximativement le titre d'origine. Voici quelques exemples de thèmes empruntés aux versions d'origine : *Among My Souvenirs* (1928) mentionne des photographies et des lettres; *The Continental* (1935) parle de danse; dans *Blue Moon*, le chanteur est seul dans une nuit éclairée par la lune; dans *Blue Skies* (1939), le ciel est bleu et le chanteur heureux; et dans *Dinah* (1934), Dinah Lee est la plus jolie fille de la région. Les paroliers semblent s'être inspirés de ces images et de ces idées, avant de remplir le reste de la chanson avec des clichés typiques de la variété et des chansons d'amour.

Au risque de me répéter, voici d'autres points de départ :

- *Band of the Century* (1939, tiré de *Alexander's Ragtime Band*) exhorte l'auditeur à venir écouter ce groupe anonyme.
- *On a Moonlit Night* (1929) emprunte à *Get Out and Get Under the Moon* l'idée que l'on se sent mieux lorsqu'on va se balader au clair de lune.
- *Suzie* (tiré de *Sweet Sue*) utilise les mots « lune », « étoiles » et « rêve ».
- *Sky of Yearning* (1934) emprunte simplement à *The Day You Came Along* la métaphore du retour du beau temps lorsque le chanteur est amoureux.

D'Annie Laurie à Lady Madonna...

Dans le reste de cette section, j'examinerai la chanson *Aozora (My Blue Heaven)* pour illustrer de façon plus concrète les caractéristiques des traductions de cette période.

My Blue Heaven

L'enregistrement en 1927 de la chanson de Donaldson/Whiting par Gene Austin fut rapidement suivi par une version de Paul Whiteman. Traduite par *Aozora* (« Ciel bleu ») par Horiuchi Keizou et chantée par Futamura Teiichi, Nipponophone la sortit en mars 1928, puis ce fut au tour de Victor en septembre (à l'époque, les droits d'auteur n'étaient pas bien protégés). Le disque atteignit les centaines de milliers de ventes cumulées, et avec la version de *Dinah* par Futamura, ce fut l'un des plus grands succès de reprises de chansons populaires étrangères (Segawa, 2001 : 6-7).

La version d'Austin est interprétée avec une voix solo accompagnée au piano (et, selon Hamm, un violoncelle dans la section instrumentale), dans un style de crooner assez libre et décontracté (Hamm, 1983 : 358). Les notes du livret écrites par Segawa et l'arrangement de base (notamment le riff distinctif d'introduction au cor, inspiré du premier couplet d'Austin) suggèrent que la version de Turamura (avec le jazz band de Nippon Victor) est basée sur celle de Whiteman. Toutes deux utilisent des groupes avec des cors, des cordes, un piano, mais alors que celle de Whiteman met le saxophone et la clarinette au premier plan, le violon et la trompette sont plus importants dans celle de Futamura. Cette version semble appartenir à un style de jazz légèrement antérieur, avec le banjo qui offre un accompagnement de type *dixieland*, et le chant un peu tendu qui diffère du *crooning* d'Austin.

En ce qui concerne les paroles, la version d'Austin recèle une section chantée au début, qui devient dans celles de Whiteman et de Futamura une introduction instrumentale, qui élimine les paroles suivantes :

« Day is ending / birds are wending / back to the shelter of / each little nest they love
Nightshades falling / love birds calling / what makes the world go round / nothing but love. »

Le reste de la chanson, d'un point de vue musical, prend la forme d'une *aria da capo* (AABA), chantée deux fois :

« When whippoorwills call and evening is nigh, / I hurry to my Blue Heaven.
 A turn to the right, a little white light, / Will lead me to my Blue Heaven.
 I'll see a smiling face, a fireplace, a cozy room, / A little nest that nestles where the roses
 bloom;
 Just Julie and me, and baby makes three, / We're happy in my Blue Heaven. »

Comparons les à la traduction :

« Au crépuscule, je lève les yeux vers le ciel bleu et brillant
 J'emprunte un chemin pour rejoindre ma maison
 Ma petite maison et ma famille heureuse
 Là où la lanterne de l'amour est allumée
 Cette chère maison, mon ciel bleu. »

Les deux chansons se déroulent le soir, et le chanteur rentre chez lui, pour rejoindre le confort du chez soi (« *cozy* » : douillet, ou « *small and merry* » : « petit et joyeux ») qui représente aux yeux du chanteur son « paradis (ou ciel) bleu » (*blue heaven [or sky]*). La version japonaise retire les mots qui peuvent situer la chanson dans un pays étranger – les engoulements (« *whippoorwill* »), la cheminée (« *fireplace* »), ainsi que, probablement, la famille nucléaire, qui ne correspondait pas à l'idéal du Japon des années 20. La substitution de « ciel » à « paradis » n'est pas tout à fait satisfaisante, mais le terme japonais (*tengoku*) fut sûrement jugé trop encombrant. Le fait que le traducteur japonais ait choisi d'exprimer l'idée centrale que la maison est le « ciel bleu » du titre indique que sa lecture et sa compréhension furent relativement respectueuses des paroles originales. Cette chanson est alors un exemple clair de la tendance du traducteur cibliste à enlever les détails étrangers (« *foreignizing* »).

