



HAL
open science

Les chants pour enfants au Japon au début du 20ème siècle : de la réception à l'affirmation d'une identité musicale

Clara Wartelle

► To cite this version:

Clara Wartelle. Les chants pour enfants au Japon au début du 20ème siècle : de la réception à l'affirmation d'une identité musicale. Histoire. Institut National des Langues et Civilisations Orientales Ecole doctorale n°265, 2019. Français. NNT: . tel-02396948

HAL Id: tel-02396948

<https://hal.science/tel-02396948>

Submitted on 6 Dec 2019

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.

Remerciements

Je souhaite adresser l'expression de ma profonde gratitude à mon directeur Monsieur Michael Lucken qui dirige mes travaux depuis mon entrée en Master. Son soutien, ses conseils, son exigence et sa bienveillance m'ont guidée et encouragée tout au long de ces années pour mener cette thèse de manière rigoureuse tout en conservant la curiosité et la passion de la recherche.

Je tiens à remercier les professeurs qui m'ont dirigée au Japon, Monsieur Inaba Tsugio de l'Université de Kyūshū et Madame Tsukahara Yasuko de l'Université des Arts de Tōkyō qui m'ont aidée dans ma recherche bibliographique, ainsi que l'ensemble des enseignants de l'INALCO et de l'EHESS, des chercheurs rencontrés à l'occasion des colloques au CNSMDP, à l'Université d'Arras, aux séminaires de la Maison franco-japonaise à Tōkyō et les séminaires des doctorants du Centre d'Études Japonaises.

Je voudrais également témoigner ma reconnaissance envers Madame Françoise Andrieux de l'Université Lyon 2 qui m'a accordé de son temps et orientée avec beaucoup de gentillesse.

Mes années de doctorat ont aussi été largement illuminées par les échanges avec les collègues doctorants et jeunes chercheurs avec qui je me suis liée d'amitié. Je remercie à ce titre les membres de l'atelier d'écriture qui m'ont énormément appris alors que je me lançais avec appréhension dans le monde de la recherche.

Enfin, je voudrais exprimer ma reconnaissance envers mes proches et mes amis, dont les encouragements et l'écoute pendant ces longues années m'auront été plus précieux que toute autre chose.

À mon père et à ma mère qui m'ont apporté dès l'enfance l'amour de la musique et du Japon. C'est à eux que je dois ma soif d'apprendre et ce sens du devoir de transmission. À Amine, qui aura été un soutien sans faille dans les grands moments d'incertitude.

À ma marraine et à Louise qui auront accepté avec amitié de relire mon travail ainsi que mes chères amies Amandine, Fanny et Hélène qui ont aussi connu les joies et les peines de la vie de thésard.

Avertissements

Notes sur la translittération

Les mots japonais sont transcrits dans le système Hepburn modifié :

e se prononce [e] (fermé)

u se prononce [u]

g se prononce [g]

les syllabes commençant par *h* correspondent à une voyelle aspirée

le *r* est proche du « l » français

les voyelles longues sont rendues par un macron : Tōkyō

la nasale ん/ん est rendue par un *n*

les consonnes géminées sont indiquées en doublant la consonne : *gakkō*

le point en milieu de mot après un *n* est utilisé pour marquer la limite entre deux syllabes : *min.yō*

Les mots coréens sont transcrits dans le système McCune Reischauer :

ŏ se prononce [ɔ]

u se prononce [u]

ŭ se prononce [ɯ]

ae se prononce [ɛ] (ouvert)

e se prononce [e] (fermé)

une consonne voisée utilise les lettres *g, b, d* et *j*

une consonne sourde utilise les lettres *k, p, t* et *ch*

Pour les noms japonais et coréens, le patronyme précède toujours le nom personnel conformément à l'usage local. Ex : Yamada Kōsaku

Sauf mention contraire, les dates citées dans cette thèse correspondent au calendrier grégorien.

Les titres d'ouvrages japonais ou coréens ainsi que les mots d'origine étrangère sont indiqués en italique et suivis d'une traduction entre guillemets à l'exception de certains mots japonais que nous conserverons en police romaine lorsque les explications nécessitent une clarté dans la lecture. Ex : *Akai tori* « L'Oiseau rouge »

Dans le cas d'ouvrages dont une traduction française a déjà été publiée, les références de celle-ci seront précisées en note.

Notes sur la transcription des partitions

Les noms des notes de musique seront indiqués avec une majuscule. Ex : Ut, Ré, Mi...

Les partitions présentes dans cette thèse sont relevées par l'auteur lorsque le nom du compositeur n'est pas indiqué. Elles sont réalisées en recoupant plusieurs versions enregistrées et disponibles sur des supports audio. Elles ne constituent donc qu'une version de référence, il ne s'agit pas d'un travail de relève ethnomusicologique.

Les autres partitions indiquant le nom des compositeurs sont réécrites conformément à la pièce originale. Elles ont une fonction illustrative.

Les traductions des paroles des chants présentés dans des tableaux sont toutes le travail de l'auteur et ne constituent pas des versions officielles.

Table des matières

Les chants pour enfants au Japon au début du 20^{ème} siècle :

de la réception à l'expression et l'affirmation d'une identité musicale.....	1
Introduction générale.....	15
Partie 1 Typologie des <i>warabe uta</i>	37
I Généralités.....	43
A Définition des concepts.....	44
1 Signification et usages de la musique.....	44
1.1 Terminologies.....	45
1.2 La pratique musicale.....	49
2 Une modernité relative aux débuts de la musicologie au Japon.....	51
2.1 Les modes de la musique japonaise.....	52
a) La gamme.....	55
b) La notion de <i>kakuon</i>	58
2.2 Modulations.....	60
B Éléments musicaux et socio-culturels de la chanson.....	62
1 Caractères de la chanson au Japon.....	62
1.1 Nature du silence et de la cadence.....	63
1.2 Métrique et musique.....	66
1.3 Le rythme, la pulsation.....	68
2 La transmission de la musique en milieu urbain.....	72
2.1 La présence grandissante des musiciens.....	73
2.2 Une répartition historique et culturelle.....	75
II Comptines et autres chansonnettes.....	77
A Définitions.....	79
1 Jusqu'à la fin du 19 ^{ème} siècle.....	80
1.1 Terminologie	80
1.2 Histoire.....	82
2 Différentes catégories et classifications.....	84
2.1 Comptines et corporalité.....	88
a) Jeux de mains, de balles, de raquettes.....	88
b) Les « chats ».....	91
c) Danses, rondes.....	92
2.2 Expression vocale et paroles.....	93
a) Narration.....	94
b) Jeux de mots.....	96
2.3 La chanson enfantine mélodique.....	100
3 Collectes et recensions des mélodies populaires.....	102
3.1 La contribution de Kitahara Hakushū.....	106
3.2 Études portant sur les <i>warabe uta</i>	108
B Spécificités musicales.....	112
1 Analyse musicale.....	112
1.1 Analyse mélodique.....	113
a) Tempérament et gamme des <i>warabe uta</i>	114
b) Mouvement mélodique et tétracordes.....	116
c) Modulations.....	121

1.2 Analyse rythmique.....	123
a) Régularité de la pulsation.....	123
b) Évolution du rythme.....	126
c) Métrique et expressivité.....	127
2 Le rapport de la langue et de la mélodie.....	128
2.1 Accentuation des mots.....	129
2.2 Subordination des rythmes.....	134
C Créativité et diversité des <i>warabe uta</i>	137
1 L'univers des enfants japonais	138
1.1 Le témoignage des coutumes du passé.....	139
a) <i>Tōryanse</i> 「通りゃんせ」.....	139
b) <i>Zuizui zukkorobashi</i> 「ずいずいづっころばし」.....	143
1.2 Fonction des comptines au Japon	146
2 Le rôle de sociabilisation des <i>warabe uta</i>	149
2.1 <i>Hana ichi monme</i> 「はないちもんめ」.....	150
2.2 <i>Bon-san, Bon-san, doko ikuno</i> 「坊さん坊さんどこいくの？」.....	152
3 <i>Warabe uta</i> et éducation.....	154
3.1 Mise en partition des <i>warabe uta</i>	155
3.2 Enregistrements et innovations techniques pour la sauvegarde des <i>warabe uta</i>	158
Conclusion de partie.....	161
Partie 2 Les <i>shōka</i> , au début du 20 ^{ème} siècle.....	164
I L'enseignement de la musique.....	171
A Des lieux d'étude de la musique.....	173
1 Une première école de musique à Tōkyō.....	175
1.1 L'étude de la musique occidentale du bureau de l'Inspection de la musique.....	176
1.2 Un lieu majeur de diffusion du savoir musical.....	179
2 L'élaboration d'un premier support d'enseignement musical.....	180
2.1 Le modèle américain.....	180
2.2 Les écoles maternelles.....	182
B Le développement de la musique dans l'éducation.....	185
1 Le chant au service de l'émergence d'un sentiment collectif	187
1.1 L'importance du chant choral dans la constitution du groupe	188
1.2 Éducation musicale, alphabétisation et morale.....	191
1.3 Éducation musicale et exercice physique.....	198
2 Transferts culturels et hybridation musicale.....	202
2.1 Importation des chants d'origine étrangère.....	204
a) <i>Hotaru no hikari</i> 「螢の光」 « La Lueur des lucioles ».....	205
b) <i>Chōchō</i> 「ちょうちょう」 « La chanson du papillon ».....	209
2.2 Le chant scolaire moderne à la gloire du système impérial...212	
a) Un exemple de syncrétisme musical : <i>Kimi ga yo</i>	213
b) Le temps des « grandes cérémonies ».....	216
3 L'invention de la gamme pentatonique japonaise.....	219
C Caractéristiques de l'éducation musicale au début du 20 ^{ème} siècle....223	
1 Manuels de la période dite « d'autorisation officielle » (1886-1904)	225
1.1 Ouvrages de compositeurs et d'auteurs indépendants.....	226
a) Le <i>Yōnen shōka</i> de Nōsho Benjirō et Tamura Torazō.....	226

b) Les publications de l'École de Musique de Tōkyō.....	229
1.2 De la lecture au chant, du chant à la lecture.....	233
a) Intégration des <i>shōka</i> dans les manuels de lecture.....	234
b) Des chants pour l'étude.....	236
1.3 Morale et chant, la naissance des <i>shūshin shōka</i> 修身唱歌.....	237
a) Les <i>shōka</i> tirés des fables d'Esopé.....	238
b) Faits anciens et anecdotes historiques.....	241
c) Les légendes et contes de type <i>mukashi banashi</i>	241
1.4 Un vecteur d'apprentissages pluriels.....	244
2 Les « manuels officiels » ou « manuels d'État » (1904-1945).....	248
2.1 Un exemple marquant : le <i>Jinjō shōgaku shōka</i> (1905-1906).....	252
2.2 Les manuels du Monbushō.....	254
a) Le <i>Jinjō shōgaku dokuhon shōka</i> du Monbushō.....	256
b) Les <i>Monbushō shōka</i>	258
II Évolution des <i>shōka</i>	262
A Au cœur d'enjeux majeurs.....	262
1 Les <i>genbun icchi shōka</i> 言文一致唱歌.....	263
1.1 Origines.....	263
1.2 Forme et évolution.....	265
1.3 La réflexion musicale de Tamura.....	270
2 Polymorphisme des chants scolaires.....	272
2.1 L'exemple de <i>Musunde hiraite</i>	273
a) Le <i>shōka</i>	275
b) Modification et export de l'œuvre sur les continents.....	276
c) Contrafacture du chant scolaire.....	278
2.2 Les <i>shinsaku shōka</i> , précurseurs des <i>dōyō</i>	280
2.3 La forme musicale du <i>shōka</i> , l'esprit du <i>warabe uta</i>	284
B Exportation des <i>shōka</i> : le cas de la Corée coloniale.....	287
1 L'éducation musicale en Corée.....	290
1.1 Sous le protectorat (1905-1910).....	292
1.2 Après l'annexion de la Corée (1910).....	295
1.3 Pendant la période de « politique culturelle » <i>bunka seiji</i> 文化政治 (1920).....	299
2 L'éducation musicale en faveur de l'émergence du patriotisme coréen.....	301
2.1 Le rôle central des écoles privées.....	302
2.2 La naissance de l'identité musicale moderne en Corée.....	305
Conclusion de partie.....	308
Partie 3 Les <i>dōyō</i> , au croisement d'enjeux pédagogique, artistique et culturel.....	311
I Réalité et évolution des chants pour enfants dans une époque marquée par le romantisme.....	317
A Une nouvelle identité musicale à travers les chants populaires.....	321
1 Les chansons des villes.....	323
1.1 Chanson et publicité.....	324
1.2 Une satire de la société occidentalisée.....	327
2 Les chansons des champs.....	329
3 La chanson populaire dans l'expression du romantisme moderne.....	331
B Une nouvelle génération de compositeurs.....	335

1 Kōda Nobu 幸田延 (1870-1946).....	336
2 Taki Rentarō 瀧廉太郎 (1879-1903).....	340
2.1 Caractéristiques des œuvres.....	341
2.2 Des chants adressés à la petite enfance.....	342
II Les revues : point de départ du mouvement <i>dōyō</i>	346
A La redécouverte de la culture enfantine.....	348
1 Une critique de l'éducation scolaire.....	349
2 Les magazines de littérature enfantine.....	352
B Le « mouvement des chants pour enfants ».....	355
1 Le Mouvement des chants pour enfants selon Suzuki Miekichi....	356
1.1 Genèse d' <i>Akai tori</i>	357
1.2 Processus de création.....	363
1.3 Une contribution collective.....	371
2 Musique enfantine et littérature.....	374
2.1 La vision de Kitahara Hakushū (1885-1942).....	376
2.2 La vision de Noguchi Ujō 野口雨情 (1882-1945).....	379
2.3 Saijō Yaso 西條八十 (1892-1970).....	382
3 La collaboration de poètes et de musiciens.....	384
3.1 Les compositeurs d' <i>Akai tori</i>	385
a) Narita Tamezō 成田為三 (1893-1945).....	385
b) Kusakawa Shin 草川信 (1893-1948).....	390
c) Hirota Ryūtarō 弘田龍太郎 (1892-1952).....	394
3.2 Les compositeurs de <i>Kin no fune/ Kin no hoshi</i>	400
a) Motoori Nagayo 本居長世 (1885-1945)	401
b) Nakayama Shinpei 中山晋平 (1887-1952).....	407
c) Fujii Kiyomi 藤井清水 (1889-1944).....	413
3.3 Quelques revues proposant des <i>dōyō</i>	415
a) <i>Kodomo no tomo</i> 『子供之友』 « L'ami des enfants » (1914-	
1943)	416
b) <i>Kodomo no kuni</i> 『コドモノクニ』 « Le pays des enfants » (1922-	
1944).....	417
4 Après <i>Akai tori</i>	419
C Évolution du <i>dōyō</i>	422
1 Le <i>dōyō</i> selon Yamada Kōsaku 山田耕筰 (1886-1965).....	423
1.1 L'alliance du texte et de la musique.....	424
1.2 Des chants pour enfants artistiques.....	427
2 La « musique nationale japonaise »	429
III Le rôle crucial des médias dans la diffusion des chants pour enfants .	433
A De la musique populaire à des produits de l'industrie musicale.....	436
1 Compilation des <i>dōyō</i>	438
2 Enregistrement des <i>dōyō</i>	439
2.1 L'ère des <i>rekōdo dōyō</i>	441
a) Kawamura Kōyō 河村光陽 (1897-1946).....	442
b) Des chansons plus largement diffusées par le disque.....	444
2.2 Les émissions de radio pour les enfants.....	445
2.3 Média et « diffuseurs de patrimoine ».....	446
3 Le rôle des interprètes.....	447
B Déclin du mouvement <i>dōyō</i> ?.....	453
1 Une composition musicale décevante.....	454

2 Critiques à l'encontre des <i>dōyō</i>	456
2.1 Un manque d'intérêt la part du milieu de l'éducation musicale	456
2.2 Une alternative ? Le mouvement des chants prolétariens pour enfants.....	458
Conclusion de partie.....	463
Conclusion générale.....	466
Annexes.....	475
Bibliographie.....	493

Introduction générale

Jamais la musique n'a autant été présente dans notre quotidien. Elle se retrouve partout en fond sonore et s'entend désormais plus qu'elle ne s'écoute. Au Japon, on est frappé par le nombre important de brèves mélodies qui jalonnent la vie sociale : dans les gares, les grandes surfaces, les galeries marchandes et aux passages piétons, ou encore celles qui résonnent quotidiennement à dix-sept heures dans chaque ville, à l'instar de nos sirènes de test mensuelles du réseau national d'alerte. La fonction de ces différentes mélodies est avant tout informative, signalant un changement, précédant une annonce, attirant l'attention, mais plus que leur usage ici, c'est leur nature qui nous intéresse. Dans la grande majorité des cas, il s'agit de mélodies tirées, en tout ou partie, de chansons pour enfants que nul Japonais n'est sensé ignorer. Le célèbre air du second mouvement de la Neuvième de Dvořák, qui résonne en fin d'après-midi dans le parc d'Ueno par exemple, fait surtout référence aux oreilles japonaises à la chanson *Tōki yama ni hi wa ochite* 「遠き山に日は落ちて」¹ « Le Soleil se couche sur la montagne lointaine », qu'à la *Symphonie du Nouveau Monde*. Les signaux sonores des passages piétons sont parfois des chansons très connues, comme *Tōryanse* 「通りやんせ」 « Passez donc » ou *Kokyō no sora* 「故郷の空」² « Le Ciel du pays natal ». Cette observation conduit à la question suivante, qui sera le point de départ de cette introduction : pourquoi ces chansons concernent-elles tous les Japonais ?

Bien souvent, ces chansons sont apprises soit à l'école, soit au travers d'émissions télévisées ou radiophoniques, ou encore spontanément transmises lors des jeux d'enfants. Une grande partie de ces œuvres fut composée à la fin du 19^{ème} siècle et dans la première moitié du 20^{ème}, période qui vit l'introduction et l'établissement de la musique d'origine occidentale dans l'archipel japonais. Par ailleurs, il s'agit de pièces qui se présentent sous une forme écrite occidentale découverte à cette même période, c'est-à-dire relativement tard si l'on considère l'histoire de la musique au Japon dans son ensemble.

La forme occidentale de ces pièces réside dans les systèmes, les théories et

¹ Paroles de Horiuchi Keizō 堀内敬三 (1897-1983).

² Paroles de Ōwada Takeki 大和田建樹 (1857-1910).

les méthodes usitées dans le langage musical qui furent transmises par les Anglais ou les Allemands au moment de l'ouverture du pays à la fin de la période Edo. Dans les pays dont elle tire son origine, elle est le produit d'un enseignement académique, dispensé dans des établissements tels que les écoles et les cours d'instrument ou de chant. Elle relève aussi de la création de musiciens compositeurs qui respectent les codes d'écriture et les règles de composition permettant la lecture et l'interprétation de leurs pièces par des tiers. Une fois celles-ci importées dans un pays étranger, la diffusion et la réception au sein de la population locale déterminent leur pérennité en tant qu'œuvres et la forme musicale qu'elles portent influe sur les modes, les tendances et les styles musicaux d'un temps et d'un lieu donnés. Ainsi la musique occidentale a-t-elle en partie, formé le goût musical des Japonais. À son stade premier, la conception de la musique, support de la danse, des déclamations ou de la poésie, passe par la langue parlée, son intonation, son rythme et l'ensemble des particularités qui la différencient des autres, conception qui commence donc dès que les fonctions auditives de l'enfant lui permettent d'entendre son entourage. L'écoute des bruits et sons de la nature tels que la pluie, le vent, les chants des insectes, mais aussi de ceux de l'environnement de la vie quotidienne, les flûtes et tambours des festivals, les cloches des temples, les signaux sonores des passages pour piétons, les mélodies passées en boucle dans les magasins influent également sur la sensibilité musicale des jeunes Japonais. Enfin, dès que les fonctions cognitives de l'enfant le lui permettent, l'apprentissage de la langue et des premières chansons, souvent accompagnés de jeux, constitue la première étape d'une pratique musicale. Cette activité se poursuit tout au long de la vie à travers l'éducation musicale fournie par l'école, les médias, l'intérêt personnel, la participation à des événements musicaux ou artistiques au travers d'ensembles instrumental ou choral, etc.