Les années de guerre (1940-1945)

Comme je l'ai indiqué précédemment, l'enregistrement et les concerts de musique anglaise et américaine furent bannies pendant l'année 1940, probablement vers la fin de l'année, puisqu'une version de « *South of the Border* » sort en mars de cette année (Mitsui, 2002 : 745; Segawa, 2001 : 1). La dernière reprise d'avant-guerre recensée dans l'histoire de Komata date de janvier 1938.

D'Annie Laurie à Lady Madonna...

Les chansons d'inspiration occidentale survivent encore quelques temps, mais elles disparaissent également assez vite. L'historiographie habituelle nous dit qu'au fur et à mesure de l'avancement de la guerre, les restrictions sur la musique se multipliaient, à tel point qu'il ne restait plus que les *gunka* (« chansons militaires ») et la musique classique italienne et allemande. Si c'est globalement vrai, Atkins révèle pourtant, dans le chapitre qu'il consacre à cette période de l'histoire du jazz, que le gouvernement ne parvint pas à mettre un terme à la diffusion de musique, malgré ce que les chiffres de vente de disques pourraient nous faire croire. Les salles de danse furent fermées fin 1940, mais les jazz-bands jouaient encore pour les troupes jusqu'en décembre 1941, lorsque le Japon déclara la guerre aux États-Unis (2001 : 141). Et même après cela, certains groupes continuaient à jouer des versions un peu jazzy de chansons militaires et de variétés italiennes, allemandes et japonaises (*ibid.* : 130). En 1943, alors que ce phénomène avait presque disparu de la vie civile, le Japon utilisa des radios à ondes courtes pour diffuser des morceaux de jazz, intercalés de messages démoralisants, auprès des troupes alliées (*ibid.* : 158).

Fin septembre 1945, moins d'un mois avant la capitulation officielle du Japon, les forces américaines commencèrent à diffuser de la musique américaine pour les troupes de l'Occupation alliée, égayant considérablement les ondes japonaises. Il est surprenant que, dans un tel champ de ruines, l'industrie musicale fût remise sur pied dès janvier 1946, bien que, selon Komata, les premières reprises étrangères n'apparussent qu'en décembre 1948 – près de deux ans plus tard (1970 : 489).

L'âge d'or de la reprise (fin des années 1940-début des années 1970)

Dans cette partie, je vais examiner la période d'après-guerre de la reprise, de ses débuts à la fin des années 1940 jusqu'à son terme au début des années 1970. Je parlerai d'abord du contexte qui influença les reprises de cette période, puis je ferai une liste des façons dont elles se distinguèrent de leurs contreparties d'avant-guerre. Pour jauger ces différences, je m'intéresserai notamment aux usages des paroles anglaises et à la question de la plus ou moins grande fidélité à celles-ci, à l'écart entre les dates de sortie et, aux décalages dans le style et la variété. J'étudierai ensuite

deux reprises différentes de *Heartbreak Hotel*. Enfin, j'analyserai brièvement pourquoi la reprise perdit sa place sur le marché de la musique populaire.

Les reprises étaient en compétition avec une grande gamme de genres musicaux durant l'après-guerre, parmi lesquels on trouve les genres traditionnels joués sur des instruments indigènes; le *kayokyoku* (terme qui ne commença à être utilisé qu'après la seconde guerre mondiale, et qui fait référence à la musique populaire japonaise mêlant éléments occidentaux et japonais); la musique japonaise jouée dans des styles populaires occidentaux (ce qu'on appelait jazz avant la guerre); et les styles occidentaux eux-mêmes (Hosokawa *et al.*, 1991 : 10). *L'Histoire de la chanson populaire japonaise* de Komota recense quatre-vingt-une reprises entre 1948 et 1966 (date à laquelle elles cessent de constituer une part considérable du marché de la musique populaire) (Komota, 1970 : 470-489), soit douze pour cent de l'ensemble recensé, le double du pourcentage d'avant-guerre.

Plusieurs facteurs expliquent la popularité sans précédent de la musique populaire occidentale (et principalement américaine) pendant cette période. D'abord, il faut rappeler que ce n'est pas le public japonais qui l'avait abandonnée avant la guerre, mais les autorités qui l'avaient interdite. Ensuite, on pouvait facilement l'écouter grâce au dense réseau national de stations de radio militaires, qui étaient bien plus nombreuses et variées qu'avant le conflit. De plus, il y avait relativement peu d'hostilité de la part des Japonais envers les forces d'occupation américaines, et une part importante de la population était réceptive à la musique. Pourtant, quelle qu'en fût la raison, après la guerre, il a fallu quelques années aux musiciens japonais avant qu'ils ne commençassent à enregistrer des reprises de musique populaire occidentale. La première que j'ai trouvée date de fin 1948, près de deux ans après la remise en route de la production de disques (Komota, 1970 : 489; Segawa, 2001 : 2).