Toutefois, au-delà de la question du goût musical, on est surpris par le nombre de ces chants, qu'enfants (et adultes) entonnent à une fréquence tout aussi importante. Si l'on met de côté les fonctions socio-ludiques que représente le karaoké notamment, la pratique du chant chez les enfants possède plusieurs propriétés extra-musicales pouvant justifier son enracinement dans les mœurs : d'une part, lorsqu'il s'agit d'une action collective, le fait de chanter une œuvre permet de mettre en avant la cohésion du groupe, l'observation par tous de règles

provenant soit de la répétition d'une tradition, soit de l'intention de celui qui dirige l'ensemble. Pratiquée en un lieu, un temps et un public donné (lequel participe dans certains cas), la musique possède une dimension sociale forte, créant une cohésion entre les individus. Cette pratique permet également d'exprimer l'appartenance, l'identité, l'adhésion à une entité au statut précis, comme des élèves rattachés à telle école, de telle ville, de telle région par exemple. Ainsi, il existe des chants communs à tout le pays, et d'autres identifiés à une région en particulier. L'abondance des chants pour enfants s'explique donc par la disparité des enseignements dans les écoles, dont les formes d'apprentissage sont elles-mêmes variables puisque celui-ci peut avoir lieu dans le cadre de l'heure de cours dispensé par un enseignant, comme être réalisé en autonomie entre des anciens élèves et des plus jeunes.

Si l'espace du chant collectif est, dans les faits, limité à l'enceinte scolaire, le temps qui lui est dévolu, lui, est multiple : le matin avant les cours³, lors des événements sportifs ou culturels⁴, lors des cérémonies de remise de diplôme, etc. Le chant rappelle à lui seul le déroulement de l'année scolaire⁵. Il a donc un double rôle d'identification, spatiale et temporelle. On évoque à travers lui la fierté d'être diplômé ou l'appartenance à un groupe. Mieux comprendre ce qu'évoquent les chansons pour enfants est un objectif secondaire de cette étude.

Par rapport aux autres matières enseignées à l'école, les chants relèvent à la fois de l'instruction et de l'éducation, se situent à mi-chemin entre la sphère publique et la sphère privée, concernent tout autant les adultes que les enfants et sont, si l'on revient à leur nature première, le ressort d'une culture orale. Plus encore, en s'inscrivant dans une perspective plus historique, elles revêtent des fonctions cruciales dans l'expression et l'affirmation d'une « identité musicale » ou encore d'une « identité culturelle », voire « nationale », autrement dit, de la « japonité ». En dehors de tous les sentiments émotionnels et affectifs qu'elles

³ Rituel quotidien ou hebdomadaire appelé *asa no mītingu*, *asa no kai* ou *chōrei* 朝のミーティング/朝の会/朝礼.

⁴ Appelés *gakuensai* 学園祭, *ongaku shūkai* 音楽集会 ou *bunkasai* 文化祭 à l'université, ils sollicitent parfois la participation de l'ensemble des élèves et des professeurs qui savent faire de la musique.

⁵ Il existe ainsi des « chants du mois » *kongetsu no uta* 今月の歌 ou « de la saison » *kisetsu no uta* 季節の歌, des chants pour la remise du diplôme *sotsugyō no uta* 卒業の歌 (les plus célèbres sont *Aogeiba tōtoshi* 「仰げば尊し」, *Tabitachi no hi ni* 「旅立ちの日に」, *Momo no tsubomi* 「桃のつぼみ」, mais il existe des différences selon les générations et les écoles).

peuvent engendrer sur des enfants, ces chansons sont communément considérées comme issues de la tradition, des mœurs et des coutumes japonaises, constituant une part certaine de la culture du pays, d'autant plus qu'elles suscitent une forte nostalgie pour le sentimentalisme d'avant-guerre.

La réception et l'interprétation de ces chansons ont bien évidemment évolué en fonction des lieux et des temps de leur représentation, et jouèrent un rôle déterminant dans l'enrichissement d'un répertoire perçu comme anonyme et indatable. Or, si d'une part elles font l'objet d'une affection populaire qui en fait des pièces à caractère national, elles sont d'autre part considérées par certains critiques et musicologues, tels que Koizumi Fumio 小泉文夫 (1927-1983) ou Kojima Tomiko 小島美子 (1929-), comme des éléments hybrides copiés sur le modèle occidental qui tentent maladroitement d'exprimer un caractère japonais. Koizumi, qui a longuement étudié le rapport entre musique et peuples et étant le témoin de la façon dont s'exerce l'éducation musicale dans différents pays, s'est notamment intéressé à l'éducation musicale des enfants des pays en voie de développement en Asie, en Afrique et chez les Esquimaux. Il a alors été confronté à la liberté d'expression musicale que possédaient ces enfants par rapport aux enfants japonais qui disposent pourtant de bien plus de moyens matériels. Il souligne ainsi dans son fameux *Otamajakushi muyōron* la mauvaise influence exercée par les cours privés de musique, notamment de piano ou de violon⁶, qui sont souvent offerts par les parents à leurs enfants en complément de l'éducation scolaire. Leur forme occidentale appauvrirait les qualités musicales des éléments issus des musiques dites traditionnelles que les compositeurs ont extraits et cherché à retranscrire en langage musical occidental. Plus encore, la prééminence de ces œuvres dans le quotidien des Japonais, et ce depuis la période de leur création jusqu'à nos jours, aurait causé préjudice à la musique soit-disant « japonaise » et « authentique » qui existait jusque-là dans l'archipel et transformé le goût musical des Japonais, les éloignant de leur propre patrimoine culturel.

Ces deux visions contradictoires des chansons pour enfants font écho aux théories générales sur la constitution de la culture d'une nation et de son peuple telles qu'elles sont développées par Howard Becker, Pierre-Michel Menger et

⁶ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *Otamajakushi muyōron* 『おたまじゃくし無用論』, Innaa torippu いんなあと
りっぷ., Tōkyō, 1973, 230 p.

Jeanne Bouniort dans *Les mondes de l'art*⁷, Homi Bhabha et Françoise Bouillot dans *Les Lieux de la culture*⁸ ou encore Eric Hobsbawm et Terence Ranger dans *L'Invention de la tradition*⁹. Éléments de la culture parmi d'autres, ces chants pour enfants se voient-ils attribuer une légitimité en tant que représentatifs d'une « japonité » chez les intellectuels de la période Meiji-Taishō ? Dans le cadre de notre thèse, il ne s'agit bien sûr pas de donner un jugement de valeur de la sorte à l'objet de notre recherche, même si nous nous devons d'explorer les fondements d'une telle affirmation, quand elle existe. Nous voudrions aussi comprendre pourquoi ces chants, si présents dans le quotidien, mais aussi largement traités dans les études musicologiques japonaises, peuvent avoir fait l'objet d'interprétations différentes. Pour ce faire, il nous faut nous pencher à la fois sur le contexte qui a vu naître ces chansons et procéder à l'analyse des chansons elles-mêmes. Ces deux observations, globale et focalisée, sont nécessaires pour comprendre l'évolution de notre objet et permettent aussi d'obtenir une vision globale de la société japonaise de l'époque, dans une perspective qui n'est pas limitée à la pratique musicale des enfants.

Nous nous intéressons tout d'abord à l'origine et à la réception de ces chants dans la dynamique générale de la culture contemporaine. Replacer ces œuvres dans leur contexte de création permet d'une part de mieux comprendre comment la musique s'écoutait et se pratiquait, et apporte un regard neuf et original sur une société du Japon moderne en pleine transformation. D'autre part, en retraçant le processus de formation de la culture musicale, nous souhaitons apporter des éléments de réponse à la question : pourquoi existe-t-il différentes évaluations des chants pour enfants en tant qu'éléments représentatifs ou non de la musique japonaise ?

⁷ BECKER Howard S., MENER Pierre-Michel et BOUNIORT Jeanne, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006, 379 p.

⁸ BHABHA Homi K. et BOUILLOT Françoise, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, 414 p.

⁹ HOBBSAWM Eric, RANGER Terence, COLLECTIF et VIVIER Christine, *L'Invention de la tradition*, Paris, Editions Amsterdam, 2012, 381 p.

Objet de l'étude

Les chants pour enfants que nous avons choisi d'étudier sont de plusieurs ordres et il nous est à présent nécessaire de les identifier. En japonais, ils sont désignés par une variété de dénominations qui, dans le langage courant, sont communément utilisées comme synonymes. Que recouvre la notion de « chant pour enfant » (en japonais *kodomo no uta* 子どもの歌) ? Nous pouvons grossièrement en donner deux définitions : ceux qui sont spontanément créés au sein des cercles d'enfants et se transmettent par ces derniers sans qu'on en connaisse d'auteurs, et ceux qui sont composés par des adultes et transmis par le biais de supports écrits ou oraux. En japonais, une expression comme *warabe uta* わらべ歌, littéralement « chanson (*uta*) pour enfant (*warabe*) », est employée dans le premier cas de figure. Elle désigne principalement des chants qui sont nés durant l'époque d'Edo. Pour les autres, on parle de *shōka* 唱歌 « chants scolaires » et de *dōyō* 童謡 « chants pour enfants », deux termes qui possèdent une origine précise. Les « chants scolaires », ci-après *shōka*, sont, ainsi que nous l'avons précisé plus haut, des pièces expressément créées pour le cours de musique du même nom, mis en place dans le système scolaire au lendemain de la restauration de Meiji (1868). Composés sur la base de textes anciens, ou de poèmes d'auteurs de l'époque, ils sont écrits en langage musical de forme occidentale, voire empruntent des mélodies étrangères, en vue de répondre aux souhaits du ministère de l'Éducation de moderniser et d'occidentaliser le système éducatif. Les « chants pour enfants », ci-après *dōyō*, s'appuient également sur les méthodes de composition importées d'Occident, et leur âge d'or (période de composition foisonnante et de popularité) se situe à l'ère Taishō (1912-1926). Leur particularité est qu'ils sont intimement liés au mouvement du même nom, le *dōyō undō* 童謡運動, que l'on traduit par « mouvement des chants pour enfants », qui prit son essor dans les milieux tant littéraire, musical que pédagogique, à une époque où ces derniers se voyaient attribuer une nouvelle place dans le monde de la culture. Né de la critique des chants scolaires, qui prônaient l'apprentissage moral, dans une volonté de forger l'enfant en tant que futur membre de la nation, ce mouvement voulait constituer une nouvelle catégorie de chants, véritablement adaptés, dont les paroles devaient être plus faciles à comprendre, proches des *warabe uta* qui préexistaient à l'introduction de la musique occidentale, et rappeler la vie

quotidienne, rurale ou populaire. La part artistique était particulièrement mise en avant dans les *dōyō*, en opposition à la dimension purement éducative des chants scolaires.

Toutefois, lorsqu'on regarde les choses dans le détail, ces distinctions n'apparaissent plus aussi clairement. En effet, si *shōka* désigne spécifiquement les chants scolaires créés par le ministère de l'Éducation, certains *dōyō* ont intégré les manuels scolaires à partir de la première moitié du 20^{ème} siècle. Ces *dōyō* voulaient s'inspirer de chansons plus anciennes, tandis que les *warabe uta*, qui n'existaient pas sous forme écrite, ont fait l'objet d'une retranscription voire d'une réécriture. Leur connaissance actuelle est en effet la conséquence d'un travail musicologique et ethnomusicologique qui a débuté à l'époque. Enfin, il existe tout un ensemble de sous-catégories dont les particularités sont mises en avant par les spécialistes, tels que les « chants des écoles » *kōka* 校歌¹⁰, les « chants militaires » *gunka* 軍歌, les « chants départementaux » *todō fukin minka* 都道府県民歌, les « chants municipaux » *shichōsonka* 市町村歌, etc., eux aussi chantés dans l'enceinte scolaire et qui, à ce titre, peuvent également être intégrés dans le grand ensemble des « chants pour enfants ».

Notre but n'est pas de procéder à une classification ou une hiérarchisation de ces différentes catégories car cela n'est pas l'objet de cette thèse. Néanmoins, reprendre de telles dénominations dans une perspective historique permet de distinguer des tendances, des transitions et des ruptures permettant de comprendre les mécanismes de production de ces œuvres en partant d'un point de vue d'historien et non de musicologue. Nous voudrions remonter dans le temps pour retrouver l'origine de ces chants qui font intimement partie du paysage social et culturel japonais actuel. Nous avons choisi d'utiliser les trois termes que sont *shōka*, *dōyō* et *warabe uta* pour une meilleure distinction, non des objets qu'ils désignent, mais des concepts et des idéologies qui menèrent à leur création ou leur re-création. Ainsi, si l'on met de côté quelques exceptions liées à des prises de

¹⁰ Ces chants s'apprennent d'oreille, les enfants n'en comprennent pas nécessairement les paroles (surtout en primaire), mais ils sont interrogés sur leur connaissance des paroles. Tout le monde doit savoir chanter le chant de l'école, même les nouveaux élèves. Généralement, ils sont de structure musicale assez simple (mesure 4/4). Dans certains cas, la mélodie est la même d'une année sur l'autre, mais les paroles sont changées par les élèves. Le *kōka*, au même titre que l'uniforme, constitue l'identité d'un établissement ou d'une institution, de façon plus ou moins importante.

position individuelles de la part de leurs auteurs, ces trois catégories conviennent à des directives générales provenant de courants contemporains. Les interactions, les transferts, les débats et les innovations qui provinrent de la confrontation de ces courants sont particulièrement intéressants à étudier pour comprendre le processus de formation du monde de la musique dans le Japon moderne.

Cadre conceptuel

Cette étude, en s'attardant sur les pratiques et les représentations en construction, ainsi que sur les rapports entre production, création et consommation, s'inscrit à la fois dans le domaine de l'histoire culturelle et sociale, et de l'histoire de la musique. Plusieurs auteurs ont orienté notre réflexion, en particulier Howard Becker, sociologue et jazzman, dont les théories sur les mondes de l'art en tant que réseaux de coopération nous ont aidée dans la compréhension du phénomène que constitue la diffusion des chants pour enfants au Japon. Son ouvrage de référence d'analyse sociologique de l'art écrit avec Pierre-Michel Menger et Jeanne Bouniort, *Les Mondes de l'art*¹¹, propose une analyse qui part des théories appliquées sur la société et les mécanismes sociaux dont ces mondes de l'art sont des reflets. Il s'agit donc pour lui d'appliquer à ces derniers l'approche sociologique utilisée pour analyser les mondes du travail et des professions. Dans cet ouvrage, il est expliqué que les mondes de l'art sont des réseaux complexes au sein desquels coopèrent de nombreux acteurs dont il étudie les relations interindividuelles, ainsi que les dimensions matérielles et cognitives. L'analyse de ces réseaux a pour but une meilleure compréhension des modalités de production et de consommation des œuvres d'art.

La thèse soutenue par Becker est particulièrement intéressante pour comprendre le fonctionnement du monde musical dans le Japon moderne. En effet, il a adopté dans sa totalité le système musical occidental après que ce dernier fut introduit dans le courant de la deuxième moitié du 19^{ème} siècle. Il s'agissait alors d'un outil de modernité parmi d'autres qu'il fallait posséder pour développer à rang égal avec les puissances occidentales différents milieux stratégiques dans la construction de la nation japonaise. En premier lieu, il s'agissait de l'armée qui, en s'occidentalisant, emprunta à ses homologues

¹¹ BECKER Howard S., MENGER Pierre-Michel et BOUNIORT Jeanne, *op.cit.*

occidentales les instruments et la musique militaires. Le second lieu important d'expansion de la musique occidentale fut les écoles régies par le nouveau système éducatif mis en place en 1871 par le gouvernement de Meiji. Lui aussi copié sur le modèle occidental, il introduit dès le début la musique dans le curriculum scolaire. Ces deux lieux d'expansion de la musique ont nécessité un immense travail pour aboutir à l'institutionnalisation d'un ensemble de formes nouvelles dans une nation en construction. Le gouvernement de l'époque avait fait appel, comme il le fit dans divers domaines scientifiques, économiques, industriels, à de nombreux étrangers et mandaté des délégations en Europe et aux États-Unis pour se former à toutes les connaissances théoriques et pratiques. La formation d'un réseau de collaboration se fit rapidement, interne aux milieux militaire et éducatif, mais aussi entre eux, et même avec d'autres pour des raisons que nous développerons plus loin. De ces nombreuses collaborations entre musiciens étrangers, politiques, musiciens de l'armée découlèrent les premiers chants pour enfants qui constituèrent le support de l'enseignement de la musique dans les établissements scolaires. L'étude de ces chants passe donc par la compréhension des réseaux qui les élaborèrent, de leur fonctionnement et des objectifs qu'ils se fixèrent pour y parvenir.

Cependant il ne serait pas pertinent de vouloir appliquer dans sa totalité la théorie de Becker à l'objet de notre étude. En effet, Becker explique qu' « un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. Des membres d'un monde de l'art coordonnent les activités axées sur la production de l'œuvre en s'en rapportant à un ensemble de schémas conventionnels incorporés à la pratique courante et aux objets les plus usuels. »¹² Or, si la notion de musique en tant qu'art est établie en Europe depuis le 18^{ème} siècle et surtout au cours du 19^{ème} siècle, il n'en va pas de même au Japon. En mettant de côté les musiques vernaculaires japonaises, la musique occidentale fut importée, au début, en raison de ses aspects pratiques et utilitaires plutôt que pour ses valeurs artistique et esthétique. Comme nous l'expliquerons un peu plus tard, c'est en tant qu'outil de modernité qu'elle fut introduite puis diffusée dans le Japon à la fin du 19^{ème} siècle. Dès lors, il est

¹² BECKER Howard S., MENDER Pierre-Michel et BOUNIORT Jeanne, *op.cit.*, p.58.

difficile de mener une étude de la société japonaise en partant de ce que Becker définit comme un réseau d'acteurs ayant conscience de la valeur artistique des objets qu'ils produisent. En revanche, il est intéressant de nous pencher sur la façon dont des pièces qui, au début, n'avaient pas pour vocation d'être des œuvres d'art, ont pu le devenir ou pas.

Toujours dans sa définition des mondes de l'art, Becker explique que « Les œuvres d'art [...] constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature. » Dès lors, il paraît pertinent de déterminer à partir de quel moment ces chants pour enfants ont pu faire l'objet d'une telle considération et être conçues dans ce but précis, et quelles ressources matérielles et humaines ont été sollicitées dans leur processus de création. Même s'il ne se présentait pas toujours lui-même comme « artistique », le monde musical japonais présente des relations similaires aux mondes de l'art définis par Becker. Nous devons donc essayer d'évaluer dans quelle mesure les dynamiques qui s'y trouvent sont, ou non, semblables. En conséquence, nous pourrions mieux comprendre les mécanismes qui règlent les activités de production, de consommation et d'évaluation des chants pour enfants. Nous voudrions ainsi démontrer que les chants pour enfants sont le produit de l'action collective des différents acteurs du monde de la musique et que c'est pour cette raison qu'ils font l'objet d'une considération importante dans les recherches musicologiques japonaises. D'autre part, Becker insiste sur le rôle que ces interactions, qu'elles soient internes au monde de l'art ou en relation avec d'autres, ont dans les mouvements créatifs qui aboutissent à la mise en place de conventions. En l'occurrence, il s'agit pour nous de déterminer de quelles conventions les chants pour enfants ont fait l'objet, ou encore quelles conventions ont pu découler de leur existence. Ainsi, notre travail de recherche est d'identifier qui agit avec qui, pour produire quoi, selon quel degré de singularité, sur la base de quelles conventions et de comprendre enfin de quelle façon il s'est développé.

De son côté, l'historien Eric Hobsbawm, qui a également écrit sur le jazz, et la question du nationalisme qu'il traite au travers de ce qu'il nomme « l'invention des traditions », apporte des éléments de réponse quant à l'identité

musicale recherchée dans notre corpus. Hobsbawm explique ainsi, dans l'ouvrage qu'il dirige avec Terence Ranger, que « les « traditions inventées » désignent un ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique qui sont normalement gouvernées par des règles ouvertement ou tacitement acceptées et cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition, ce qui implique automatiquement une continuité avec le passé. [...] C'est le contraste entre le changement permanent, l'innovation du monde moderne et la tentative de structurer au moins certaines parties de la vie sociale comme immuables et invariantes, qui rend "l'invention de la tradition" si intéressante pour les historiens des deux derniers siècles¹³. » La musique occidentale et les chants pour enfants, qui furent créés au moyen de cette dernière, ont rapidement dépassé le stade d'objet culturel étranger pour devenir un élément accessible à l'ensemble de la population (via l'école et les nouveaux médias tels que la radio, les disques, les magazines de littérature) et qui, au fur et à mesure de la modernisation et de l'essor économique, ont été absorbées par la société dans diverses pratiques quotidiennes. Tout le paradoxe de notre objet d'étude réside dans l'idée que l'« invention d'une tradition » cherche à faire exister une tradition en faisant croire qu'elle existait depuis longtemps et qu'on l'avait seulement perdue de vue ou méconnue dans les derniers temps¹⁴.

Problématique et hypothèse de recherche

L'usage massif et exclusif de la musique occidentale dans les écoles à partir de l'ère Meiji est aujourd'hui encore décrié par nombre de chercheurs et d'historiens de la musique. Selon eux, il aurait contribué à la méconnaissance générale de la musique japonaise voire à une compréhension erronée de celle-ci en utilisant un vocabulaire et des méthodes d'analyse occidentales. L'un des reproches déjà proférés à l'époque par les partisans du mouvement *dōyō*, mais aussi aujourd'hui, à l'égard des directives éducatives est d'avoir accordé trop d'importance ainsi qu'une confiance aveugle au système musical américain au détriment des chansons enfantines ou des musiques populaires. On citera notamment Kojima Tomiko qui, dans *Nihon no ongaku wo kangaueru*, affirme que

¹³ HOBBSAWM Eric, RANGER Terence, COLLECTIF et VIVIER Christine, *op.cit.*, p28.

¹⁴ DESCOMBES Vincent, *Les embarras de l'identité*, s.l., Gallimard (coll. « NRF Essais »), 2013, p.245.

la conception musicale diffère fortement d'un peuple à l'autre et qu'il est naïf de croire que la « musique n'a pas de frontières », quand on pense à la diffusion de la musique, s'accompagnant de la diffusion de la modernité. Kojima prétend que contrairement aux habitudes vestimentaires ou à la nourriture, le sens musical n'est pas sujet à autant de modifications ou d'adaptation. Il existe des éléments dans la musique qui peuvent plus ou moins être modifiés ou évoluer. Ainsi, les gammes et les rythmes font partie des éléments qui changent le plus difficilement et diffèrent le plus selon les peuples¹⁵. Ainsi, cette décision conduisit à la suprématie de la musique occidentale dans les recueils de chants mais également dans le monde musical à son sens plus large et ce jusqu'à aujourd'hui. Même si l'on peut entendre cette critique, il faut replacer cette décision dans le contexte où l'absence d'un langage musical unique permettant un enseignement à l'échelle nationale compromettrait une étude appropriée des musiques japonaises, ce qu'explique Okunaka Yasuko dans son ouvrage¹⁶. C'est en utilisant les formes musicales occidentales et en collaborant avec les musiciens étrangers que les Japonais purent mener les premières recherches musicologiques. Par ailleurs, replacer la démarche des autorités de l'ère Meiji dans leur contexte historique, c'est-à-dire une période d'assimilation en profondeur de la civilisation occidentale, permet de comprendre que la musique était considérée comme un visage de la culture occidentale dont la connaissance ne pouvait être ignorée. Importer ce savoir ne suffisait pas, il fallait le diffuser, et l'éducation musicale constituait un moyen d'instruction rapide et sur une grande échelle. Mais plus que tout, le résultat de cet usage aurait donné naissance à une musique hybride qui cherche à exprimer au travers du système musical occidental des éléments puisés dans la tradition et le folklore japonais. Il est intéressant de constater qu'au Japon, la légitimité de la musique traditionnelle japonaise en même temps que l'attachement à la suprématie de la musique occidentale entraînent des débats animés et des propos parfois contradictoires.

Notre thèse porte donc sur ces différents chants pour enfants, exemples notables, tant par leur nombre que par la considération dont ils font l'objet aussi

¹⁵ KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *Nihon no ongaku wo kangaeru* 『日本の音楽を考える』, Ongaku no tomo sha 音楽之友社., Japon, 1976, p.72.

¹⁶ OKUNAKA 奥中 Yasuto 康人, *Wayō secchū ongaku shi* 『和洋折衷音楽史』, Japon, Shunjūsha 春秋社, 2014, 236 p.

bien à l'époque qu'actuellement, de la musique de forme occidentale qui apparut et se développa largement à partir du début du 20^{ème} siècle. Notre hypothèse est que l'identité musicale japonaise telle qu'elle est conçue aujourd'hui trouve son origine à cette époque. Nous préférons l'expression « d'identité musicale » plutôt que celle « d'identité nationale », même si nous verrons des rapprochements entre les deux, car comme l'explique Vincent Descombes, l'identité nationale suggère une permanence, comme si une nation était une substance inaltérable plutôt qu'une entité historique, ce qui serait la marque d'une adhésion à une représentation *nationaliste* de l'histoire¹⁷. Par ailleurs, l'identité, bien qu'exprimée au singulier, s'applique à un individu collectif que nous chercherons à déterminer. Dans le cadre de cette thèse, l'identité musicale est appréhendée, non comme un objet figé, mais comme un ensemble de processus par lesquels un nécessaire sentiment d'appartenance se constitue et s'applique à un ensemble, dans une dynamique générale de construction d'une Nation nouvelle.

Pour vérifier cette hypothèse, nos objectifs de recherche sont, d'une part, de présenter le monde de la musique qui a permis la naissance de ces chants, afin de mieux discerner les liens qui existent et organisent cette société humaine. Au fil des chapitres de notre thèse, nous décrirons la façon dont s'exprime et s'écoute la musique en faisant l'état du contexte musical général dans lequel ces chants sont apparus, et de son évolution en réaction aux influences extérieures et aux dynamiques internes : quelles personnes et en quels lieux pratiquait-on la musique de forme occidentale ? Quelles interactions pouvait-on trouver entre composition, interprétation et réception de celle-ci ? Comment cette musique s'est diffusée au sein de l'archipel et en dehors de celui-ci ? Cette description permet de mieux cerner les différentes démarches adoptées par les musiciens de l'époque, ainsi que la réception des œuvres créées pour mieux visualiser la société japonaise. Nous présenterons ainsi les théories musicales marquantes et les discours d'escorte des exemples musicaux présentés qui contribuèrent à l'établissement ou au contraire à la destitution d'une forme ou d'une autre d'expression musicale. L'étude des pratiques musicales fera également l'objet de cette partie. Nous chercherons à déterminer à quel niveau l'identité musicale japonaise peut se révéler, au travers d'un corps, d'une institution, d'un mouvement, d'une vision esthétique ou d'une

¹⁷ DESCOMBES Vincent, *op.cit.*, 2013, p.174.

idéologie. Pour résumer, nous chercherons ici à appréhender la sphère globale dans laquelle ont émergé les chants pour enfants que nous analysons.

Dans le même temps, nous traiterons de la question de l'identité musicale et la façon dont elle est revendiquée ou représentée lors de sa création. En tant qu'identité, elle est au singulier mais s'applique à un individu collectif et existe dans le monde des croyances et des représentations sociales. Quel que soit le type de musique, l'identité se révèle par ses formes, les normes qu'elle adopte et qui sont soumises à l'évolution, au changement des instruments, des médiateurs, de la manière dont elle s'inscrit dans l'histoire des idées. Il s'agit donc de comprendre selon quel(s) processus a été conçu un répertoire musical nouveau et syncrétique, empruntant à la fois à la musique occidentale et à la musique japonaise, et comment le patrimoine musical précédant l'introduction de la musique occidentale a pu être mis en valeur au travers de l'innovation esthétique. Pour cela, nous voudrions nous attarder précisément sur quelques chants en adoptant une méthode analytique. Qu'est-ce qui concrètement dans les partitions a été ou est devenu porteur d'une identité musicale japonaise ? Peut-on discerner une dynamique, une tendance générale qui aurait conduit à l'émergence des genres nouveaux que sont les chants pour enfants ? L'examen des paroles, des partitions, mais aussi des discours tenus sur ces œuvres devrait nous permettre de trouver une réponse à cette question. On distingue une forme de redécouverte et de re-création d'une tradition musicale en empruntant à différents genres des éléments musicaux particuliers qui soient susceptibles de représenter cette identité musicale. Les différentes conventions esthétiques mises en place assurent la stabilité du monde de la musique. Ces conventions furent déterminées au croisement de plusieurs composants issus d'autres disciplines. Par exemple, le romantisme en vogue dans les mondes littéraire et artistique conduisit la société de l'ère Taishō à affectionner particulièrement ces mélodies qui représentaient selon eux la culture japonaise, tout en ayant intégré les modes de notation et d'expression musicales occidentales. Ainsi, le mouvement *dōyō* est avant tout un mouvement particulier de mise en lien des chansons et des textes de littérature qui relève d'intention morale et pédagogique, mais aussi d'une dimension esthétique. C'est pourquoi, parallèlement à l'analyse des composantes musicales de ces chants, nous observerons comment les ouvrages de littérature de jeunesse se saisissent de la

chanson, quelles comptines sont reprises, quelles modifications elles subissent pour venir finalement nourrir le corpus actuel de chansons pour enfants.

La problématique générale à laquelle cette thèse souhaite répondre est ainsi la suivante : le sentiment d'identité musicale qui apparaît au début du 20^{ème} siècle dans la musique occidentale au Japon désigne-t-il un ensemble particulier de formes qui font système (emploi de certains instruments, prédilection pour une gamme ou un rythme spécifiques, etc.), ou s'agit-il d'une « ambiance » indécomposable en éléments qui relève d'un esprit ou d'un génie national ?

Bornes chronologiques

Les bornes chronologiques dans lesquelles s'inscrit cette étude se situent du début du 20^{ème} siècle jusqu'aux années 1930, tout au long de la fin de l'ère Meiji, l'ère Taishō et le début de l'ère Shōwa. À la fin du 19^{ème} siècle, le Japon envisageait une expansion territoriale sur ses voisins asiatiques qui se concrétisa par l'annexion de l'archipel Ryūkyū, les guerres sino- et russo-japonaise et qui consolida le nationalisme japonais, que l'on observe par exemple au travers des chants de l'époque. Le Japon imposa un protectorat à la Corée en 1905 peu après la signature du traité de Portsmouth puis son annexion en 1910. Le pays gagnait de plus en plus en rayonnement international et rattrapait son retard économique sur les puissances de l'époque, notamment grâce à la Première Guerre mondiale qui lui permit de développer son industrie et entraîna une forte croissance économique, favorable à l'épanouissement culturel. Bien que la Première Guerre eut entraîné, en 1918, des émeutes liées à l'augmentation du prix du riz (*kome sōdō* 米騒動), cela favorisa l'émergence des mouvements ouvriers et sociaux. Un vent de démocratisation se répand dans le pays¹⁸, les revendications du suffrage universel se renforcèrent, la révolution russe d'Octobre 1917 stimula les courants socialistes et marxistes plongeant le Japon dans une période d'instabilité politique et sociale. Si le suffrage universel fut finalement adopté en 1925, c'est la même année qu'est décrétée la Loi de maintien de la sécurité publique de 1925 (*Chian iji hō* 治安維持法) sous le gouvernement de Katō Takaaki 加藤高明 (1860-1926), qui constituait l'un des fondements du système impérial et l'un des principaux outils

¹⁸ Les historiens d'après-guerre emploient le terme « démocratie de Taishō », terme étant interprété de diverses manières. Voir ROTERMUND Hartmut O., *L'Asie orientale et méridionale aux XIXe et XXe siècles. Chine, Corée, Japon, Asie du sud-est, Inde*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Nouvelle Clio »), 1999, p.277.

de censure de l'État. Elle était l'une des lois les plus importantes du Japon d'avant-guerre. L'industrialisation du pays entraîna un dépeuplement des campagnes vers la ville, densification qui favorisait également les revendications démocratiques.

Notre étude se place également dans la période de formation de la culture populaire et plus particulièrement de la culture de masse (*taishū bunka* 大衆文化), celle des années 1920 que Jean-Jacques Tschudin nomme « Taishō élargi » ou « grand Taishō » et qui déborde en amont et en aval la décennie de 1920, l'âge d'or de la culture populaire¹⁹. Les salles de spectacles, de projection de cinéma fleurissaient un peu partout, ainsi que les magazines littéraires (Bungei Shunjū 1923). Les médias et les arts étrangers exercèrent une influence sur les intellectuels de l'époque, favorisant l'émergence de nouveaux courants littéraires (fondation en 1910 de la revue *Shirakaba* 白樺, augmentation du nombre de journaux et de leurs tirages, rayonnement de la littérature grand public, apparition de la littérature prolétarienne etc.). La société de l'époque eut un meilleur accès à la culture occidentale qui par effet de mode se diffusa largement surtout dans les villes. Le Japon importait davantage de technologies, de savoirs et d'éléments de la culture occidentale et la société japonaise moderne se trouvait dans une situation propice à l'épanouissement culturel. Dans les villes, on se rendait plus facilement au cinéma ou au théâtre, tandis que se développaient de nouveaux médias tels que la radio, le phonographe, les disques et que toujours plus de troupes, ensembles musicaux et orchestres professionnels ou amateurs voyaient le jour. Dès lors, les occasions d'entendre la musique occidentale se multiplièrent et les sonorités de celle-ci perdirent le sentiment d'étrangeté initial qu'elles avaient suscité aux oreilles des Japonais pour devenir un élément de leur quotidien.

Corpus étudié

Dans le grand ensemble des chants pour enfants qui existaient lors de la période étudiée, nous avons accordé une importance particulière aux *dōyō* nés du mouvement des chants pour enfants, le *dōyō undō*. Le mouvement des chants pour enfants s'exprima notamment par le biais des magazines de littérature enfantine très en vogue à l'époque, à l'image d'*Akai Tori* 赤い鳥 « L'oiseau rouge », dont le

¹⁹ TSCHUDIN Jean-Jacques, HAMON Claude et COLLECTIF, *La Modernité à l'horizon - La culture populaire dans le Japon des années vingt*, Philippe Picquier., Arles, (coll. « Sciences humaines Japon »), 2004, 256 p.

créateur Suzuki Miekichi 鈴木三重吉 (1882-1936) est aussi le porte-parole le plus célèbre du mouvement. Le poète Kitahara Hakushū 北原白秋 (1885-1942), qui participa aussi à la création de ce magazine, effectua un travail de collecte des *warabe uta* dans tout le pays, et s'efforça de concevoir des textes qui reprenaient l'esprit de ces chants. Cela donna naissance aux *dōyō*, constitués initialement uniquement de paroles qui furent mises en musique par la suite. Dès lors, chaque numéro d'*Akai tori* comprenait une partition de chant, souvent avec accompagnement au piano, habitude reprise par les autres magazines pour enfants. C'est le cas notamment de son magazine « rival », *Kin no hoshi/fune* 金の星・金の船 « Le Bateau/L'Étoile doré(e) », dont le rédacteur en chef était Noguchi Ujō 野口雨情 (1882-1945), poète et parolier. Les poèmes de Noguchi ont un caractère fortement populaire et il semble que la ligne directrice de ce magazine était dès le début destinée à être celle des chants populaires et des vieilles chansons enfantines. Le premier numéro a immédiatement intégré des chants pour enfants qui diffèrent de ceux d'*Akai tori* dans le sens où ils sont plus diversifiés et ont fait l'objet d'une recherche d'intégration d'éléments issus de la musique traditionnelle, sans accompagnement instrumental systématique (piano ou harmonium comme c'était le cas dans les chants scolaires ou les chants parus dans *Akai tori*). L'objectif de l'analyse de ces mélodies est de déterminer les différents éléments qui expriment la « japonité » qu'on leur attribue, qu'ils se trouvent dans les textes ou la musique, mais également dans les thèmes abordés, les références historiques ou littéraires évoquées, les lieux et temps de leur représentation et les discours qui ont pu être tenus sur ces derniers lors de leur réception, par le public amateur et les critiques musicaux.

Dans l'impossibilité de se montrer exhaustif, le corpus étudié sera limité à quelques chants jugés caractéristiques en raison soit de l'importance qui leur a été accordée d'un point de vue musicologique, soit de celle qui découle du succès ou de l'intérêt qu'ils ont suscité à l'époque de leur création. Nous les trouvons essentiellement dans les manuels scolaires de l'époque ainsi que dans les deux magazines cités précédemment, *Akai tori* et *Kin no hoshi/Kin no fune*, mais nous nous intéresserons également à leur diffusion en dehors de ce support. Une attention particulière sera portée à leur structure musicale. Nous chercherons concrètement à déterminer quels éléments peuvent être perçus comme

caractéristiques des *dōyō* en accord avec le mouvement idéologique de retour aux *warabe uta* et de création artistique qui les accompagne. Cette analyse devrait nous apporter des éléments de réponse à la problématique générale que pose notre thèse.

Historiographie et études précédentes sur le sujet

Considérant l'historiographie et les ouvrages japonais traitant du sujet qui nous intéresse, la quantité de travaux, mémoires et thèses sur l'histoire de la musique occidentale et des chants scolaires au Japon dépasse de très loin celle que l'on peut trouver en France et même en Europe ou aux États-Unis. Outre les ouvrages de Luciana Galliano²⁰ et de Bonnie Wade²¹, il existe peu d'historiographies générales de la musique occidentale au Japon du 19^{ème} au 20^{ème} siècles, la plupart des recherches menées jusqu'à présent ou en cours portant sur des musiciens ou des œuvres en particulier. En français, l'ouvrage d'Akira Tamba²² aborde le contexte musical des 19^{ème} et 20^{ème} siècles, mais reste dans l'ensemble porté sur les musiques classique et traditionnelle japonaises, notamment dans le théâtre. Les sources secondaires japonaises sont quant à elles très nombreuses, et nous avons sélectionné des ouvrages soit généralistes sur l'état de la musique dans le contexte historique qui nous intéresse, soit spécialistes, traitant plus particulièrement des chants pour enfants. Dans ce dernier cas, nous distinguons des études ponctuelles, analytiques, qui examinent un aspect d'une œuvre ou d'une catégorie. Notre choix de ne pas limiter nos lectures à des études strictement musicologiques de ces chants se justifie par notre volonté de ne pas aborder l'objet de notre thèse comme un fait dissocié d'autres évolutions majeures dans les milieux de l'art, de la littérature ou de l'éducation.