L'Association pour les Loisirs et le Divertissement, affiliée aux forces d'Occupation américaines, établit très tôt « un réseau national de cabarets, de salles de danse, de brasseries et de boîtes de nuit avec de la musique live, à l'usage exclusif des forces d'Occupation » (Atkins, 2001 : 175). Ceux-ci, ainsi que les clubs privés qui allaient bientôt apparaître, soutinrent les carrières de nombreux musiciens, à une époque où un grand nombre de Japonais étaient plus préoccupés

D'Annie Laurie à Lady Madonna...

par leur simple survie que par le divertissement. Ils devinrent aussi des lieux de répétition pour certains des plus grands noms de la musique japonaise de la seconde moitié du xx^e siècle, tels que Eri Chiemi et Kosaka Kazuya (Fujiwara, 2000 : 59; Kurosawa, 1999 : 53). Les clubs étaient ségrégués, et l'on jouait donc de la musique de big band blanc dans certains, et du be-bop ou du rhythm and blues dans d'autres. D'autres clubs encore proposaient de la musique country, un genre relativement peu connu du Japon à cette époque (Atkins, 2001 : 175). De nombreux musiciens japonais se familiarisèrent avec ces nouveaux genres par simple nécessité de survie. Le grand public japonais, d'un autre côté, découvrait la musique à l'aide de la radio militaire américaine, que toute personne habitant près d'une des nombreuses bases éparpillées dans le pays pouvait capter (Mitsui, 1998 : 278). La présence américaine, ensuite, permit manifestement à un grand nombre de musiciens japonais de développer leur capacité à jouer de nombreux styles de musique populaire occidentale, et offrit une opportunité au public japonais de développer un goût pour ces musiques.

Différences entre les reprises d'avant et d'après-guerre

La différence la plus évidente entre les reprises d'avant-guerre et celles d'après-guerre est que celles-ci incluent des paroles anglaises. C'est d'autant plus remarquable que les Japonais n'ont jamais été très doués en anglais; leur façon de chanter les paroles originales propose aux oreilles de la majorité du public – pour paraphraser Marcus – des sons plutôt que des propos. Le décompte des 183 reprises d'après-guerre que j'ai pu écouter est en tableau 1 ci-dessous. Le type le plus habituel de reprise fait autant, si ce n'est plus, usage de l'anglais que du japonais, suivi de près par les reprises exclusivement en anglais, puis par celles en japonais uniquement. Les configurations les moins fréquentes sont les reprises qui utilisent soit un peu (typiquement, un vers) ou très peu d'anglais (typiquement le titre ou un court refrain). Toutes les reprises d'avant-guerre de mon échantillon, à une exception près, tombent dans une des cases les plus à droite, soit qu'elles sont entièrement chantées en japonais, soit qu'elles ne contiennent qu'un mot ou une phrase courte en anglais. Ce genre de reprise ne constitue que 35 % de l'ensemble de mon panel pour les reprises d'après-guerre. L'augmentation impressionnante de l'anglais dans les reprises peut probablement être attribuée aux mêmes facteurs que ceux qui menèrent

tout bonnement à la croissance du nombre de reprises : le fait d'être exposé à un grand nombre de ces chansons en anglais grâce à la radio militaire puis civile, et un désir général d'accepter la culture américaine.

| Langue | Anglais exclusivement | Anglais >/= Japonais | Japonais > Anglais | Japonais avec phrase angl. | Japonais exclusivement |
|--------|-----------------------|----------------------|--------------------|----------------------------|------------------------|
| Nombre | 46 | 51 | 23 | 25 | 38 |
| % | 25 % | 28 % | 12 % | 14 % | 21 % |

Tableau 1 – L'utilisation de l'anglais dans les reprises d'après-guerre.

À l'instar de la pratique américaine à l'époque, plusieurs artistes reprirent souvent une chanson populaire peu après la sortie de l'original. Une première reprise bilingue (japonais et anglais) sortait généralement quatre mois après la réussite de l'original dans les hit-parades américains (Ootake, 1999 : 18, 140). Comme les originaux étaient également diffusés au Japon, le décalage entre les dates de sortie qui prévalait avant-guerre – et qui pouvait parfois atteindre plusieurs mois, voire plusieurs années – était impensable après celle-ci. Il faut également mentionner le fait que les reprises étaient généralement plus connues que les originaux (Kurosawa, 1999 : 66). Une étude plus minutieuse permettrait de déterminer en quoi ceci était dû à des différences de prix, à la nécessité d'une familiarité élémentaire avec l'univers ou la langue, à la promotion ou à d'autres facteurs.

Dans mon échantillon, les reprises d'après-guerre sont en règle générale plus fidèles aux paroles d'origines que les enregistrements antérieurs. Certains traducteurs (Hattori Raymond en est un exemple parfait) se donnaient beaucoup de peine pour inclure autant d'éléments de l'original que possible, mais même à l'autre extrémité de l'axe de traduction, il y avait tout de même des tentatives de traduire quelques vers de l'original, plutôt que de se contenter d'en suivre exclusivement l'humeur. La pratique de l'acclimatation des paroles (*domesticating lyrics*, « traduction sourcière des paroles »), fréquente dans la période d'avant-guerre, est beaucoup moins prisée dans celle d'après : l'inclusion de paroles anglaises dans de nombreuses chansons pourrait sem-

D'Annie Laurie à Lady Madonna...

bler établir une étrangeté [*foreignness*] *de facto*. De fait, certains chanteurs ou compositeurs de reprises incluait des éléments ostensiblement japonais, afin de s'approprier une chanson nettement étrangère. La version de Frank Nagai de *Sixteen Tons* inclut l'utilisation massive d'expressions tirées de chansons folkloriques traditionnelles (« *enyasanosa* » et « *yoikorasa* », que l'on pourrait traduire par « ho hisse ») et on trouve une comptine traditionnelle sur la pluie dans la reprise par Frankie Sakai de *Singing In the Rain* (Segawa, 2001 : 46, 50). L'un des cas les plus évidents de traduction ciblisme pendant l'ère d'après-guerre est la reprise par Yukimura Izumi de *Fujiyama Mama*. Cette chanson fut un gros tube au Japon, notamment grâce à la présence de mots japonais dans le titre, et malgré le fait qu'elle contînt des paroles à propos des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki, douze ans seulement après les faits. Bien évidemment, on ne trouvait plus les références aux bombes atomiques dans les adaptations.

La diversité des genres repris augmenta aussi après la guerre : au-delà de la variété et du jazz vocal qui dominaient la période précédente (à l'instar de *Sleepy My Love* de 1948, et *Buttons and Bows* et *Mona Lisa* de 1950), des reprises de chansons latines, de country, et plus tard de rockabilly et de rock devinrent également monnaie courante.

Comme nous l'avons noté plus haut, on peut repérer un « décalage stylistique » au sein de certaines reprises d'avant-guerre. La version de Futamura de *My Blue Heaven*, par exemple, semble jouée dans un style de jazz un peu antérieur à la version de Paul Whiteman dont elle s'inspirait probablement. Ce phénomène a lieu de façon très évidente avec l'arrivée du rock and roll. La reprise par Eri Chiemi de *Rock Around the Clock* – souvent citée comme la première reprise japonaise d'une chanson rock and roll – est jouée à la manière d'un big band, tout comme les versions de Yukimura Izumi de *Be Bop a Lula* (1957) et *Fireball Rock*, sa version de *Great Balls of Fire* (1958) (Kurosawa, 1999 : 53). Chacun de ces arrangements ignore l'esthétique « moins c'est mieux » qui prévalait souvent dans le rock and roll des débuts.

On pourrait dire qu'il y avait une acclimatation du son, pratique similaire aux changements manifestes que les interprètes blancs « *mainstream* » imposaient aux chansons de rhythm and blues qu'ils reprenaient, dans l'Amérique des années 1950. C'est peut-être vrai jusqu'à un certain degré, mais on ignorerait alors le fait que ces mêmes chansons, reprises bien des années plus tard

par des musiciens japonais qui se sont entraînés à cette école, sont bien plus fidèles aux versions originales américaines. De surcroît, les premières reprises des Beatles – la vague suivante de musique jeune japonaise après le rockabilly – sont bien plus fidèles aux originaux à la fois dans leur instrumentation et dans leur sentiment que ce ne fut le cas pour les premières reprises de rock and roll. Je dirais que des groupes comme les Tokyo Beatles ne faisaient pas des versions rockabilly de *Twist and Shout* en 1964, parce qu'ils étaient capables de naviguer entre les deux styles, qui sont assez semblables. Les groupes de jazz et de country qui passaient au rock and roll ou au rockabilly avaient bien plus de facteurs à considérer – les changements d'instrument, d'esthétique sonore, la perception du temps, etc. – et étaient peut-être, au début, incapables de déterminer quels éléments étaient considérés comme essentiels ou non par les auteurs de la musique originale.

Heartbreak Hotel

Pour conclure cette partie, je présenterai deux versions de *Heartbreak Hotel* : une qui est plutôt fidèle aux paroles d'origine et une autre qui l'est moins. Une caractéristique intéressante des reprises en langue japonaise est que toute chanson peut donner lieu à une multiplicité de traductions différentes; de fait, il est inhabituel que deux artistes différents utilisent les mêmes paroles. Les deux versions présentées ci-dessous révèlent certains des choix que les traducteurs doivent faire.

Heartbreak Hotel fut écrit par Mae Boren Axton et Tommy Durden, interprété par Elvis Presley, sorti en janvier 1956 et en mars, la chanson était simultanément numéro un aux hit-parades pop, rhythm and blues et country (Brown, 1997 : 64; Cotton, 1985 : 74). L'instrumentation est minimale (chant, guitare électrique, piano, contrebasse et batterie), mais l'arrangement est encore plus modeste, avec des couplets chantés *a capella*, et une instrumentation restreinte pendant le refrain. Il y a dans cette chanson une sensation de vide, renforcée par l'instrumentation, l'arrangement, l'effet d'écho *slapback*⁵ sur la voix de Presley et les paroles.

5. Le *slapback* rallonge le temps de réverbération de l'effet chambre d'écho habituel (ndt).

D'Annie Laurie à Lady Madonna...

Hattori Raymond arrangea et traduisit la chanson pour Kosaka Kazuya and the Wagon Masters qui était alors le groupe de *westaan* (de l'anglais *western*, diminutif de « *country and western* ») le plus populaire du Japon, et la sortit en juin 1956. Première reprise de cette chanson d'Elvis, ce fut un gros tube – l'une des rares reprises mentionnées dans la *Cultural History of Japanese Records* de Kurata (1979 : 256). L'instrumentation sur ces enregistrements était typique d'un pays et d'une chanson occidentaux : guitare électrique, contrebasse, piano, guitares acoustique et hawaïenne. Il lui manque le sentiment de vide que l'on trouve dans l'original, et le groupe, habitué à la country conventionnelle, a des difficultés avec le sens du rythme de la chanson. Encore une fois, la chanson fut un énorme succès commercial, mais rétrospectivement, ce fut probablement un échec artistique : en 1990, parmi les chansons qu'il choisit pour une compilation en deux CD de ses favorites, il préféra à celle-ci une nouvelle version enregistrée en 1965 avec un très petit groupe (Kosaka, 1990 : 11).