Parmi les ouvrages plus généralistes sur l'histoire de la musique occidentale à partir de Meiji, nous ferons notamment mention de ceux de Nakamura Rihei 中村理平 (1932-1994) et de Tsukahara Yasuko 塚原康子 (1957-). Diplômé en littérature et en histoire de l'université Nihon (Nihon daigaku 日本大

²⁰ GALLIANO Luciana, *Yōgaku : Japanese Music in the 20th Century*, s.l., Scarecrow Press, 2003, 368 p.

²¹ WADE Bonnie, *Composing Japanese Musical Modernity*, USA, The University of Chicago Press, 2014, 271 p., WADE Bonnie, *Music in Japan: Experiencing Music, Expressing Culture*, USA, Oxford University Press, 2004, 184 p.

²² TAMBA Akira, *La Musique classique du Japon : du XV^e siècle à nos jours*, Broché., s.l., 2001, vol. 2/, 175 p.

学) où il soutint sa thèse, Nakamura Rihei fut maître de conférence à l'École de musique de Tōyō (Tōyō ongaku gakkō 東洋音楽学校) et directeur de l'Association culturelle franco-japonaise Nichifutsu bunka kyōkai 日仏文化協会. Son ouvrage majeur, *Sur les traces des promoteurs de la musique occidentale, introduction à l'histoire de la musique occidentale dans le Japon moderne*²³, nous a renseigné sur les principaux acteurs de l'introduction puis de la diffusion de la musique occidentale au Japon. Cet ouvrage est construit sur la base de sources diverses, provenant à la fois des archives japonaises et des archives étrangères, une analyse documentaire reprenant de façon très complète les autres travaux antérieurs ou contemporains. Dans son livre, Nakamura présente les étrangers employés par les autorités japonaises, *oyatoi gaikokujin* お雇い外国人, et leur contribution à l'histoire de la musique occidentale. Le contenu de son ouvrage constitue une base de référence pour la connaissance et la compréhension de notre sujet. Tsukahara Yasuko est musicologue et historienne de la musique, professeur à l'université des Arts de Tōkyō (Tōkyō Geijutsu daigaku 東京藝術大学, ci-après Geidai) et également proviseur du lycée rattaché. Spécialisée dans l'histoire de la musique japonaise de la période moderne, elle remporta en 1993 le prix Tanabe Hisao 田辺尚雄賞 avec son ouvrage *La réception de la musique occidentale dans le Japon du 19^{ème} siècle*²⁴. Ce prix, créé en 1983 par la Société pour la recherche en musique asiatique (Tōyō Ongaku Gakkai 東洋音楽学会) récompense les travaux remarquables de musicologues au Japon. Les travaux de Tsukahara et Nakamura sont riches d'informations historiques et d'archives constituant une importante base de données primaires nous permettant d'appréhender le contexte musical, mais aussi social qui a vu émerger les chants pour enfants auxquels nous nous intéressons. Ils mettent ainsi en évidence les étapes de la réception de la musique occidentale et les processus créatifs qui eurent lieu au cours des ères Meiji et Taishō (voire même antérieurs à ces dernières²⁵), par la réalisation d'une part de l'inventaire des travaux de type scientifique sur la musique occidentale menés par des chercheurs de l'époque, et d'autre part les contributions et œuvres notables de

²³ NAKAMURA 中村 Rihei 理平, *Yōgaku dōnyūsha no kiseki, nihon kindai yōgakushi josetsu* 『洋楽導入者の軌跡—日本近代洋楽史序説』, Japon, Tōsuishobō 刀水書房, 1993, 822 p.

²⁴ TSUKAHARA 塚原 Yasuko 康子, *Jyūkyū seiki no nihon ni okeru seiyō ongaku no jiyūō* 「十九世紀の日本における西洋音楽の受容」, s.l., Taiga shuppan 多賀出版, 1993, 656 p.

²⁵ Tsukahara consacre ainsi un chapitre de son ouvrage aux recherches musicologiques du *rangakusha* Udagawa Yōan 宇田川裕菴 (1798-1846).

compositeurs et musiciens japonais. L'essentiel de leurs recherches ciblent néanmoins les activités développées au sein des milieux militaire, religieux et institutionnel, en particulier de la cour impériale.

En tant qu'élément majeur de ce développement figure la mise en place des institutions d'enseignement de la musique qui, comme nous l'avions montré dans notre mémoire de master²⁶, sont la preuve d'une volonté de développer la musique à l'échelle nationale, en se dotant des mêmes moyens et outils que l'Occident. La musique occidentale fut avant tout adoptée pour son aspect représentatif et protocolaire. D'abord exposée au regard des dirigeants et de la population par les fanfares étrangères, son assimilation dans les organes institutionnels était une condition nécessaire au processus de modernisation engagé. Les ouvrages de Nakamura et Tsukahara mettent ainsi en évidence les processus qui aboutirent à l'intégration de la musique occidentale dans le quotidien de la population. Par son développement dans les domaines musical, militaire, éducatif, religieux, elle suscita autant d'engouement que d'autres méthodes ou techniques nouvelles. Si les travaux de ces deux auteurs sont incontournables dans l'historiographie relative à la genèse du monde musical dans le Japon moderne, ils excluent les analyses musicologiques des œuvres auxquelles nous nous intéressons.

Concernant la théorie musicale japonaise, l'un des chercheurs ayant fortement contribué à l'étude de la musique est Koizumi Fumio 小泉文夫 (1927-1983) : ethnomusicologue japonais originaire de Tōkyō, il entre dans le département d'esthétique de la faculté de Littérature de l'Université de Tōkyō tout en développant un intérêt pour les musiques du monde et la musique japonaise. En 1957, il part étudier en Inde et effectue des recherches sur la musique classique et la musique folklorique. Il enseigne à partir de 1959 à Geidai tout en poursuivant ses recherches en ethnomusicologie. Il devient professeur des universités en 1975, mais décède peu après d'un cancer. En dehors de son travail sur les musiques du monde, il a aussi rédigé des ouvrages importants d'analyses des chants populaires japonais et de leurs caractéristiques musicales. Ses travaux sur les chants pour enfants sont aussi extrêmement nombreux et Koizumi est presque systématiquement cité dans les travaux universitaires que nous avons eus à notre

²⁶ WARTELLE Clara, *Musique occidentale et identité nationale – les débuts de l'enseignement de la musique dans le Japon de Meiji et en Corée coloniale*, 2013.

portée. Une autre des références actuelles, s'inscrivant dans la continuité des travaux de Koizumi est Kojima Tomiko 小島美子, musicologue, professeur émérite au Musée national d'histoire japonaise 国立歴史民俗博物館 (Rekihaku) et spécialiste de l'histoire de la musique au Japon et de la musique folklorique. Disciple de Koizumi, auteure de plusieurs ouvrages de référence, elle s'est beaucoup intéressée aux éléments musicaux caractéristiques de la musique japonaise que l'on retrouve dans les différentes catégories de chants du début du 20^{ème} siècle. Elle est notamment l'auteur de *Histoire des chants pour enfants au Japon*²⁷ qui pourvoit des informations tant analytiques que synthétiques précises et rigoureusement étudiées, en présentant à la fois une analyse musicale et contextuelle pour chaque œuvre ou compositeur traité. Ces recherches concernent l'organisation temporelle de la musique japonaise, mais aussi ses échelles musicales, ainsi que la place qu'elle revêt dans le système social. Les outils théoriques élaborés par Koizumi et repris par Kojima permettent à la fois de catégoriser, mais également de modéliser les musiques étudiées, offrant ainsi des éléments de réponse à la question de savoir si telle ou telle spécificité musicale réside dans le répertoire musical japonais de la fin du 19^{ème} et du début du 20^{ème} siècle. Cependant, et en dépit du grand intérêt que proposent les ouvrages de ces deux auteurs, il est important de garder en tête que leur analyse est toujours effectuée via le prisme des méthodes d'analyses occidentales. Là où l'on aurait pu espérer de la part de Koizumi une étude systémique des objets qu'il traite, la représentation de la musique japonaise proposée demeure une modélisation sur la base de principes structurels qui s'expriment dans le langage musical occidental. Nous ne souhaitons pas, dans le cadre de cette thèse, prendre part aux débats qui peuvent exister dans les sphères scientifiques de la discipline. Mais, de manière générale, la démarche scientifique de Kojima consiste en une analyse musicale de ce qui est issu ou non de la musique « traditionnelle », en se basant essentiellement sur les travaux et les méthodes analytiques de Koizumi. L'analyse des chants populaires comme les *warabe uta* et les *min.yō* aboutit presque toujours à la conclusion selon laquelle leur spécificité relève de leur « japonité ». Sans remettre totalement en cause une telle affirmation, nous préférons la traiter sous un autre angle, plus général, plus universel qui engagerait la réflexion autour

²⁷ KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *Nihon dōyō ongaku shi* 『日本童謡音楽史』, Daiichi shobō 第一書房., s.l., 2004, 251 p.

des chants pour enfants en tant qu'œuvres musicales, soit porteuses d'un sentiment national, soit procédant d'une forme de permanence d'une musique japonaise pré-existante qui aurait simplement été sujette aux influences portées par la musique occidentale. D'autres auteurs importants des domaines musicologique et ethnomusicologique japonais nous ont également apporté des commentaires éclairants et seront présentés au fur et à mesure du développement de notre thèse.

Avant d'entrer dans la première partie de notre étude, nous ajouterons que nous portons un intérêt particulier aux pratiques musicales liées à la nostalgie générale et au sentimentalisme de la population japonaise pour la culture de la période antérieure à l'occidentalisation, sans pour autant rejeter cette dernière. L'innovation musicale ne soutient donc pas uniquement une ambition nationale, que l'on retrouve dans les musiques classiques japonaises, comme le *gagaku* par exemple, qui restaient l'apanage d'une classe d'érudits et étaient vouées à l'inculcation de valeurs et de normes de comportement en continuité avec le passé. Des chants tels que les *dōyō*, diffusés grâce aux supports papiers, magazines, partitions, recueils, et aux nouveaux médias tels que la radio et les disques, sont des exemples probants d'œuvres qui étaient initialement justifiées de façon idéologique et artistique, et qui ont peu à peu évolué jusqu'à être absorbés dans la vie quotidienne de la société et intégrer le répertoire musical populaire.

En mettant en exergue les éléments liés à l'histoire des chants pour enfants, nous souhaitons contribuer à la compréhension d'une société en phase de transition culturelle, et éclairer sous un autre angle l'histoire du Japon moderne, un Japon en conquête de son identité, désireux de perpétuer une tradition et de transmettre un patrimoine qu'il créa paradoxalement en élaborant ces chants et chansons. Revenir aux racines de ces derniers, c'est aussi comprendre les mécanismes de l'acquisition d'un patrimoine, et de sa légitimation.

Partie 1 Typologie des warabe uta

La chanson pour enfants, en France comme au Japon et ailleurs, est présente dans bien des lieux : du cercle familial aux écoles, des cours de récréation aux centres de vacances proposant des animations, et se trouve sur divers supports sonores et visuels (radio, télévision, livres, sites d'hébergement de vidéos sur internet...). Le terme « chanson pour enfants » désigne, d'après le *Dictionnaire de la littérature de jeunesse*²⁸, soit une production discographique récente, soit un ensemble d'une vingtaine de titres connus et qualifiés de « traditionnels » bien que créés relativement récemment (moins de deux siècles) dans l'histoire de la chanson populaire²⁹. Ces chansons, qu'elles soient de type traditionnel³⁰ ou des œuvres de création contemporaine, sont retenues depuis

²⁸ BOUTEVIN Christine et RICHARD-PRINCIPALLI Patricia, *Dictionnaire de la littérature de jeunesse - A l'usage des professeurs des écoles*, s.l., Vuibert (coll. « Classiques Boutigny »), 2008, 288 p.

²⁹ La chanson populaire se définit en France de la manière suivante : « 1) chanson conçue pour le peuple et chantée par lui. Le terme s'applique à deux genres apparemment différents, la chanson des rues et la chanson folklorique ou traditionnelle. [...] La chanson populaire doit avant tout être bâtie sur une ligne mélodique simple, facile à retenir. Le poème, souvent accessoire, doit pourtant toucher la fibre sensible, soit l'humour de l'auditeur, qui devient ensuite interprète, transmettant la chanson par le truchement de la tradition orale qui entraîne nécessairement une transformation du texte initial, paroles et musique. Malgré de nombreux recueils manuscrits ou imprimés et l'apparition, au XIXe s., du « petit format » qui démocratise le commerce chansonnier, grâce au disque et surtout à la radio, la ch.pop. Continue à se transmettre de la même façon, la mémoire défaillante de l'interprète remplaçant le texte par des onomatopées ou des paroles sans signification. La chanson traditionnelle et la chanson des rues ont eu souvent des rapports étroits et se sont opposées ensemble à la chanson savante ou littéraire. [...] Les débuts de la chanson populaire : depuis 13^{ème} siècle mais surtout à partir du 15^{ème} siècle que la chanson destinée à être chantée par le peuple prend son véritable essor. Les compositeurs les arrangent et bâtissent parfois sur celles-ci certaines de leurs œuvres. [...] jusqu'au milieu du 18^{ème} siècle la chanson populaire est plutôt orientée vers les brunettes, bergeries, chanson à danser ou parodies bachiques. Chansons faciles, sans prétention, que relève souvent une pointe de gauloiserie. À ce moment, le goût populaire devient sensible, voire larmoyant, et se tourne vers une autre forme de chanson, la romance, qui fera fureur durant près d'un siècle avant de devenir mélodie, perdant alors l'auditoire populaire qui était le sien. Au 19^{ème} siècle, la chanson populaire se confond souvent avec la chanson politique [...] le répertoire est en général d'une qualité médiocre, mais les grands succès sont repris par des chanteurs ambulants, installés aux carrefours ou à la sortie des ateliers et des usines. Le public répète le refrain en chœur et acquiert pour une somme modique la chanson reproduite sur « petit format » (ligne mélodique et texte) [...] HONEGGER Marc et PRÉVOST Paul, *Dictionnaire de la musique vocale, lyrique, religieuse et profane*, France, Larousse, 1998, entrée de dictionnaire « Chanson populaire » p. 82-83.

³⁰ La définition de « chanson traditionnelle » d'après son origine présente deux théories : 1° sa génération est spontanée, parfois collective, issue du génie populaire, ce qui peut être exact chez certains peuples doués pour l'improvisation ; 2° il s'agit de la transmission orale d'un texte dont l'auteur est tombé dans l'oubli et qui subit des modifications au cours des transmissions successives. Selon les cas de figure présentés dans cette thèse, ils peuvent correspondre soit à la première soit à la seconde de ces théories. HONEGGER Marc et PRÉVOST Paul, *op.cit.*

l'enfance, marquent les esprits et développent les sensations vocales, cultivent la première esthétique sonore des individus et contribuent à la constitution du goût musical chez chacun. On trouve également dans le vaste répertoire des chansons les diverses catégories que sont les comptines, les jeux de mains et les berceuses qui s'adressent plus particulièrement à la petite enfance. Ceux-ci ont un rôle incontestable dans l'acquisition du langage et le développement psycho-moteur. En effet, l'enfant cherche rapidement à s'approprier la chanson en la chantant lui-même, la soumettant à des modifications, la faisant évoluer au gré des expériences qu'il acquiert pour finalement la marquer dans sa mémoire, celle qu'il sollicitera une fois devenu adulte pour la transmettre. La pratique du chant apporte à l'enfant sur le plan de la psychomotricité, de la coordination de son corps avec ce qu'il entend, ce qu'il chante, tout en l'aidant à l'élocution et au langage, stimulant son imagination, favorisant la sociabilisation à tout âge dans des mises en œuvres individuelles ou collectives. Ainsi se forme la tradition orale d'âge en âge ; un patrimoine culturel au travers duquel les uns et les autres établissent des liens et se reconnaissent, nous dit Anne Bustarret³¹. Ainsi, loin d'être simplement destinée à amuser l'oreille des touts-petits, la chanson enfantine joue un rôle non négligeable dans la formation des premières relations sociales et aide l'enfant dans son orientation, tant spatiale que temporelle, dans le monde. Elle est également, en tant qu'expression de la vision du monde des enfants, une représentation de leur univers qui peut se transmettre aux adultes. C'est ce dernier aspect qui nous intéresse plus particulièrement, en ce qu'il apporte un éclairage singulier dans la compréhension des sociétés.

Au Japon, les chansons pour enfants sont particulièrement nombreuses et aussi très appréciées. Il n'est pas rare de les entendre sous forme de jingle ou d'alarme en des lieux et à des heures appartenant au monde adulte (gares, centres commerciaux, grandes surfaces, parcs publics...). Les musiciens professionnels n'hésitent pas à les reprendre lors de récitals ou de concerts de chorale classiques sans que cela ne paraisse déplacé. Naturellement, l'étude de ces chansons, qu'il s'agisse du point de vue littéraire, musical, historique ou pédagogique, est bien plus développée que ce que l'on peut constater dans le milieu académique

³¹ BUSTARRET Anne, « La chanson dans le développement de l'enfant », 2007, n° 236, (revue « La Revue des livres pour enfants »), p.96.

français. Lors de l'établissement de l'éducation obligatoire à partir de l'ère Meiji, le gouvernement japonais introduisit la musique dans le programme scolaire et créa les *shōka*, des chants scolaires dont le but premier était d'inculquer les valeurs morales, patriotiques aux enfants et non nécessairement de favoriser l'enrichissement de leur culture musicale.

L'ère Taishō vit naître un nouveau style de chants pour enfants, les *dōyō*, issu de la coopération des poètes et des musiciens qui, dans un contexte de progression des idées démocratiques, libérales et de fleurissement intellectuel, voulaient créer des œuvres pour enfants proprement artistiques. Ces *dōyō* sont aujourd'hui considérés par certains spécialistes comme « d'authentiques chants japonais »³². Mais l'entrée en guerre du Japon entraîna bien souvent la mutation de ce style en des chants militaires, *gunka*. Après la défaite et dans une volonté de rompre avec le côté sentimental lié aux *dōyō* de l'ère Taishō, les jeunes compositeurs rejetèrent ce nom pour celui de « chant pour enfant » *kodomo no uta* 子どもの歌 afin de désigner leurs œuvres. Il existe donc dans l'histoire de la musique au Japon, la création d'un répertoire caractéristique du début du siècle, qui aujourd'hui est reconnu comme une part de la culture musicale japonaise, et représentative de la société de l'époque. Mais la conception actuelle de ces chants n'est pas celle qu'avait la population qui a les a vus naître, ni celle des pédagogues, des politiques, des hommes de lettres et des musiciens qui en furent les géniteurs. Étudier ces œuvres, aujourd'hui incluses dans l'ensemble très vaste de la culture populaire et en particulier adressées aux enfants, est une façon d'observer et de comprendre la société du Japon du début du 20^{ème} siècle et des innovations tant technologiques qu'idéologiques qu'elle connut.

L'objectif de cette première partie est de déterminer s'il existe une chanson pour enfants qui n'ait pas été sujette à l'influence de la musique occidentale introduite à l'ère Meiji et qui ait traversé les décennies pour coexister aux côtés des créations musicales nées tout au long du 20^{ème} siècle. Nous nous pencherons ainsi sur les *warabe uta*. Ce terme désigne chez les musicologues japonais des chansons sujettes à de multiples transformations spontanées, dans le sens où elles ne doivent leur cause qu'à elle-mêmes et évoluent naturellement sans avoir été

³² KAMI 上 Shōichirō 笙一郎, *Nihon dōyō jiten* 『日本童謡事典』, s.l., Tōkyōdō shuppan 東京堂出版, 2006, p.2.

provoquées par un ou des individus particuliers, mais plutôt sous l'effet d'une action collective, simultanée ou non. Leurs auteurs se doivent donc d'être anonymes. Les recherches musicologiques qui furent menées jusqu'à nos jours tâchent de mettre en lumière les spécificités musicales de ces *warabe uta*, qui, en raison de leur importance théorique, seront présentées dans cette thèse. La raison pour laquelle nous consacrons une partie entière à ces pièces s'explique par les discours de musicologues tels que Kojima, qui affirme que ces chansons, toujours chantées de nos jours par les enfants, comprennent tous les éléments centraux des caractéristiques de la musique japonaise. D'après elle, la musique japonaise est elle-même née d'un ensemble d'éléments de l'environnement japonais. Il s'agit des éléments de la nature tels que les sons et bruits de la pluie, du vent, des animaux (surtout des insectes), mais aussi de ceux de la vie comme les flûtes et les tambours des festivals, les cloches des temples etc. Ces chants diffèrent selon les régions tout comme diffèrent les dialectes, les paysages et les habitudes alimentaires. La position géographique sur l'archipel est également importante : la partie du territoire faisant face à la mer du Japon s'est développée grâce à un échange régulier avec la péninsule coréenne et le continent asiatique, tandis que le côté pacifique s'est développé plus tard à partir de Meiji³³. En d'autres termes, les *warabe uta* seraient bien plus représentatifs de ce que constituerait la « musique japonaise » que les chansons nées au moment de l'occidentalisation et de la modernisation du pays. Face à ces affirmations, nous voudrions rendre compte des diverses interprétations de ces pièces au cours du temps, et de nous interroger sur « l'authenticité japonaise » qu'on leur attribue dans l'imaginaire collectif.

Nous procéderons ainsi en deux temps : d'une part, il s'agit de définir ce qu'est un *warabe uta*, une forme de chanson enfantine japonaise dont la spécificité réside dans sa « spontanéité »³⁴, son régionalisme, ses lieux de pratique et ses modes de transmission, tout en se distinguant des formes proches comme le chant scolaire ou les chants pour enfants artistiques. Nous nous permettons de rappeler qu'il n'est bien évidemment pas question ici d'opérer une distinction nette et hermétique de ces différentes formes en vue de les classer mais plutôt d'observer les évolutions et les métamorphoses musicales qui impliquèrent les

³³ KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *Ongaku, nihon no dentō geinō kōza* 『音楽 日本の伝統芸能講座』, Tankōsha 淡交社., s.l., 2008, p.26.

³⁴ Nous verrons la définition de ce terme par Koizumi plus loin.

warabe uta au début du 20^{ème} siècle. Cette observation part d'un paradoxe : les *warabe uta* que nous pouvons étudier aujourd'hui n'existent qu'en raison de l'introduction de la musique occidentale et de son système de notation. Autrement dit, il n'existe à ce jour aucun moyen de connaître la réalité sonore d'un *warabe uta* avant que celui-ci n'ait été relevé par des musiciens et des ethnomusicologues japonais qui s'attelèrent à cette tâche à partir de la fin du 19^{ème} siècle. Par extension, l'objet d'étude de cette partie traitera de ce qui préexistait à l'introduction de la musique occidentale ainsi que la mise en place du système d'éducation musicale moderne. Cela nous mène à devoir opérer un choix : celui de nous consacrer non pas à déterminer la réalité de ces *warabe uta* à l'époque qui nous intéresse, mais de retracer leur processus de fixation dans l'histoire et le répertoire musicaux au Japon. C'est aussi pour cela que nous voudrions examiner ces *warabe uta* sous plusieurs angles : le contexte global de leur probable création, l'environnement de leur pratique réelle, les interprétations et réinterprétations qui ont pu en être faites tout en constatant les rapprochements, ou différences avec d'autres chansons de ce type, en particulier les comptines françaises datant à peu près de la même période. Procéder de la sorte peut paraître contradictoire pour qui veut étudier ces derniers d'un point de vue rigoureusement musical, mais ce n'est pas l'objectif de cette thèse. C'est ainsi sous leur forme moderne que ces chants nous intéressent car elle permet à la fois d'effectuer un travail de comparaison mais également de comprendre les réflexions musicales, pédagogiques et esthétiques qui s'exprimèrent dans la première moitié du 20^{ème} siècle.

D'autre part, nous voudrions mettre en évidence cette tendance visible dans le milieu musicologique au Japon à assurer aux *warabe uta* une fonction spécifique : celle de garantir l'authenticité d'un ensemble d'éléments conceptuels, esthétiques, culturels proprement japonais, au sens pré-moderne, ou plus exactement non-occidentalisé. Contrairement aux autres chansons pour enfants, les *warabe uta* ne sont chantés que dans un but ludique ou récréatif, leur dimension éducative ne s'exprimant au mieux que de façon secondaire. À ce titre, les *warabe uta* appartiennent au grand genre des *min.yō*, qui se définissent de la façon suivante :

Le genre *min.yō* désigne des chants caractérisés par l'absence de paroles et de

partitions écrites, dont les modes de transmission et de diffusion s'effectuent oralement. Elles ne sont pas l'œuvre d'un auteur clairement déterminé, et sont sujettes à des variantes et des modifications car elles sont chantées par un nombre important d'interprètes. Elles peuvent figurer parmi les musiques folkloriques japonaises chantées *nihon no minzoku ongaku* 日本の民俗音楽. Les chants *min.yō* diffèrent donc des chansons artistiques *geiyō* 芸謡 dont l'auteur est connu. On les distingue également du genre *shin.min.yō* 新民謡 ou *sōsaku min.yō* 創作民謡 qui apparut dans la période moderne et dont les pièces sont créées et interprétées par des professionnels. Certains chants *min.yō* régionaux furent repris par des musiciens professionnels qui en firent des chants plus élaborés ou encore les enregistrèrent³⁵.

Avant d'entrer dans l'étude de ces *warabe uta*, il est important, dans un premier temps, de décrire le contexte général, tant musical qu'historique, de la période qui nous préoccupe. Cela doit commencer par une définition de la conception de ce qu'est la musique dans la société japonaise moderne. La complexité du cas japonais est similaire à celle de tout pays non occidental qui, à un moment de son histoire, découvrit cette musique occidentale d'origine européenne, aujourd'hui dominante dans le monde, en tant que référentiel théorique et analytique, mais aussi en termes de popularité et de diffusion. Nous chercherons donc à répondre aux interrogations suivantes : quelles sont les différentes compréhensions de la musique, en particulier de la musique vocale ? Comment la musique occidentale s'est-elle insérée dans le monde musical préexistant à son introduction ? Pour le développement de ces réponses, nous nous appuyerons sur les écrits théoriques d'auteurs japonais et des recherches musicologiques effectuées au 20^{ème} siècle.

Dans un second temps, nous nous attacherons à décrire précisément les caractéristiques et caractères reconnus dans les *warabe uta*. C'est grâce à la fois aux études japonaises et en opérant une comparaison avec leurs homologues en France que nous essayerons de mettre en évidence une potentielle « japonité », ou au contraire, de les en écarter. Mais surtout, nous verrons comment et pourquoi ces *warabe uta* servirent surtout dans la constitution du mouvement des chants pour enfants qui fait l'objet d'étude de la troisième partie de notre thèse.

³⁵ ONGAKU NO TOMOSHA 音楽之友社 (ed.), *Nihon ongaku kihon yōgo jiten* 『日本音楽基本用語辞典』, Ongaku no tomosha 音楽之友社., Japon, 2007, p.140.

I Généralités

En vue de répondre aux questions énoncées ci-dessus, il est nécessaire de proposer un aperçu des principaux éléments qui permettront de comprendre et d'analyser l'objet d'étude de cette partie. Nous proposons ainsi de reprendre dans ce chapitre les travaux de musicologues qui s'interrogèrent notamment sur l'histoire de la musique au Japon. Nous reviendrons sur les origines du terme, mais nous attarderons notamment sur l'état du monde musical dans la période historique qui nous concerne. Cet état sera présenté sous différents aspects : nous définirons tout d'abord les termes communément employés ainsi que la pratique ou l'usage réels qui s'y attachent en vue de décrire les phénomènes musicaux qui eurent lieu au début du 20^{ème} siècle. Indispensables à la compréhension de la musique à l'époque, les théories musicales dominantes seront également présentées. Ces quelques éléments théoriques généraux seront nécessaires à l'analyse ultérieure des exemples musicaux venant soutenir notre propos. Nous avons opéré une sélection parmi ces éléments que nous justifions de la façon suivante : il s'agit d'éléments revenant de façon récurrente dans les travaux de musicologues japonais, ou occidentaux, et prétendument représentatifs, ou spécifiques à la musique japonaise. Il va sans dire que les théories musicales utilisant majoritairement ces arguments visent plus ou moins fortement à la critique de la modernité et tentent de distinguer une authenticité musicale que nous nous refusons ici à défendre. Cela ne veut pas pour autant dire que ces éléments n'existent pas. La musique se définit aussi par des critères d'appréciation subjectifs qui diffèrent nécessairement d'une civilisation, d'une culture, d'une époque à une autre. Notre ambition est de révéler comment, et pourquoi, à un temps donné, certains éléments furent plus estimés que d'autres, et par qui.

A Définition des concepts

Il existe à ce jour deux thèses majeures traitant de l'apparition et de l'utilisation du terme « musique » au Japon : celle de Kikkawa Eishi 吉川英史 (1909-2006) dans son *Étude esthétique de la musique japonaise*³⁶ et celle de Kasahara Kiyoshi 笠原潔 (1951-2008) dans le sixième volume de *Musiques japonaises, musiques asiatiques*³⁷. On utilise en japonais le terme *ongaku* 音楽 pour signifier « musique » et nous chercherons ici à comprendre toutes les acceptions que le mot propose à l'époque qui nous préoccupe³⁸. Au Japon, le mot *ongaku* n'apparaît pas dans le *Kojiki* 古事記 (712), en revanche on peut penser que le terme *utamai* うたまひ désignait probablement la musique dans le *Hitachi no kuni fudoki* 常陸国風土記³⁹. Dans le *Shoku Nihongi* 続日本記 (752), on trouve mention de « sortes de musiques » *shurui ongaku* 種類音楽 lors de la cérémonie d'établissement (ou d'ouverture des yeux) du bouddha, *daibutsu kaigen kuyōe* 大仏開眼供養会, puisqu'il est dit que les musiciens de *gagaku* offrent des « musiques » (雅楽寮及諸寺が「種類音楽」を献ず). En revanche, la musique et la danse proprement japonaises sont différenciées par le terme *kabu* 歌舞 qui comporte entre autres le *ōuta* 大歌, le *kumemai* 久米舞, le *tatafushi no mai* 楯伏舞, etc. L'utilisation du mot *ongaku* au Japon était donc plutôt d'origine bouddhique comme nous le verrons un peu plus loin. Nous chercherons ici à résoudre les problèmes qui se posent dans cette partie : à quel sens de « musique » correspondaient les *warabe uta* au tournant du siècle ?

1 Signification et usages de la musique

Il est difficile de déterminer le terme de « musique japonaise », pour les raisons qui font que la musique constitue un objet d'étude problématique en général. Son approche peut être soit celle qui s'applique à un objet scientifique en ce qu'elle est une combinaison de sons dont le traitement est codifié et donc

³⁶ « Ongaku to iu yōgo to sono shūhen » 「『音楽』という用語とその周辺」 in *Nihon ongaku no biteki kenkyū* 『日本音楽の美的研究』, Ongaku no tomosha, 1983.

³⁷ « Chūgoku kodai no ongaku shisō » 「中国古代の音楽思想」 in *Nihon no ongaku, ajia no ongaku 6* 『日本の音楽・アジアの音楽6』, Iwanami Shoten 岩波書店, 1988.

³⁸ Ainsi, *ongaku* pouvait, au début de l'ère Meiji, désigner le *gagaku* plutôt que la musique occidentale.

³⁹ Il s'agit d'un des cinq rapports, ou *fudoki*, commandés par l'impératrice Gemmei en 713 qui rapportent les coutumes, l'histoire, les traditions orales de chacune des provinces du Japon et conservés jusqu'à nos jours.

analysable, mais également une pratique, concernant un corps prolongé par des instruments, entrant en rapport avec d'autres corps dans un espace affectif et vécu, caractérisé par la coordination spontanée, la sympathie ou la transe⁴⁰. L'emploi du terme « musique japonaise » dépend donc du contexte, du lieu, de l'époque et du point de vue selon lequel on en parle. Plusieurs auteurs se sont attelés à définir son aspect formel, tout en présentant des disparités justifiées par leurs positionnements disciplinaires. Ci-dessous nous verrons les différentes terminologies proposées dans les ouvrages de référence qui se trouvent à notre disposition. Nous citerons notamment Hirano Kenji 平野健次, Kamisangō Yūkō 蒲生郷昭 et Gamō Satoaki, dans le *Dictionnaire de la musique japonaise* 日本音楽大事典⁴¹ ou encore Tsuge Gen.ichi 柘植元一, dans le n°59 de *Tōyō ongaku kenkyū* 東洋音楽研究 (1994), qui proposent une définition de la « musique japonaise », mais orientée selon leur appartenance (Hirano est un spécialiste du *ji-uta*⁴² et Tsuge un ethnomusicologue).

1.1 Terminologies⁴³

Le mot *ongaku* 音楽 est à l'origine un ancien terme chinois dont la première occurrence apparaît dans les *Annales des Printemps et des Automnes de Lü* (*Ryoshi shunjū/Lüshi Chunqiu* 『呂氏春秋』). Bien que ce terme ait une origine ancienne, il n'était pas utilisé dans le langage commun, en dehors de tout ce qui avait trait au bouddhisme. C'est à partir du 18^{ème} siècle, lorsqu'il fallut trouver une traduction pour le mot « *music* », que *ongaku* 音楽, ou encore son synonyme *gaku* 楽, furent utilisés, désignant alors, au sens large, quelque chose fait à partir de sons. Le terme utilisé pour traduire les beaux-arts, *bijutsu* 美術, fut en revanche inventé à cette époque⁴⁴. Dans le langage commun, *ongaku* fait référence à une musique qui repose sur les bases et la théorie musicales occidentales.

L'équivalent de « musique japonaise », *nihon ongaku* 日本音楽, n'apparaît pas avant la fin du Bakufu. C'est à partir de Meiji que l'on utilise ce mot pour

⁴⁰ CAMPOS Rémy *et al.*, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 2006/1 (no 14), p. 3-17. DOI 10.3917/rhsh.014.0003

⁴¹ HIRANO 平野 Kenji 健次, KAMISANGŌ 蒲生 Yūkō 郷昭 et GAMŌ Satoaki, *Nihon ongaku daijiten* 『日本音楽大事典』, Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1989.

⁴² Voir Partie 1, I.B.1

⁴³ ONGAKU NO TOMOSHA 音楽之友社 (ed.), *op.cit.*, 189 p.

⁴⁴ Ces nouveaux mots, inventés spécifiquement pour traduire des mots étrangers, sont qualifiés de *shinzōgo* 新造語.

définir toutes les sortes de musiques nées et exécutées sur le territoire japonais, en tant que traduction de *Japanese music*. Au sens large, il désigne donc aussi les musiques étrangères qui se sont implantées et développées dans l'archipel, et celles de l'époque moderne qui furent sujettes à l'influence des musiques européennes. Au sens restreint, il ne désigne que les musiques créées jusqu'à la période Edo. Il s'agit donc d'un nom générique dont la définition est propre à celui qui l'utilise. À partir de Meiji et au moment de l'introduction de la musique occidentale, un nouveau lexique vint préciser ce vaste ensemble. On distingue notamment *hōgaku* 邦楽 (on trouve également *honpōgaku* 本邦楽, ou bien *wagaku* 和楽, termes qui apparaissent vers la fin de Meiji), désignant la musique japonaise par opposition à *yōgaku* 洋楽, la musique étrangère, principalement européenne (ce terme n'est pas très usité de nos jours). C'est lors de l'établissement, en 1907, du bureau de l'Inspection de la musique japonaise *hōgaku chōsa kakari* 邦楽調査掛 au sein de l'École de musique de Tōkyō que le mot se fixa définitivement. Ce bureau fut créé à l'initiative du musicien de *heikyoku* 平曲 (chant narratif l'histoire des Heike accompagné au luth *biwa*) Tateyama Zen no shin 館山漸之進 (1845-1916) qui souhaitait préserver la musique *heike* 平家. Au sens le plus strict, il désigne les musiques classiques interprétées par des professionnels et en particulier le koto⁴⁵, le shamisen et le shakuhachi nés à l'époque Edo, parfois qualifiés de *kinseihōgaku* 近世邦楽 (« musiques japonaises des temps modernes »). Il est à noter que le contexte d'apparition de ce mot explique la création des dénominations désignant les musiques régionales comme le *min.yō*, les musiques aïnoues ou d'Okinawa. Plus récemment, et surtout grâce à l'émission de radio de la NHK commencée en 1947, *Gendai hōgaku no jikan* 「現代邦楽の時間」, le terme *gendai hōgaku*, « musique japonaise moderne » s'imposa pour définir les nouvelles œuvres jouées sur des instruments de *hōgaku* et influencées par la musique contemporaine.

Le terme *dentō ongaku* 伝統音楽 (« musique traditionnelle ») est celui qui apparaît le plus tard, après guerre, pour qualifier plus précisément les musiques jouées depuis des temps immémoriaux. Il écarte nécessairement toute forme

⁴⁵ Il existe deux caractères pour cet instrument, 琴 (*kin*) et 箏 (*sō*) souvent confondus au Japon. Le mot koto désigne en réalité le *sō*. *Kin* et *sō* désignent à l'origine deux familles d'instruments différentes en Chine. Le koto/*sō*, quant à lui est un type de cithare à plusieurs cordes, chacune possédant un son propre que l'on accorde avec des *ji* 柱, chevalets amovibles, ou bridges. Sur le *kin*, on change de note en appuyant sur chaque corde.

d'influence de la musique occidentale, et par là les musiques actuelles et populaires, mais contrairement au *hōgaku*, se rapproche de ce que l'on peut qualifier de « musique ethnique » *minzoku ongaku* 民族音楽, ou du *min.yō*, c'est-à-dire une musique qui n'est pas jouée par des professionnels. Durant l'ère Meiji, le mot « tradition » était traduit par *denshō* 伝承, et non *dentō* 伝統. C'est durant l'ère Shōwa, pendant la guerre, mais surtout après celle-ci que *dentō ongaku* fut régulièrement utilisé. Ce terme est co-occurent de celui des « arts traditionnels » (*dentō geinō* 伝統芸能 / *dentō geijutsu* 伝統芸術) et se généralisera définitivement dans le vocable musical après la parution de *Nihon dentō ongaku no kenkyū* 『日本伝統音楽の研究』 de Koizumi Fumio en 1958.