Dans ses traductions, Hattori semble avoir accordé une attention toute particulière à la fidélité des paroles. Il intègre de façon plus constante des mots et des phrases des chansons d'origine que tout autre traducteur dans l'échantillon de la période d'après-guerre. Il utilise souvent une technique par laquelle il remplace le refrain ou le pont récurrents d'une chanson par un matériau original, se donnant ainsi plus d'espace pour créer. Il réussit à incorporer un élément de l'original dans presque chaque vers qu'il traduit. En l'occurrence, la structure est la suivante : un couplet anglais, suivi de quatre couplets japonais qui correspondent plus ou moins aux quatre couplets de la chanson d'origine. Les paroles sont présentées ci-dessous comme elles sont chantées. En italique, les paroles originales anglaises. Celles sans mise en forme (les quatre couplets suivant le premier) sont les traductions des sections japonaises de la chanson; en gras, nous indiquons celles qui semblent directement traduites de mots ou de phrases de la chanson originale, qui apparaissent entre parenthèse, à droite, pour la comparaison.

Well since my baby left me / I've found a new place to dwell
For it's down at the end of lonely street at / Heartbreak Hotel,
Heartbreak is so lonely, baby, / 'Cause I'm so lonely
Heartbreak is so lonely, I could die.

Tu m'as abandonné, tu es partie. (since my baby left me)
 J'ai très envie de pleurer à *Heartbreak Hotel*. (Heartbreak Hotel)
 Rêvant avec tristesse du passé, que je serre dans mes bras,
 Je vais y séjourner **tout seul.** ('Cause I'm so lonely)
Des jeunes au cœur brisé (Broken-hearted lovers)
Abondent à *Heartbreak Hotel*. (although it's always crowded)
 Je pense qu'il **restera** néanmoins **une chambre** pour moi (you still can find some room)
 Je vais pleurer tout seul.
 Dans cette **rue triste**, tout le monde est triste (it's down at the end of lonely street)
 Pauvre et isolé, à *Heartbreak Hotel*.
 Même le **réceptionniste porte un habit noir** (desk clerks dress in black)
 Et a les **larmes** aux yeux. (the bellhop's tears keep flowin')
 Si vous pleurez en vous rappelant l'**amie qui vous a quitté** (Now if your baby leaves you)
 À *Heartbreak Hotel*
 Vous souffrirez et languirez d'amour
 Vous êtes libre de choisir de vivre ou de **mourir.** (You'll be so lonely you could die)

À part la règle apparemment rigide qui veut qu'un couplet soit intégralement en une seule langue, il n'y a pas de plan déterminant l'ordre des paroles japonaises et anglaises dans les reprises d'après-guerre. Otawa Takashi traduit *Heartbreak Hotel* pour une interprétation de Hori Masayuki, sortie en 1962 (Satou, 2004). Par contraste avec la version de Hattori, elle est plutôt vague, préférant, comme nous avons pu le voir ailleurs, exprimer l'humeur de la chanson plutôt que d'en traduire les paroles. Cette chanson a pour structure deux couplets japonais, suivis de deux couplets anglais, puis un *break* instrumental, et la répétition du second couplet anglais.

Ceux qui veulent pleurer, pris **d'un chagrin d'amour** (broken-hearted lovers)
Emplissent toujours (always crowded)
Heartbreak Hotel.
 Il vaudrait mieux qu'ils pleurent **seuls, jusqu'à en mourir.** (You'll be so lonely you could die)
 Quand votre **chagrin d'amour** vous pousse aux larmes, (Now if your baby leaves you)
 Vous aussi, venez pleurer
 À *Heartbreak Hotel*.
 Nous écouterons votre triste **histoire.** ([you've] got a tale to tell)

D'Annie Laurie à Lady Madonna...

*Well since my baby left me (etc.)
 Although it's always crowded / You can still find some room
 For broken-hearted lovers to cry there in their gloom.
 And be so lonely, baby, and be so lonely
 And be so lonely they could die.*

La fin de l'ère de la reprise

L'arrivée des Beatles en 1964 mena à un basculement du rockabilly⁶ vers ce qu'on appelait au Japon les « *Group Sounds* » (souvent abrégés en « GS »⁷). Aucun autre groupe occidental ne bénéficia d'un succès égal à celui des Beatles, dont les tubes étaient toujours suivis de reprises japonaises, de *She Loves You* de The Cupids à *Let It Be* de Jacky Yoshikawa and His Blue Comets, en passant par *Lady Madonna* de Kiyoko Itoh and the Happenings Four (Nakamura, 2001). Les reprises de cette période diffèrent de celles du début de l'après-guerre en ce qu'elles sont en général chantées soit complètement en anglais, soit complètement en japonais – ce qui indique peut-être un malaise croissant face à la chanson hybride. Après la « *British invasion* », ces groupes prirent pour modèles les groupes de surf américains, reprenant d'abord cette musique, avant de composer la leur dans un style similaire (Kurosawa, 1999 : 122). Ils continuèrent à s'éloigner des reprises tandis que le son des *Group Sounds* fut remplacé par de la musique folk portée au début des années 1970 par des auteurs-compositeurs, époque à laquelle la reprise cessa d'être une niche importante du marché de la musique populaire.