D'autres termes comprenant le caractère *gaku* 楽 et définissant une forme de la musique existent au Japon. *Kokugaku* 国楽 fut utilisé au début de l'ère Meiji pour traduire l'anglais *national music*. On le retrouve notamment dans « Ongaku wo shinkō subeki no setsu » 「国楽ヲ振興スベキノ説」 (« De la nécessité de créer une musique nationale ») rédigé par Kanda Takahira/Kōhei 神田孝平 (1830-1898) dans le n°18 du journal *Meiroke zasshi* 明六雑誌, en 1874. C'est ce modèle d'une musique partagée par tout le peuple japonais que cherchèrent à développer des pédagogues comme Megata Tanetarō et Izawa Shūji. Ainsi, le terme *kokugaku* était-il très utilisé durant l'ère Meiji, notamment pour désigner une musique pratiquée par tous (les *shōka*). Dans la Corée actuelle, le mot *kugak* 국악 國樂, qui emploie les mêmes sinogrammes qu'en japonais, est toujours usité pour définir les musiques traditionnelles coréennes. Le mot *kokumin ongaku* 国民音楽, apparaît avant la guerre et possède une signification plus nationale.

Enfin, le mot *zokugaku* 俗楽 désigne la musique littéralement « vulgaire », « populaire », et apparaît à l'ère Meiji comme antonyme de *gagaku* 雅楽, la musique « raffinée ». L'ouvrage de Uehara Rokushirō 上原六四郎 (1848-1913) le reprend dans son titre consacré à l'analyse de ses modes, *Zokugaku senritsu kō* 『俗楽旋律考』 (1895). *Zokkyoku* 俗曲 fut un temps utilisé comme synonyme mais il finit par désigner plus spécifiquement les types de musiques jouées dans les *yose* 寄席⁴⁶, accompagnées de shamisen, comme le *dodoitsu* 都々逸 ou le *ōtsuebushi* 大津絵節⁴⁷ au cours de l'ère Taishō. Le *gagaku* est la seule musique qui est jouée en

⁴⁶ Salles proposant des spectacles variés : *rakugo*, *naniwabushi*, concerts divers...

⁴⁷ Le mot *fushi* 節 (qui devient *bushi* lorsqu'il est suffixe) signifie à la fois le « nœud » l'air/la

présence de l'empereur et institutionnalisée par le gouvernement de l'Empire⁴⁸. Le bureau du *gagaku*, *gagaku kyoku* 雅楽局, est mis en place au sein du ministère des Affaires suprêmes en novembre 1870 (aujourd'hui on parle de *gakubu* 楽部 au sein de l'agence de la Maison Impériale, car ils jouent aussi de la musique occidentale). Considérée avant-guerre comme la « musique de la Grande Asie orientale », le *gagaku* sera désigné comme « bien culturel immatériel important » du Japon en 1955 et revendiqué comme patrimoine national et universel⁴⁹.

Pour finir, le terme « musique » au sens de « musique instrumentale » est proche du terme *gagaku* : on parle en effet de *gaku* 楽 dans le *nō* (能楽囃子) et de *ongaku* 音楽 dans le *kabuki* (歌舞伎囃子). Ainsi, dans la scène de *kabuki Kurumabiki* 「車引」 tirée de la pièce *Sugawara Denju Tenarai Kagami* 『菅原伝授手習鑑』, l'apparition du personnage Fujiwara no Shihei 藤原時平 (ennemi de Sugawara Michizane), est annoncée par la musique qui résonne pour indiquer son rang.

À l'époque d'Edo, au début du *rangaku* (études hollandaises) et lors de la découverte des termes music/musique/muziek etc., on traduisait ces derniers par *ongaku* ou *gaku*, sans créer de néologisme. Le bureau de l'Inspection de la musique⁵⁰ emprunta d'ailleurs le terme tel quel dans son appellation *Ongaku torishirabe gakari* 音楽取調掛 (1879), et ce fut également le cas pour l'École de Musique de Tōkyō *Tōkyō ongaku gakkō* 東京音楽学校, tant et si bien que ce terme finit par se généraliser. Cependant, son utilisation dans les ouvrages désignait généralement le *gagaku*. S'ajoute à ces distinctions une pluralité de termes désignant cette fois-ci les genres de la musique chantée ou récitée qui constitue la part la plus importante dans le grand ensemble de la musique japonaise, mais que nous n'évoquerons pas ici.

mélodie, l'intonation/la modulation. En musique japonaise, cela désigne la partie chantée en opposition à la partie instrumentale accompagnante (qu'on nomme *ai no te* 合いの手).

⁴⁸ SUZUKI Seiko, « Le gagaku, musique de l'Empire : Tanabe Hisao et le patrimoine musical comme identité nationale », *Cipango, Cahiers d'études japonaises*, 2013, n° 20.

⁴⁹ *Ibid.*, p.17.

⁵⁰ Créé en octobre 1879 au sein du ministère de l'Éducation, ce bureau fut le premier lieu d'enseignement de la musique occidentale. Il deviendra l'École de musique de Tōkyō en 1887 qui disparaîtra en 1952 pour être rattaché à l'Université des Arts de Tōkyō. Voir Partie 2.I.A.

1.2 La pratique musicale

La conception de la musique se fait également par les formes de son expression et de son interprétation. Dans le cadre de notre thèse, nous devons distinguer deux paramètres délimités à, d'une part le lieu et l'espace, d'autre part, à la spécialisation des interprètes, autrement dit la professionnalisation du musicien, chanteur, ou artiste. Nous pouvons ainsi discerner les arts cérémoniels ou officiels, prodigués par des professionnels, et les arts populaires, du ressort des amateurs, dont le temps et le lieu de pratique sont définis soit par une autorité, soit par la tradition issue d'un processus de formalisation et de ritualisation caractérisé par la référence au passé⁵¹.

À titre d'exemple, nous pouvons citer les représentations du printemps et d'automne de *gagaku* dans le Palais Impérial, ou encore les prestations des orchestres *hayashi* 囃子 (un petit ensemble musical composé généralement de tambours, gong et flûte) lors des *matsuri*. D'un autre côté nous avons les arts informels, destinés au divertissement mais toujours exercés par des professionnels, et ceux exercés par des amateurs, dont les dates d'expression ne sont pas fixes. Il s'agit de deux des trois déterminations que de Certeau met en évidence dans la production des consommateurs : d'une part, cela correspond à des procédures de la créativité quotidienne qu'il compare à « des technologies muettes qui déterminent ou court-circuitent les mises en scène institutionnelles ». Elles n'ont pas la fixité répétitive des rites, des coutumes ou des réflexes et s'apparentent donc à des *pratiques* quotidiennes, lesquelles relèvent d'un vaste ensemble qui sont des schémas d'opérations, et des manipulations techniques⁵². Les *warabe uta*, le *min.yō* s'inscrivent dans ces pratiques qui, d'après Bourdieu, possèdent un double lien avec un lieu propre (un patrimoine) et un principe collectif de gestion (la famille, le groupe). D'autre part, on observe une formalité des pratiques, c'est-à-dire qu'elles sont des opérations multiformes et fragmentaires qui obéissent à des règles dont il faut préciser les formalités complexes qui rendent compte de ces opérations (ce qui est « populaire » est une manière de penser investie dans une manière d'agir)⁵³. Les chants de travail par

⁵¹ HOBBSAWM Eric, RANGER Terence, COLLECTIF et VIVIER Christine, *op.cit.*, p.30.

⁵² CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, France, Gallimard (coll. « Folio. Essais »), 1990, p.71.

⁵³ *Ibid.*, p.XXXV.

exemple sont une pratique circonscrite à un espace et un temps. Cette procédure collective a en effet une importance dans la réalisation d'une tâche, la fabrication d'un produit qu'elle facilite. Bien des métiers possèdent leur répertoire assigné qui se caractérise par une cadence, un vocable, des rythmes, des outils faisant office d'instruments etc. On citera à titre d'exemple fameux les esclaves africains aux Amériques dont les tâches agricoles dans les champs de coton s'accompagnaient de chants de travail. Au Japon, une pratique semblable accompagnait la cueillette du thé.

Dans cette thèse, le caractère populaire attribué à certains chants peut se comprendre de plusieurs manières distinctes et cumulables pour définir parfois un même objet. D'un côté, le populaire est compris dans le sens d'art populaire, c'est-à-dire une culture produite par les masses, pratiquée par cette dernière dans un quotidien de travail ou de divertissement, dont la transmission s'effectue de façon orale au sein de groupes généralement assez localisés et qui rapproche donc le « populaire » au « folklore » ou au « régional ». Cela suggère parfois que ces chants soient propres aux couches les plus modestes de la société et que les classes bourgeoises ou savantes ne les utilisent qu'à titre exceptionnel. D'un autre côté, nous définissons le chant populaire avec l'idée de « popularité » car il est destiné à la « masse », c'est-à-dire le plus grand nombre d'auditeurs et de spectateurs. Le populaire est accessible au public, mais ce dernier n'en est ni le créateur, ni l'exécutant. S'il est alors moins restreint dans sa diffusion c'est en particulier grâce aux modes de distributions modernes. Cette compréhension du terme populaire est à associer au développement de l'industrie culturelle telle que l'expliquent Adorno et Horkheimer et que nous détaillerons davantage dans la troisième partie. On peut rapprocher de cette définition l'idée de « vulgarisation » de l'œuvre qui est un procédé de mise à disposition du public le plus large et le plus hétéroclite qu'il soit une pièce des répertoires classique, savant ou en tout cas plutôt inaccessible *a priori*. Cela s'observe par exemple dans la reprise d'airs d'opéra pour le compte des recueils de chansons. La pratique musicale dans ce cas est donc de l'ordre de la réappropriation par transformation, d'un transfert, voire même d'un « imaginaire » puisque ce dernier requiert une faculté d'invention et de réinstitution de l'œuvre.

2 Une modernité relative aux débuts de la musicologie au Japon

Les multiples dénominations de la musique sont ainsi employées soit pour désigner des cas extrêmement spécifiques, soit au contraire de manière très générale, voire imprécise. Ici, nous souhaitons présenter quelques théories musicales qui seront nécessaires pour la compréhension des analyses musicales de *warabe uta*, de *shōka* et de *dōyō* qui auront lieu tout au long de cette thèse. Nous précisons néanmoins que ces théories sont importantes, non pas pour leur exactitude stricte du point de vue musicologique (certaines ont d'ailleurs été remises en cause depuis leur émission), mais pour la compréhension des discours de musicologues ou de musiciens dans lesquels on les retrouve. Ces discours sont en effet révélateurs des enjeux et des objectifs fixés par ces différents individus, et il est nécessaire de savoir à quelle(s) théorie(s) se renvoient les termes qu'ils utilisent pour décrire la musique dont il parlent. En effet, ces théories sont intimement liées au contexte général dans lequel elles sont émises. Nous verrons comment celui-ci influe sur les discours, et donc la sélection des pièces existantes, le choix porté sur certains modes et lieux d'interprétation, la démarche créatrice.

Le terme *ongakugaku* 音楽学, équivalent de « musicologie », est apparu très récemment, tandis que « l'histoire de la musique » *ongakushi* 音楽史 est une discipline qui naît dès 1884. L'histoire de la musique, telle qu'elle était enseignée au bureau de l'Inspection de la musique, était désignée en tant qu' « histoire de la musique de notre pays et de l'Europe » (*honpō oyobi ōshū ongakushi* 本邦及欧州音楽史). L'étude de la musique existait déjà avant Meiji, mais elle portait comme cela va de soi sur la musique que l'on appellera plus tard *hōgaku*. En ce sens, la musicologie moderne se superpose à l'occidentalisation de sa compréhension, à tel point que les études sur la musique *hōgaku* finirent elles aussi par raisonner selon les méthodes occidentales. C'est seulement en 1919 que l'on vit apparaître la première étude musicologique de ce type portant sur la musique japonaise, écrite par Tanabe Hisao 田辺尚雄 (1883-1984). De façon générale, il faudra attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale et l'établissement en 1952 de la Société de musicologie, Ongaku gakkai 音楽学会 (actuelle Nihon ongaku gakkai 日本音楽学会 The Musicological Society of Japan) pour que les travaux de ce genre soient publiés de façon régulière, marquant l'implantation de ce champ disciplinaire au

Japon⁵⁴.

Au-delà de l'emploi des mots pour décrire la musique, la façon dont elle est étudiée, analysée, classée et catégorisée, n'a pu se faire qu'en raison de l'introduction et de la diffusion large de la musique occidentale après Meiji, ère qui se caractérisait plus par la volonté d'engendrer un sentiment d'appartenance à un même pays, à une même entité nationale et d'établir une plus grande cohérence au sein du monde musical. Or, il est important de garder à l'esprit que l'essentiel de la musique introduite se limitait au répertoire interprété à l'époque en Occident, ainsi que sa connaissance, c'est-à-dire dans le cadre du système tonal qui s'était mis en place en Europe à la fin de la Renaissance. Si certains airs populaires parvinrent sur l'archipel, ils n'étaient jamais perçus que selon ce système, puisque les autres systèmes de musique, comme la musique modale, ne furent redécouverts que tardivement au 20^{ème} siècle, même en Occident. Il faut également savoir que l'emploi de la musique occidentale (et son enseignement) servit dans un premier temps à surmonter la disparité des genres musicaux qui existait au Japon pour unifier la Nation autour d'un même système musical. À l'inverse, à partir du début du 20^{ème} siècle, les études cherchant à établir les spécificités de la musique « japonaise » se multiplièrent. Aujourd'hui, dans le milieu universitaire, on constate la cohabitation des cours de musicologie et d'analyse tels qu'ils existent en Europe ou aux États-Unis, mais également des présentations de théories « mixtes » qui s'attèlent à expliquer dans le langage commun (occidental) la musique japonaise. L'objectif de cette partie est de constater l'état de la connaissance musicologique à l'époque qui nous intéresse, et de la confronter à des recherches plus récentes ce qui nous permettra d'avoir une vision diversifiée des *warabe uta*, mais aussi des *shōka* et des *dōyō* que nous verrons plus tard. Revenons ici sur les principales théories musicales que nous exploiterons.

2.1 Les modes de la musique japonaise

La grammaire musicale telle qu'elle est enseignée aujourd'hui fait appel à la notion de mode, *senpō* 旋法, terme traduit de l'anglais *musical mode*, à l'ère Meiji. C'est ainsi qu'il apparaît dans l'appellation des modes de la musique

⁵⁴ KUROSAKA 黒坂 Toshiaki 俊昭, « Kindai nihon ni okeru “ongaku” to “ongakugaku” 近代日本における「音楽」と「音楽学」 », *Kindaika to gakumon 近代化と学問*, 2016, Departmental Bulletin Paper 紀要論文, p. 159-174.

populaire japonaise *yōsenpō* 陽旋法, *insenpō* 陰旋法⁵⁵, les modes du gagaku *ritsusenpō* 律旋法 et *ryosenpō* 呂旋法 (que l'on trouve parfois sous les termes *rissen* 律旋 et *ryosen* 呂旋) par exemple. Les manuels scolaires peuvent parfois même faire mention de *nihon senpō* 日本旋法 pour décrire les « modes japonais » de façon générale. Il existe cinq façons de comprendre cette dernière expression qui peut⁵⁶ :

1. avoir un sens exactement ou quasiment identique à celui de la gamme dite *onkai* 音階 (hauteur de note à laquelle on fixe un mode musical).
2. désigner la forme prise par le mouvement de la mélodie : ainsi, on parle de mode lorsque, contrairement au cas de la musique occidentale, les *kakuon*⁵⁷ de la gamme ne sont pas utilisés de façon abstraite et égale, mais dans la limite de l'usage commun.
3. désigner une forme détournée du mode *ritsu* (*ritsu no meguri kata* 律の旋り方) : la mélodie, basée sur une gamme définie, sélectionne des notes précises des gammes relatives à chacun des modes. Dans ce cas, la gamme est une succession de notes choisies dans un registre large, et le mode est construit avec des notes choisies selon le mouvement d'une phrase d'un registre plus restreint.
4. désigner le mode, tel qu'on le comprend dans la musique occidentale, à savoir le système utilisé dans la musique religieuse au Moyen-Âge en Europe.
5. désigner les modes exotiques tels que le *rāga* de la musique classique indienne, le *dastgāh* ou *āvāz* de la tradition musicale perse, le *maqām* arabe ou ottoman, etc.

Ces termes sont souvent confondus et enseignés sans rigueur terminologique dans les écoles. Il est possible de ne considérer que la première définition. Mais il faut se montrer prudent dans la compréhension du terme *senpō* lorsqu'on le retrouve dans les études musicologiques ou ethnomusicologiques japonaises. En

⁵⁵ *In* et *yō* sont également les termes traduisant le chinois *yīn* et *yáng* et font référence respectueusement à ce qui est froid, sombre, obscur ou bien chaud, positif, clair. Ils possèdent une dimension émotive forte, à l'égal de celle des modes mineur et Majeur.

⁵⁶ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *Nihon no oto, sekai no naka no nihon ongaku* 『日本の音—世界のなかの日本音楽』, Heibonsha 平凡社., Japon, 1994, p.275.

⁵⁷ Voir partie suivante.

introduisant le terme de mode, il est possible d'atténuer la notion de gamme, de l'utiliser en remplacement, et de mettre en évidence les caractéristiques de la musique japonaise.

Parmi les chercheurs majeurs qui ont théorisé la musique japonaise, et surtout les chants pour enfants, nous évoquerons notamment Koizumi Fumio, que nous avons présenté en introduction. Koizumi est reconnu pour avoir posé dans son livre *Nihon no oto, sekai no naka no nihon ongaku*⁵⁸ les fondements de la théorie musicale japonaise qu'il applique dans l'étude des chansons pour enfants. Ainsi, selon lui, on ne parle pas vraiment de « théorie » concernant la musique japonaise, contrairement à la musique occidentale. Il n'est pas courant de procéder à une analyse systématique et minutieuse de tous les éléments rythmiques ou de la gamme qui la compose. Par ailleurs, chaque catégorie de la musique japonaise utilise ses propres termes et ses propres définitions qui, s'il sont intéressants dans l'analyse précise de ce genre, ne permettent pas de donner des explications sur les autres. Il faut considérer l'aspect « extra-théorique », voire « mystique » (*rikutsu nuki no shinpisei* 理屈ぬきの神秘性⁵⁹) comme un trait commun à la musique extrême-orientale. Néanmoins il existe dans les musiques indiennes, indonésiennes, arabes, turques des théories musicales, et la théorie dans la musique chinoise a infiltré le cœur de la musique japonaise. Ainsi, l'absence de théorie musicale au Japon n'est pas en raison de l'impossibilité d'en émettre une, mais plutôt le fait que, d'un point de vue historique, l'emprunt à la Chine puis à l'Europe de leurs musiques respectives n'a pas laissé l'occasion aux Japonais de construire leur propre théorie musicale sur une musique autochtone.

Ainsi, Koizumi envisage trois directions pour déterminer une forme de théorie musicale japonaise. La première consiste à fixer les bases des musiques populaires comme les *warabe uta* ou les *min.yō* afin de clarifier leurs caractères propres, en se référant aux théories musicales chinoise ou européenne. La seconde tente de définir dans des termes unifiés les théories des différentes catégories établies, en en extrayant des dimensions communes. La troisième enfin pose l'éventualité de se référer à d'autres théories musicales que les chinoises et

⁵⁸ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *Nihon no oto, sekai no naka no nihon ongaku* 『日本の音—世界のなかの日本音楽』, Heibonsha 平凡社., Japon, 1994, 363 p.