On ne sait pas exactement pourquoi c'est arrivé. Peut-être, comme nous l'avons mentionné plus haut, le public se lassa de l'anglais à la radio. Les révoltes estudiantines de la fin des années 60 participèrent d'un sentiment anti-américain général quoique contenu et, avec la fin de l'occupation une décennie plus tôt, il y eut peut-être un désir inconscient d'arrêter d'utiliser la « langue du colon ». L'adoption de musique occidentale au début de l'ère contemporaine fut inspirée par la puissance de l'Occident. Epstein raconte une histoire du début de la période contemporaine,

6. En réalité, en 1960, le terme faisait référence au Japon aux reprises pop de chansons de Paul Anka, Neil Sadaka, Ricky Nelson, Del Shannon et d'autres dans la même lignée, ainsi qu'aux chansons japonaises du même style.
 7. Mélange de pop japonaise (« *kayokyoku* ») et de rock, sous l'influence des Beatles.

peut-être apocryphe mais néanmoins révélatrice : les dirigeants du district de Satsuma, dans le Sud du Japon, lorsqu'ils entendirent la musique venant d'un navire de guerre britannique qui venait de décharger des ordures dans une partie de leur ville en représailles du meurtre d'un officier britannique, décidèrent sur place qu'ils devaient adopter la musique d'une puissance aussi impressionnante (Eppstein, 1944 : 10). Il me semble que de tels processus ont pu être à l'œuvre après la seconde guerre mondiale : de nombreux Japonais ont pu désirer participer de cette musique éclatante, chantée dans cette langue incompréhensible, et venant des radios qui n'avaient rien émis d'autre que des chants de guerre et de la musique classique européenne pendant les heures les plus noires de la guerre. Au milieu des années 1960 cependant, le pays se remettait sur pied. Les Jeux olympiques de Tokyo en 1964 sont largement considérés au Japon comme un tournant dans la reconstruction d'après-guerre. Il y eut une renaissance de nombreux arts traditionnels, et un intérêt croissant pour tout ce qui était japonais. Le fait de tourner le dos aux reprises et le retour à la musique populaire nationale peut bien avoir été une autre manifestation de cette fierté retrouvée.

Une seconde raison tout à fait compatible avec la première est suggérée par Ian Inglis dans son article sur les reprises britanniques de chansons américaines. Il attribue aux Beatles et à d'autres groupes similaires la fin du règne de la reprise en Angleterre. « En l'espace d'un peu moins de deux ans (après l'apparition des Beatles), la pratique de la musique populaire en Grande-Bretagne fut transformée, passant d'une imitation prévisible et complaisante de la musique américaine à une créativité valorisant beaucoup des styles musicaux mondiaux [...] qui remit en question les modèles traditionnels de production et de consommation. » (2005 : 166) Ces mêmes modèles de production et de consommation furent bouleversés au Japon, lorsque les groupes de rock GS, et plus tard les auteurs-compositeurs, commencèrent avec succès à composer leurs propres chansons (ou à se les faire composer par d'autres).

Conclusion

J'ai tenté de faire l'ébauche d'une histoire du développement de la reprise au Japon : des proto-reprises de la fin du XIX^e siècle, et des premières vraies reprises du début du XX^e, en passant par

D'Annie Laurie à Lady Madonna...

l'ère de l'album de reprises d'avant-guerre et le vide des temps de guerre, jusqu'à « l'âge d'or » des reprises à partir de la fin des années 1940.

En me concentrant principalement sur les paroles, j'ai démontré comment les styles de traduction changèrent d'une période à l'autre. Finalement, il serait peut-être plus juste de dire que la grande majorité des reprises sont, du point de vue des paroles, des adaptations plutôt que des traductions. Ce fait, ainsi que l'utilisation de l'anglais dans la période d'après-guerre, semblent soutenir l'hypothèse de Greil Marcus citée en introduction, que dans la plupart des musiques populaires, « les mots sont des sons que nous pouvons sentir avant d'être des propos à comprendre ». Pourtant, j'espère avoir démontré qu'analyser les approches variées de la traduction de paroles, et non pas se contenter d'examiner le simple contenu de celles-ci, est une démarche fructueuse.

Cet article a indiqué de nombreuses pistes de recherche. De nombreux aspects de la reprise pourraient être étudiés à la lumière des études postcoloniales : d'abord, du point de vue du Japon comme colonisateur avant la seconde guerre mondiale, j'ai remarqué que les sources que j'ai consultées mentionnaient très peu de chansons ayant des racines autres qu'occidentales, venant, par exemple, des colonies du Japon en Chine continentale, à Taïwan, en Corée. Ensuite – j'y fais allusion dans la dernière partie de l'article – on pourrait envisager la grandeur et le déclin de l'album de reprises dans le Japon d'après-guerre sous l'angle de la théorie postcoloniale. Une chanson telle que *Fujiyama Mama*, par exemple, s'y prête parfaitement : l'orientalisation/altérisation du Japon en général, la sexualisation de la femme éponyme en particulier, ainsi que l'utilisation insensible de l'imagerie de la bombe atomique. Tout ceci avant même de considérer la reprise elle-même, écrite par un militaire américain, chantée par une femme japonaise – l'objet même du fantasme oriental au centre de la chanson – et écoutée et appréciée par des auditeurs japonais, parmi lesquels des gens de Hiroshima et Nagasaki qui souffrirent des événements évoqués avec autant d'insouciance.

L'idée de décalage musical ne fut pas assez traitée ici, et pourrait être étayée par une étude plus détaillée d'exemples spécifiques. Le phénomène n'est pas propre au Japon. Les versions de *Be Bop a Lula* et *Great Balls of Fire* par les big bands ressemblent aux chansons de certains artistes

américains reconnus, qui tentèrent de prendre le train du rock and roll en marche à la fin des années 1950. Jonathan Kamin, dans sa thèse de 1975 intitulée *Rhythm and Blues in White America. Rock and Roll as Acculturation and Perceptual Learning* semble suggérer (pour le dire simplement) que certaines figures du premier rock se firent les interprètes de la musique noire pour l'Amérique blanche en présentant une forme hybride : la musique noire interprétée avec suffisamment de sensibilité « blanche » pour la rendre acceptable (Kamin, 1975 : 25, 205). Un travail plus approfondi pourrait analyser la manière dont les musiciens se sont ou non livrés au même processus d'acculturation lorsqu'ils produisaient une musique commerciale pour un public en retard sur eux. Un article plus développé permettrait d'analyser les types de traductions plus ou moins subtiles qui informent la musique dans ces reprises. J'y fais allusion, mais une étude plus approfondie mériterait certainement d'être entreprise sur la question.

Plus de travail aurait également pu être fait pour élargir l'échantillon. Les ressources Internet sur les reprises ont considérablement augmenté depuis mes premières recherches en 2002, mais, alors que ce que j'ai trouvé sur Internet ne fait que confirmer mes découvertes, il est problématique d'utiliser scientifiquement un matériau qui reste pour l'instant assez flou sur les artistes, les dates de sortie, les labels, entre autres.

Traduit de l'anglais (Canada) par Jedediah SKLOWER

Traduction des paroles japonaises par Takako KAYO

Bibliographie

- ATKINS E. Taylor (2001), *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan*, Durham (NC), Duke University Press.
- BROWN Peter Harry, BROESKE Pat H. (1997), *Down at the End of Lonely Street*, Dutton (NY), Penguin.
- COTTON Lee (1985), *All Shook Up; Elvis Day by Day 1954-1977*, Ann Arbor, Pierian Press.
- EPPSTEIN Ury (1994), *The Beginnings of Western Music in Meiji Era Japan*, Lewiston (NY), Mellen Press.
- FRITH Simon (1978), *The Sociology of Rock*, Londres, Constable.
- FUJIE Linda (2001), « Japan, ix. 3(i). Music in the Period of Westernization. Popular music: To 1945 », in *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, (visité le 14 avril 2009).
- Hal Leonard Corporation (1997), *International Folk Songs*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation.
- HAMM Charles (1983), *Music in the New World*, New York, W.W. Norton and Company.
- HOSOKAWA Shuhei, MATSUMURA Hiroshi, SHIBA Shun'ichi (ed.) (1991), *A Guide to Popular Music in Japan*, Kanazawa, IASPM-Japon.
- INGLIS Ian (mai 2005), « Embassy Records: Covering the Market, Marketing the Cover », in *Popular Music and Society*, t. 2, vol. 28, p. 163-170.
- KATAN David (2004), *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters, and Mediators*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- KITAJIMA Shou (ed.) (1976), *Showa ryuukouka shi (History of Popular Music in the Showa era)*, Tokyo.
- KOMOTA Nobuo, SHIMADA Yoshibumi, YAZAWA Tamotsu, YOKOZAWA Chiaki (1970), *Nihon ryuukouka shi (History of Japanese Popular Music)*, Tokyo, Shakaishisousha.
- KOSAKA Kazuya (1990), texte dans le livret du CD de Wagon Master – 1954, Columbia COCA-6715, 6716, collection de 2 CDs.
- KURATA Yoshihiro (1992), *Nihon rekoudo bunkashi (A Cultural History of Japanese Records)*, Tokyo, Tokyo Shoseki.

- KUROSAWA Susumu (1999), « Rokkunrouu izen no wakamono no ongaku [La Musique jeune avant le rock and roll] » in Ootake MASAFUMI (ed.), *Rokku no seiki, vol. 1, 1952-1962* [*Le Siècle du Rock, vol. 1, 1952-1962*], Tokyo, yuujikku Magajin, p. 53.
- (1990), « Kosaka Kazuya no katsuyaku to rokkunrouu zenya no ugoki [L'activité de Kosaka Kazuya à la veille du rock and roll] », in Ootake MASAFUMI (ed.), *Rokku no seiki, vol. 1, 1952-1962* [*Le Siècle du rock, vol. 1, 1952-1962*], Tokyo, Myuujikku Magajin, p. 66-67.
- (1999), « Rokabirii shuusoku to poppuna nihongo kabwaa no zokushuutsu [La Fin du rockabilly et la prolifération des reprises pop en japonais] », in Ootake MASAFUMI (ed.), *Rokku no seiki, vol. 1, 1952-1962* [*Le Siècle du rock vol. 1, 1952-1962*], Tokyo, Myuujikku Magajin, p. 122-123.
- MAY Elizabeth (1959), « Japanese Children's Folk Songs before and after Contact with the West » in *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 11, p. 59-65.
- McGOLDRICK Gerry (2003), « Heartbreak Hotel: Elvis Presely, Kosaka Kazuya, and Japanese Language Cover Versions », manuscrit inédit, York University.
- McQUEEN Tokita, HUGHES Alison et David (ed.) (2008), *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, Burlington (VT), Ashgate.
- MITSUMI Toru (1998), « The Reception of the Music of American Southern Whites in Japan », in Neil V. ROSENBERG (ed.), *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana, University of Illinois Press, p. 275-293.
- (2002), « Twentieth-Century Popular Music in Japan » in Robert C PRIVINE, Yoshihiko TOKUMARU, J. LAWRENCE WITZLEBEN (ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music. East Asia: China, Japan, and Korea*, New York, Routledge, p. 743-747.
- OKADA Maki (octobre 1991), « Musical Characteristics of Enka », in *Popular Music*, vol. 10, n° 3, p. 283-303.
- OOTAKE Masafumi (ed) (1999), *Rokku no seiki, vol. 1, 1952-1962* [*Le Siècle du rock vol. 1, 1952-1962*], Tokyo, Myuujikku Magajin.
- RUBEL Paula G., ROSMAN Abraham (2003), *Translating Cultures : Perspectives on Translation and Anthropology*, New York, Berg.