⁵⁹ KOIZUMI 小泉 FUMIO 文夫, *op.cit.*, p.275.

occidentales, comme les théories asiatiques ou grecques.

a) La gamme

Selon la théorie et la grammaire musicales actuelles, qui considèrent la musique occidentale et ses gammes heptatoniques, la musique japonaise est basée sur les gammes pentatoniques dites *go on onkai* 五音音階. Ces gammes, très présentes en Extrême-Orient, ne sont pas circonscrites à cette région du monde puisqu'on les retrouve sur le continent africain mais aussi en Occident dans les vieilles chansons et comptines, avant d'être sciemment employées par les compositeurs. Ces gammes pentatoniques présentent le grand avantage d'exclure la quinte diminuée et de ne présenter que des intervalles consonants. Les *warabe uta* ou encore les *min.yō*, considérés comme aux fondements de cette musique japonaise, utilisent ces dernières. La gamme supportant ces formes de chants est parfois qualifiée de gamme des *warabe uta*. Les gammes musicales sont la succession de hauteurs de notes selon un ordre précis et le terme *onkai* 音階 utilisé en japonais voulait initialement traduire l'anglais *musical scale*, bien qu'en réalité il s'agisse d'une échelle de chacune des notes qui se trouvent dans une mélodie⁶⁰. Ainsi, les notes importantes présentent une hauteur fixe et déterminée, condition *sine qua non* de l'ensemble des notes pour comprendre la gamme d'un point de vue théorique.


Koizumi explique qu'il n'est pas impossible que l'ensemble de la gamme monte ou descende graduellement, donnant une hauteur de notes déterminées d'un point de vue relatif, même si elles sont considérées comme des notes indéterminées dans une gamme absolue, ou encore que quelques notes seulement soient indéterminées si leur rapport avec les autres notes est clair. Il est ainsi possible de considérer une gamme structurée de telle façon. La conception des gammes au Japon est somme toute assez vague. Toutes les notes ainsi obtenues sont rangées par ordre de hauteur, et l'écart de notes le plus grand dans la mélodie devient l'écart de notes de la gamme. Cependant, en musique occidentale cet écart de notes est généralement d'une octave, de la tonique à la tonique, ou du *kakuon* au *kakuon* au-dessus ou en dessous desquels le même ordre de notes est répété. Lorsque la mélodie est ascendante ou descendante, la gamme peut différer

⁶⁰ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *op.cit.*, p.297.

(comme dans le cas de la gamme mineure mélodique) et l'octave ne peut donc pas forcément constituer une généralité. Les modes et gammes japonais tels que définis par Koizumi sont réécrits sur la page suivante.

Modes et gammes japonais


yōsenpō 陽旋法 inakabushi ou minyō onkai



1 ton 1/2 1 ton 1 ton 1 ton 1/2 1 ton

The diagram shows a six-note scale on a treble clef staff. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4. The intervals between notes are: 1 ton 1/2 (C-D), 1 ton (D-E), 1 ton (E-F), 1 ton 1/2 (F-G), and 1 ton (G-A).

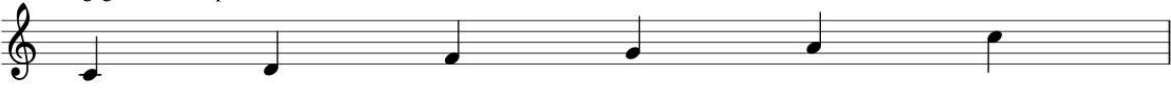
insenpō 陰旋法 ou miyakobushi



1/2 ton 2 tons 1 ton 1/2 ton 2 tons

The diagram shows a six-note scale on a treble clef staff. The notes are: C4, B3, D4, E4, F4, G4. The intervals between notes are: 1/2 ton (C-B), 2 tons (B-D), 1 ton (D-E), 1/2 ton (E-F), and 2 tons (F-G).

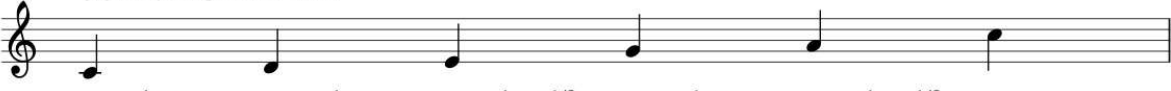
gagaku ritsusenpō 雅楽律旋法



1 ton 1 ton 1/2 1 ton 1 ton 1 ton 1/2

The diagram shows a six-note scale on a treble clef staff. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4. The intervals between notes are: 1 ton (C-D), 1 ton 1/2 (D-E), 1 ton (E-F), 1 ton (F-G), and 1 ton 1/2 (G-A).


gagaku ryosenpō 雅楽呂旋法



1 ton 1 ton 1 ton 1/2 1 ton 1 ton 1/2

The diagram shows a six-note scale on a treble clef staff. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4. The intervals between notes are: 1 ton (C-D), 1 ton (D-E), 1 ton 1/2 (E-F), 1 ton (F-G), and 1 ton 1/2 (G-A).

ryūkyū senpō 沖縄陰音階



2 tons 1/2 ton 1 ton 2 tons 1/2 ton

The diagram shows a six-note scale on a treble clef staff. The notes are: C4, B3, D4, E4, F4, G4. The intervals between notes are: 2 tons (C-B), 1/2 ton (B-D), 1 ton (D-E), 2 tons (E-F), and 1/2 ton (F-G).

b) La notion de *kakuon*

Le *kakuon* 核音 « note nucléaire » est une notion en musicologie comparée et en ethnomusicologie qui désigne une note dans une ligne mélodique à la hauteur fixe, subordonnant les notes voisines, et généralement la note finale de la mélodie. Le *kakuon*, même s'il peut dans certains cas lui correspondre, se distingue de la tonique dite *shuon* 主音 en japonais. On utilise également les termes *kion* 基音 (note basique), *chūshin.on* 中心音 (note centrale) ou *shūshion* 終止音 (note finale) selon leur position dans la gamme. Dans la musique japonaise, il est important de raisonner également en termes de *kakuon*, dont le rôle est aussi crucial que celui de la tonique car il a fonction de note pivot. Une gamme n'est pas uniquement une énumération de notes, on la coupe de la tonique à la tonique supérieure et il faut réfléchir à la relation des autres notes par rapport à la tonique. La tonique est la note la plus importante dans la mélodie et un grand nombre de mélodies s'achèvent sur cette note. La tonique est généralement le point de départ d'une gamme sur une octave, dont elle constitue le 1^{er} degré *daiichi do* 第一度.

Dans la musique japonaise également, on peut réfléchir en termes de note qui fonctionne comme la tonique. Notamment dans le *gagaku* ou le *sōkyoku*, dont la structure peut être théorisée, on retrouve une tonique en note terminale (*shūshion*) dans un intervalle d'une octave. Mais dans les mélodies de *nō*, de *min.yō* ou de *warabe uta*, il est possible de trouver 2 ou 3 notes terminales dans cette même octave. Par ailleurs ces notes finales peuvent avoir un rôle dans la mélodie aussi important que la tonique elle-même. Elles sont le cœur de la mélodie et les sons qu'elles indiquent sont clairement déterminés. Ces notes finales sont donc des *kakuon*. Ces *kakuon* sont généralement à des intervalles de quarte ou de quinte justes et sont des noyaux qui stabilisent la structure dans la mélodie. Un *kakuon* réapparaît au bout d'une quarte juste et les notes extrêmes séparées par cet intervalle de quarte forment le *tétracorde*⁶¹.

Dans l'étude des *warabe uta*, une gamme n'est pas nécessairement bâtie sur l'amplitude d'une octave : si l'on observe une tonique ou un *kakuon* même avec deux ou trois notes, alors on peut considérer qu'il s'agit d'une gamme. Koizumi

⁶¹ Nous verrons la définition exacte de ce terme ultérieurement.

parle de « gamme réduite » *semai onkai* 狭い音階⁶². Elles se retrouvent souvent dans des phrases musicales courtes telles que les *tonaegoto* となえごと, des formulettes aux propriétés magiques ou incantatoires (prémunissant contre le mauvais temps par exemple).

Dans un exemple proposé par Koizumi, *Ashita tenki ni naare* 「あしたてんきになあれ」 « Faites qu'il fasse beau temps demain » (Ex.1), seules les notes Sol et Fa, d'un intervalle d'un ton, sont utilisées pour soutenir le chant. Sol est ici le *kakuon* (elle apparaît en effet en note terminale). Cet exemple, à n'importe quelle hauteur, est caractéristique des mélodies japonaises qui se terminent toujours par la note supérieure dans une gamme. Il s'agit de la 1^{ère} règle des gammes réduites énoncée par Koizumi. Dans le cas d'une mélodie à 3 notes, s'applique une 2^{nde} règle des gammes réduites. C'est ce que présente Koizumi dans le second *tonaegoto* (Ex.2) qui, à l'instar de notre comptine *Amstramgram* ou de son analogue *Eeny, meeny, miny, moe* en Grande-Bretagne, est une formulette d'élimination connue sous le titre *Dochira ni shiyō kana* 「どちらにしようかな」 « Lequel choisir ? ». On observe que la note supérieure La est légèrement diminuée (approximativement sur l'équivalent d'un demi-ton, marqué ici par un bémol) dans la gamme réduite constituée de Fa-Sol-La. Mais la note finale sera la note du milieu, Sol, ce dernier mouvement se retrouvant dans toutes les variantes régionales de cette comptine japonaise et dans de nombreux *warabe uta*.

⁶² KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *op.cit.*, p.299.



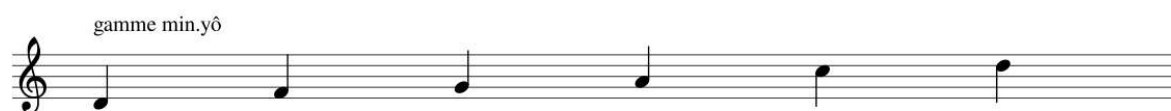
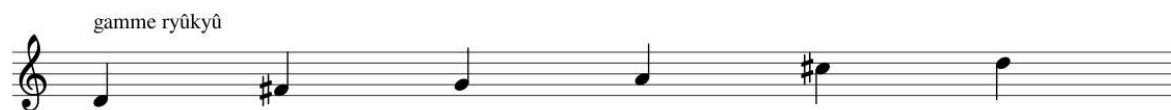
Dans la plupart des cas que nous avons pu écouter, ces deux règles se retrouvent dans la composition mélodique des comptines. Nous verrons plus loin quelques exemples de *warabe uta* présentant ces caractéristiques. Elles peuvent également se retrouver dans certaines chansons composées au 20^{ème} siècle par des musiciens ayant le souci de donner à leur pièces un air de *warabe uta*. Bien que la théorie de Koizumi n'apparut que plus tard, on suppose donc que les compositeurs du début du siècle avaient conscience du mouvement mélodique récurrent des comptines populaires.

2.2 Modulations

Il existe des relations de réciprocité entre les différentes gammes vues ci-dessus. Koizumi explique qu'il arrive notamment d'observer des modulations de la gamme *min.yō* ou de la gamme *ryūkyū* vers la gamme *miyakobushi* ou la gamme *ritsu*, ou bien l'inverse et dans ce cas, la tonique de la gamme s'abaisse d'une seconde Majeure (ou monte dans le cas inverse). Cette modulation ou mouvement s'accompagne du déplacement du *kakuon*. On observe que la note Sol est commune aux deux gammes, mais sa position se retrouve de fait déplacée soit vers le haut soit vers le bas. Par ailleurs, il arrive souvent que les modulations s'accompagnent de l'altération des demi-tons de la gamme. Cependant, dans l'exemple donné par Koizumi et que nous avons reporté ci-dessous, on observe que la modulation de la gamme *min.yō* à la gamme *ritsu* ne modifie pas la disposition des notes (*onretsu shihai* 音列支配), et qui fait ici l'objet de la

modulation. Ce type de modulation peut également se trouver entre la gamme *yonanuki* et la gamme *min.yō* dans les chansons enfantines, ou dans les chansons populaires de type *enka*. Les combinaisons des *tétracordes* des gammes traditionnelles et de la gamme *yonanuki* sont d'ailleurs un moyen trouvé par les compositeurs de l'ère Taishō pour introduire une sonorité « japonaise » à leurs pièces, comme nous le verrons plus loin avec quelques exemples.

Si l'on considère les gammes japonaises dans leur globalité, elles expriment une musicalité propre au peuple japonais, mais dans leur systématisation ou en raison des règles mutuelles qui s'y exercent, on peut identifier de nombreux points communs avec les musiques du reste du monde. Pour Koizumi, il reste néanmoins nécessaire de trouver un système qui comprenne de façon la plus exacte le caractère des gammes japonaises, tâche qui selon lui reste inaccomplie⁶³.



↕ Lors de la modulation, la tonique est abaissée d'un intervalle de seconde majeure



⁶³ Koizumi, op. cit., p. 270.

B Éléments musicaux et socio-culturels de la chanson

Après avoir introduit quelques éléments musicologiques, nous voudrions ici revenir plus précisément sur la conception de la chanson, et sa théorisation. Il est en effet indispensable de garder en tête que des chansons comme les *warabe uta* sont liées aux chansons populaires japonaises et que leur évolution dans le temps ne peut être étudiée indépendamment de celle des *min.yō*, des chants régionaux ou citadins en vogue. Nous révélerons également comment des éléments ont été transportés entre ces derniers, sous l'influence des interprètes, des médias, du système scolaire etc. Nous allons donc entrer plus concrètement dans une analyse de divers aspects, éléments musicaux et socio-culturels que l'on peut mettre en lumière, et ce grâce à des travaux précédemment effectués au Japon.

1 Caractères de la chanson au Japon

La connaissance du contexte musical dans lequel ont émergé les chants pour enfants est importante à saisir afin de mieux comprendre certains aspects, qu'ils soient de nature musicale, liés à l'expressivité vocale, ou liés aux textes constituant les paroles.

Au 19^{ème} siècle, en dehors des musiques classiques, de théâtre, rituelles ou religieuses, il existait une pluralité de genres mélismatiques citadins, tels que le *ji-uta* 地歌, les chants accompagnés du shamisen. *Ji-uta* est un terme apparu au début de ce siècle, désignant particulièrement les chants de la région de Kyōto et Osaka, afin de les distinguer des *edo-uta* 江戸唄 qui étaient originaires de la capitale. Sous ce terme on distingue plusieurs sous-catégories que sont le *kumi uta* 組歌, le *tegotomono* 手事物, le *jōrurimono* 浄瑠璃物 et le *sakumono* 作物. Ces dernières diffèrent en raison de leur structure musicale (le *kumi uta* est une suite de poèmes, tandis que le *tegotomono* donne une plus grande importance aux parties instrumentales) ou de l'origine de leur texte (il pouvait s'agir de textes classiques des pièces de *nō* ou appartenant plutôt au registre comique, comme c'est le cas du *sakumono*). Le *ji-uta* était à l'origine l'exclusivité des musiciens aveugles jusqu'à l'abolition de leurs privilèges par le gouvernement de Meiji en 1871. Le *ji-uta* fut intégré dans le programme d'enseignement de l'École de musique de Tōkyō en 1936. À l'ère Meiji, plusieurs recueils de *ji-uta* furent publiés et leur apprentissage

s'élargit à l'ensemble de la population japonaise en mesure de suivre les cours des maîtres. D'un autre côté, le *ji-uta nagauta*, qui apparaît au milieu du 17^{ème} siècle, consiste en un seul long texte composé pour le *nagauta* différent du *kabuki nagauta* ou *edo nagauta*. Il se propage dans la classe bourgeoise d'Ōsaka et Kyōto.

Ainsi, la musique vocale était fortement présente en province comme en ville, et se transmettait à la population lors des représentations des artistes, professionnels ou amateurs, ou lors de cours privés, individuels ou collectifs (*okeiko* お稽古). Cependant, l'enseignement se faisait du maître au disciple et concernait son répertoire plutôt que la théorie générale. Toujours est-il que la population japonaise avait développé une sensibilité musicale influencée par la variété de chants qui étaient interprétés de façon locale. Mais avant même de parler de régionalisme, il faut prêter une attention particulière à l'essence même de ce qu'est le chant, à savoir des paroles mises en musique. Son analyse est donc inséparable de celle de la langue, et de ses caractéristiques. Sans entrer dans une étude véritablement linguistique, nous nous attèlerons ci-dessous à mentionner les spécificités musicales et langagières susceptibles de s'observer dans les *warabe uta*.

1.1 Nature du silence et de la cadence

Certains éléments de la conscience musicale s'expriment assez différemment de ce que la musique occidentale a imposé au moment de son introduction au Japon. Ishii Hiroshi⁶⁴ nous présente ainsi les caractéristiques des chants *min.yō* anciens⁶⁵. Mais s'il cible plus précisément les influences exercées sur la métrique japonaise du haïku, sujet qui ne nous concerne pas directement ici, son analyse est intéressante dans la compréhension de la musique au Japon à partir de l'ère Meiji. Ainsi, dans le *min.yō*, les phrases sont longuement étirées et l'on note la présence de *kobushi* 小節, une courte partie ornementale dans un air ou une mélodie chantée⁶⁶. La plupart des chansons populaires actuelles créées après Meiji ont subi l'influence de la musique occidentale et, tout comme les *shōka*, présentent

⁶⁴ Diplômé du département d'esthétique allemande et de littérature française de l'Université de Tōkyō, Ishii Hiroshi est critique musical.

⁶⁵ ISHII 石井 Hiroshi 宏, *Seiyō ongaku kara mita nippon, haiku ha shi-shi-shi* 『西洋音楽から見たニッポン俳句は四・四・四』, PHP Kenkyūsho PHP 研究所., Japon, 2007, 271 p.

⁶⁶ Comme par exemple dans le *kisobushi* 木曾節, un type de chant de la région de Nagano.

un rythme mesuré, souvent à 4 temps. Or, cette notion de rythme et de découpages en mesures puis en temps est quasiment absente dans la musique traditionnelle japonaise. Même lorsqu'elle est accompagnée d'un instrument tel que le shamisen, elle ne respecte pas une métrique telle qu'on la trouve dans la musique occidentale⁶⁷. Dans le *rōei* 朗詠, le *shigin* 詩吟, le *dodoitsu* 都々逸⁶⁸ par exemple, plus que le rythme c'est la mélodie (l'enchaînement de sons soit vers l'aigu soit vers le grave) qui est important et qui fait que la pièce est réussie ou non. Dans la musique occidentale, en particulier celle sur laquelle on danse, la conscience du rythme est une condition *sine qua non*, là où elle n'est que secondaire, voire superflue dans la musique japonaise.

Ishii donne un exemple intéressant en prenant l'exemple du point d'orgue. De l'italien *fermata*, il s'agit d'une indication musicale qui informe que la valeur rythmique de la note sur laquelle se trouve le point d'orgue est doublée ou triplée selon le bon vouloir de l'interprète. En japonais, le terme est traduit en *enchō kigō* 延長記号, soit littéralement « symbole de prolongation/d'extension ». L'auteur indique qu'en italien, *fermata* signifie « s'arrêter », il s'agit en effet d'une partie sans battue, ou le temps est arrêté aussi longtemps que le souhaite l'interprète. Cependant, pour les Japonais, il s'agirait plutôt « d'étirer » le temps, de le prolonger aussi indéfiniment que souhaité, mais pas de figer le son. Dans le *dodoitsu* ou le *naniwabushi*, l'exaltation musicale est provoquée par l'aptitude à étirer le son. L'auteur indique que le son au Japon est « vivant » alors que le rythme qui constitue la base de la musique occidentale la fait s'interrompre lorsque lui-même s'arrête, puis reprendre⁶⁹. La traduction du point d'orgue, faite probablement durant l'ère Meiji, dévoile cette conception du rythme.