D'Annie Laurie à Lady Madonna...

- SATOU Toshiaki (2004), texte dans le livret du CD de *Natsukashii rokabiriantachi* [Nostalgie rockabilly], King Records, KICS 2458/9.
- SCHAUWECKER Detlev (2003), « Verbal Subversion and Satire in Japan, 1937-1945 as Documented by the Special High Police » in *Japan Review*, n° 15, p. 127-151.
- SEGAWA Masahisa (2001), texte dans le livret du CD de *Shingu shingu shingu - Showa no jazu songu meishousen* [Chante Chante Chante : le meilleur des « Chansons Jazz » au Japon, 1928-1962], Victor, VICJ-60718-9.
- SHIIBA Keichi (1998), *Nihon no uta; dai issuu : Meiji - Taisho (1868-1926)* [Chansons du Japon; vol. 1 : de Meiji à Taisho (1868-1926)], Tokyo, Nobarasha.
- SHINDO Ken (1979), *Nihon no ryuukou kashu* [Les Chanteurs pop du Japon], Tokyo, Sanichi Shokyu.
- Society of Writers, Editors and Translators, Tokyo (1998), *Japan Style Sheet: The SWET Guide*, 2^e éd., Berkeley, Stone Bridge Press.
- STEVENS Carolyn S. (2008), *Japanese Popular Music. Culture, Authenticity, and Power*, New York, Routledge.
- STRANGWAYS A. H. Fox (juillet 1921), « Song Translation », in *Music & Letters*, vol. 2, n° 3, p. 211-224.
- TOMOOKA Kuniyuki, KANNO Sachiko, KOBAYASHI Mari (2002), « Building National Prestige. Japanese Cultural Policy and the Influence of Western Institutions », in Diana CRANE, Nobuko KAWASHIMA, Ken'ichi KAWAKASKI (ed.), *Global Culture. Media, Arts, Policy, and Globalization*, New York, Routledge.
- WAKABAYASHI Judy (2005), « Translation in the East Asian Cultural Sphere », in Eva HUNG and Judy WAKABAYASHI (ed.), *Asian Translation Traditions*, Manchester, St. Jerome Publishing, p. 17-65.
- VENUTI Lawrence (2004), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge.
- (1995), *The Translator's Invisibility: a History of Translation*, New York, Routledge, 1995.

Discographie

Kazuya Kosaka and the Wagon Masters, « Heartbreak Hotel » w/ « Sousansha no uta (le thème de "The Searchers") », par Hata Teruo and the Columbia Orchestra, Nippon Columbia, JL177, numéros matriciels 1217752 et 2217753, août 1956, 78-rpm record.

Kazuya Kosaka and the Wagon Masters, Wagon Master – 1954, Columbia, COCA-6715 & 6716, 1990, collection de 2 CDs.

KURODA Shinya et NAGOYA Kimi, Asakusa opera shugyoku shuu (coll. pierre précieuse Opéra Asakusa), Camerata, 28CM-631, 2000, CD.

MISORA Hibari, Hibari sings fascination, Columbia, COCA-70364, 2005, CD.

NAKAMURA Toshi, CD notes for From Liverpool to Tokyo, Teichiku Entertainment Inc., TECN-25715, 2001, CD.

Collectif, From Liverpool to Tokyo, Teichiku Entertainment Inc., TECN-25715, 2001, CD.

Collectif, Fujiyama Rock, Victor, VICL 61575, 2005, CD.

Collectif, Meet the memory; Minato ga mieru oka-showa 20 nendai-1945 to 1955, Victor, VICL-23096, 1994, CD.

Collectif, Natsukashii rokabiriiantachi [Rockabiliens nostalgiques], King Records, KICS 2458/9, 2004, CD.

Collectif, Shingu shingu shingu-Showa no jazu songu meisousen [Chante Chante Chante : le meilleur des « Chansons Jazz » au Japon, 1928-1962], Victor, VICJ-60718-9, 2001, CD.

Collectif, We're standing at the CrossRoad; Tribute to Robert Johnson, Blues Interactions, Inc (P-vine), PCD-5807, 2000, CD.