À propos du *ma* 間⁷⁰, on retrouve encore chez certains musicologues cette notion qui est présentée comme un caractère majeur de la musique japonaise. La

⁶⁷ Notons tout de même que dans la musique classique occidentale, le récitatif est librement déclamé par le chanteur en suivant les inflexions naturelles de la langue parlée. Lorsqu'il est soutenu par un orchestre par exemple, il est de la responsabilité du chef de coordonner les interventions instrumentales avec les intentions du chanteur.

⁶⁸ Chant populaire. Apparaît à la fin de l'ère Kansei (1789-1801) et au début de l'ère Bunka (1804-1818), ayant pour origine le *itakobushi* 潮来節 et le *yoshikonobushi* よしこの節. Le *都々逸* 坊歌 est chanté dans les *yose* 寄席 et très en vogue la fin de l'ère Tenpō (1830-1844). il est écrit en 26 caractères répartis en 七・七・七・五.

⁶⁹ ISHII, *op.cit.*, p.16.

⁷⁰ Pour approfondir la question, voir LUCKEN Michael, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept « japonais » », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 13, no. 1, 2014, pp. 45-67.

définition du *ma* musical est, d'après le dictionnaire de musique japonais⁷¹ l'intervalle entre deux pulsations (拍と拍との時間的隔たり) ou encore le temps de pause qui existe entre deux battues (ce qui correspond au cas de l'expression *ma o toru* 間を取る par exemple, qui correspondrait à « choisir le bon moment »). Une autre utilisation, plus spécialisée, définit le *ma* comme étant une battue ou un temps précis dans un cycle défini et s'applique notamment dans la structure instrumentale et vocale du *nō*, et ne nous concerne pas ici⁷².

Kojima Tomiko dit ainsi dans *Nihon no ongaku wo kangaeru* que la notion de *ma* est utilisée depuis longtemps dans la conception du rythme au Japon, à travers les indications musicales *ma ga nobiru* 「間が延びる」 « traînant », *ma ga ii* 「間がいい」 « avoir un bon timing », *ma o toru* 「間をとる」, etc. D'autres expressions du langage courant comme *ma ni au* 「間に合う」 ou *ma nuke* 「間抜け」 correspondraient à une logique rythmique à l'origine⁷³. Le *ma* désigne en musique l'intervalle de temps entre deux notes *aida* 「あいだ」 qui est compris par « *beat* » en anglais dans le sens de « temps musical ». Mais « *beat* » désigne également la pulsation, la battue qui, en japonais, se traduit par *haku* 拍 (voir 1.3). Kojima affirme que les Japonais ne « battent » le temps que lorsqu'il y a des notes, et n'incluent pas les silences dans la pulsation. Autrement dit, si l'on demande aux Japonais de taper dans les mains 3, 3, 7, cela donnera xxxo xxxo xxxxxxxo, chaque battue (x) étant suivie d'un temps d'arrêt (o). Or dans la conception occidentale du rythme, le temps de silence est compté dans l'ensemble de la battue, qui correspondrait donc ici non pas à 3, 3, 7 mais à 4, 4, 8 temps. La régularité de la battue constitue une des bases de la musique occidentale quant il s'agit de « garder le tempo » du début à la fin d'un morceau, en dehors des *rallentandos*, *ritardandos* et autres *accelerandos*. Il y a par ailleurs une subtilité d'interprétation dans la musique occidentale qui consiste à permettre à l'interprète d'exprimer, en se posant davantage sur certaines parties du texte musical, sa propre créativité. Il s'agit bien sûr du *rubato* qui n'a été indiqué par les compositeurs qu'à partir de la période romantique, mais qui existait bien

⁷¹ ONGAKU NO TOMOSHA 音楽之友社 (ed.), *op.cit.*, p.16.

⁷² Pour plus de précisions concernant la rythmicité de la structure musicale d'une pièce de *nō*, consulter l'ouvrage de TAMBA Akira, *La Musique classique du Japon : du XVI^e siècle à nos jours*, Broché., s.l., 2001, vol. 2/, p.27.

⁷³ KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *Nihon no ongaku wo kangaeru* 『日本の音楽を考える』, Ongaku no tomosha 音楽之友社., Japon, 1976, p.94.

évidemment depuis l'origine de la musique. La battue de la mesure n'est alors plus strictement rigoureuse et les variations de vitesse dépendent de la sensibilité personnelle de l'interprète qui « dérobe » du temps selon son inspiration. Au Japon, il est plus d'usage d'allonger et de raccourcir le temps (*nobichijimi suru rizumu* 伸び縮みするリズム), qui révèle justement la bonne maîtrise du rythme, la régularité étant réservée à l'entraînement des débutants. C'est pourquoi on parle plutôt de l'importance du « timing », ce qui explique pourquoi les percussions du style *taiko* nécessitent des interjections vocales *kakegoe* かけ声, et l'importance d'unifier celui-ci. Le rythme japonais est donc un « rythme à *ma* » 間のリズム.

Quelle importance cela revêt-il dans le cas des *warabe uta* et des chants pour enfants ? D'après cette affirmation, le *ma* (ou temps d'arrêt), n'a donc ni exactitude, ni limites qui puissent le faire correspondre à une valeur musicale occidentale. Le fait est que la plupart des œuvres écrites ou relevées au début du 20^{ème} siècle étaient limitées par la mesure du temps occidentale, qui accordait au temps d'arrêt une durée précise. La maîtrise du rythme dépend donc non pas des interprètes, mais de sa réécriture. Il y a donc de très fortes probabilités pour les chants de type *warabe uta* chantés de nos jours ne correspondent pas rythmiquement à ce qu'ils étaient avant d'être relevés sur partitions.

1.2 Métrique et musique

En Occident, il est commun de différencier le « bruit » de la « note musicale ». Cependant, au Japon il n'est pas si aisé d'opérer cette différence dans de nombreux cas, affirme Koizumi⁷⁴. Quand il s'agit de « note musicale », on peut lui définir aisément une hauteur de note, pour le reste il s'agit de « non-musical » *higakuon* 非楽音 ou de « bruit » *sōon* 噪音. Cela dépend également de l'importance accordée aux harmoniques émises par les instruments de musique. Les instruments japonais peuvent en émettre, mais le son « non-musical » est aussi recherché. Il faut aussi considérer l'effet musical produit par la succession de sons « non-musicaux » (tambour, pincement de corde etc.).

Le son musical, quant à lui, correspond au terme *onshoku* 音色, pour le distinguer précisément du bruit. Celui-ci est déterminé dans la plupart du temps par la composition en harmoniques du son, mais également par les modifications

⁷⁴ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *op.cit.* p.279.

temporelles du son (début *tachi agari* 立ち上がり, vibrato *yure* ゆれ, atténuation *gensui* 減衰). On définit le timbre par des expressions ayant rapport avec le ressenti personnel et humain (« une voix claire » *shibui onshoku* 渋い音色), mais il est difficile de les utiliser pour l'ensemble de la musique japonaise.

Toujours dans une démarche comparative, Ishii évoque la notion de silence dans les conceptions générales occidentale et japonaise. Là où, dans la musique occidentale, un silence a la valeur d'une noire, et est donc compté dans l'ensemble des battements de la mesure, au Japon elle n'a pas d'existence dans le sens où le son n'est pas émis. Autrement dit, une mesure à trois temps dont les deux premiers sont émis mais pas le troisième, indiqué sur la partition par un silence, sera en réalité compris comme à deux temps (*nibyōshi* 二拍子). C'est-à-dire que ce temps n'est pas comptabilisé ou plutôt n'est pas présent à l'esprit dans la façon de compter le rythme. Or, le « silence » dans la musique occidentale est extrêmement important et sa valeur ne peut-être retranchée.

Ainsi, quatre temps dont le dernier est un silence seront considérés au Japon comme trois battues plus une « préparation » en vue de recommencer les trois battues. Ceci est à l'origine de la compréhension d'une succession 5-7-5 (*go-shichi-go* 五・七・五) en 4-4-4 dans la lecture des haïku, ce que Ishii nous explique de la façon suivante avec le fameux poème de Matsuo Bashō :

En raisonnant en 5-7-5, le compte est le suivant :

na な (1) tsu つ (2) ku く (3) sa さ (4) ya や (5)

tsu つ (1) wa わ (2) mo も (3) no の (4) do ど (5) mo も (6) ga が (7)

yu ゆ (1) me め (2) no の (3) a あ (4) to と (5)

Une autre lecture permet d'obtenir le compte suivant en 4-4-4 :

natsu なつ (1) kusa くさ (2) ya や (3) □ (4)

tsuwa つわ (1) mono もの (2) domo ども (3) ga が (4)

yume ゆめ (1) no の (2) ato あと (3) □ (4)

L'auteur explique ensuite la différence fondamentale dans l'existence des

« syllabes »⁷⁵, qui sont en réalité des mores comme nous le verrons plus tard. On pose sur chacune de ces syllabes un rythme particulier, comme en poésie par exemple, tandis qu'en japonais, ce serait le mot tout entier qui formerait une unité, plutôt que d'être scindé en plusieurs particules, ce qui fait que les sons sont prolongés au sein du mot en lui-même. La mise en musique de paroles en japonais suppose la conception de la langue non en découpage syllabaire, mais mot par mot. Autrement dit, une note peut soutenir plusieurs syllabes.

Cette métrique en 5 et 7 se retrouve dans certains *shōka* et les chansons à la mode, comme dans *Hi no maru kōshin kyoku* 「日の丸行進曲」 « La marche militaire du Hi no maru » (paroles de Arimoto Kenji 有本憲次, musique de Hosokawa Takeo 細川武夫 (1938)⁷⁶) ou encore dans le célèbre chant militaire *Roetsu no uta* 「露営の歌」 (paroles de Yabuuchi Kiichirō 藪内喜一郎, musique de Koseki Yūji 古関裕而 (1937)) qui sont en *shichigochō*. On retrouve même la forme 7-7-7-5 du *dodoitsu* dans des chansons comme *Wakare no burūsu* 「別れのブルース」 « Le blues du départ » (paroles de Fujiura Kō 藤浦洸 et musique de Hattori Ryōi 服部良一 (1937)⁷⁷).

Après la guerre, les chansons japonaises tombèrent en désuétude au profit de celles influencées par la musique américaine (pop, folk, rock etc.) et les paroles de ses dernières ne furent plus écrites en 7-5 mais adoptèrent un style libre de prose. Cela est également valable pour les *dōyō* (ex : *Zō-san* 「ぞうさん」 « L'Éléphant », paroles de Mado Michio まど みちお et musique de Dan Ikuma 團伊玖磨). On retrouve néanmoins la métrique 7-5 dans les chansons de *enka*.

1.3 Le rythme, la pulsation

L'absence de battue n'est pas problématique alors qu'elle est indispensable dans la musique européenne qui présente l'alternance de « temps forts » et de « temps faibles ». Il existe aussi des temps forts et des temps faibles dans la musique japonaise, mais elle n'est pas répartie de la même façon qu'en Occident

⁷⁵ *Ibid.*, p.21.

⁷⁶ 母の背中の小さい手で (7-5) Sur le dos de sa mère, de sa petite main,
振ったあの日の日の丸の (5-5) Brandit le drapeau du Japon.

⁷⁷ 窓を明ければ港が見える (7-7) En ouvrant la fenêtre on voit le port,
メリケン波止場の灯が見える (7-5) On voit les feux de l'embarcadère américain,
夜風夕風 恋風乗せて (7-7) Shiokaze du soir,
今日の出船は どこへ行く (7-5) Où se rend le navire aujourd'hui ?

(par exemple sur 3 temps fort-faible-faible). On parle de *ichibyōshi* 一拍子 en musique japonaise. C'est-à-dire qu'aussi bien *go* (5) que *shichi* (7) sont en réalité prononcés dans une mesure à quatre temps.

On constate, dans les musiques japonaises, la non-régularité de la pulsation (des « battues irrégulières » *futōhaku* 不等拍) et la capacité à l'accélérer ou la diminuer (la « flexibilité de la battue » *haku no shinshuku* 拍の伸縮). Il arrive, dans des cas extrêmes, que l'on ne perçoive même plus une valeur de pulsation. Il y a également des catégories qui ne limitent pas la pulsation en des termes temporels. Certaines catégories de la musique japonaise ne régulent nullement le temps, et l'on parle de « rythme sans battue » *muhaku no rizumu* 無拍のリズム⁷⁸. Par exemple dans *Oiwake* 『追分』 ou *Umakatabushi* 『馬方節』, des *min.yō*, le chanteur étant seul et bénéficiant d'une liberté d'interprétation, la pulsation est donc complètement absente. Il est donc difficile de noter sur des partitions occidentales ces chants dont les rythmes sont complètement libres. Il est impossible de déterminer une pulsation, ou alors, pour être le plus rigoureux possible, il faudrait préciser sur chaque note la valeur potentielle qu'elle peut avoir (plus ou moins longue par rapport à la précédente). Autrement dit, la période musicale présente une longueur variable, elle est mesurée de façon libre et le temps musical n'est pas divisé en parties égales. Néanmoins, on peut observer des relations d'intensités dans la construction du rythme entre les accents marqués de façon plus ou moins régulière, selon leur usage. Comme cela se retrouve dans d'autres musiques du monde, elle peut nécessiter un temps régulier (si elle accompagne la danse ou le travail par exemple) ou non, en particulier lors des improvisations vocales sujettes à la prosodie imposée par la langue dans laquelle elle est chantée.

L'exemple le plus typique, concernant un rythme à pulsation est le cas où deux battues forment un groupe pour former un élément plus grand. C'est ce qu'on appelle un rythme à deux battues *ni byōshi* 二拍子, le rythme binaire étant prédominant. En musique occidentale, on retrouve dans la battue isochrone un temps fort et un temps faible lors d'une battue à deux temps, et selon la succession des notes fortes et faibles, on peut construire une unité minimum équivalente à

⁷⁸ On trouve ces rythmes sans pulsation dans la forme *oiwake*, mais également dans le chant du *gagaku* ou dans le *shōmyō* de la musique bouddhique. Il en est de même pour les œuvres de *shakuhachi* et dans certaines parties des œuvres pour *shamisen*.

une mesure. Cependant, il n'existe pas nécessairement une succession de temps forts et faibles. Dans ce cas, comment fait-on pour construire une phrase musicale sans l'existence de ces derniers ?

Pour répondre à cette question Koizumi observe deux *warabe uta* très connus : *Kagome* et *Usagi*. Nous présentons ici le premier cas (voir ci-dessous). Lorsqu'il y a répétition d'un mot, en l'occurrence « *kagome* », on observe une variation du rythme dans chaque cas. Le premier « *ka* » est long, mais le second court. Si l'on exprime cela sous forme de notation occidentale, dans une mesure à deux temps, le premier « *ka* » serait une blanche et le second une noire (Ex. 1). Pareillement, le premier « *me* » est court, le second étant suivi d'un silence qu'il est possible d'ignorer en le faisant prolonger pour qu'il fasse deux temps. Le temps jusqu'à la phrase suivante doit, quoi qu'il arrive, être plus long de deux battues. Le premier « *kagome* » a donc une inflexion forte sur sa première syllabe, et le second sur sa dernière syllabe. L'effet de « début et de fin » qui détermine la section rythmique est ainsi ressenti. Il est aussi possible de départager la phrase, qui est une répétition du même mot, soit en *ka – gome*, *kago – me*, ou en *kagome – kagome* si l'on décide de sectionner les mesures comme dans l'Ex. 1' en subdivisant le rythme par deux. Dans l'Ex. 2, « *Hiraita, hiraita* », Koizumi présente un exemple un peu plus complexe. On peut séparer le début en *hi – raita*, la seconde partie en *hirai – ta*. La sensation de fin de phrase est donnée de la même façon que précédemment. Cependant, à l'intérieur de chaque partie, « *rai* », qui est composé de deux hiraganas est énoncé comme s'il n'était composé que d'un seul, on retrouve le même rythme que dans l'Ex. 1. Mais on peut également le présenter comme l'Ex. 1' si l'on considère que la section entre le début et la fin est importante. Autrement dit, la 3^{ème} mesure de l'Ex. 2 présente un rythme identique à la première mesure de l'Ex. 1'. Et la 2^{ème} mesure de l'Ex. 2 est semblable à la deuxième mesure de l'Ex. 1'. Koizumi distingue donc dans cette partie deux sections qui s'opposent, une « avant » *mae dōki* 前動機 et l'autre « après » *ato dōki* 後動機, chaque section comprenant deux mesures, une avant, une après qui sont elles-mêmes constituées de deux battues, une avant, une après. Ce cas est le plus typique, se présentant sous forme soit plus simple soit plus complexe.


Ex 1 Kagome



ka go me ka go me

Detailed description: This musical example is written on a single staff in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of six quarter notes: B-flat, G, E, B-flat, G, and E. The lyrics 'ka go me ka go me' are aligned under the notes.


Ex 1' Kagome



ka go me ka go me

Detailed description: This musical example is written on a single staff in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of six quarter notes: B-flat, G, E, B-flat, G, and E. The lyrics 'ka go me ka go me' are aligned under the notes.

Ex 2 Hiraita, hiraita



hi ra i ta hi ra i ta

Detailed description: This musical example is written on a single staff in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of six quarter notes: B-flat, G, E, B-flat, G, and E. The lyrics 'hi ra i ta hi ra i ta' are aligned under the notes.



i tsu no ma ni ka tsu bo n da

Detailed description: This musical example is written on a single staff in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of six quarter notes: B-flat, G, E, B-flat, G, and E. The lyrics 'i tsu no ma ni ka tsu bo n da' are aligned under the notes.

Dans tous les cas, le rapport « avant-après » constitue, pour Koizumi, une base de la structure mélodique et rythmique de la phrase musicale japonaise⁷⁹.

Le rythme est aussi bien souvent syncopé. Il existe un nombre conséquent d'instruments à fonction rythmique dans de nombreux genres musicaux, qu'il s'agisse de la musique rituelle ou de divertissement, et son importance se retrouve dans les *warabe uta* qui s'inspirent grandement des multiples variations rythmiques de ces dernières.

2 La transmission de la musique en milieu urbain

Dans les premiers temps où ni la radio ni les disques n'existaient encore, les chansons à la mode, appelées *enka* 演歌, étaient interprétées par des *enkashi* 演歌師 qui chantaient dans la rue. Les paroles étaient également imprimées et les chansons se diffusaient au sein de la population par ce biais. Par ailleurs, en dehors de la musique enseignée dans les écoles, il existait plusieurs catégories de professeurs de musique dont la tradition remontait avant l'ère Meiji. L'ensemble de ces musiciens ont contribué à la transmission de la musique dans les villes et influencèrent fortement les *warabe uta*.

Nous nous interrogerons dans cette partie sur comment peut-on évaluer la « diffusion » d'un objet culturel, en l'occurrence ici, la musique, dans la société japonaise. Afin de faire cela au mieux, il nous est nécessaire de nous pencher sur le cas des individus qui furent déclarés comme exerçant une « activité musicale », mais également de distinguer les lieux de répartition de ces derniers. Nous accorderons une importance particulière à la ville de Tōkyō dans le Japon moderne tout en rappelant que son étendue et son organisation n'étaient pas les mêmes qu'aujourd'hui.

Pour mieux comprendre l'ampleur du phénomène de diffusion de la musique occidentale, il est nécessaire de connaître la qualité et la répartition géographique des individus exerçant un métier de musicien dans le Japon du début du siècle. De telles données peuvent se procurer grâce aux premiers recensements de la population effectués dans le pays. Nous présenterons ci-dessous quelques-uns des éléments importants extraits de « La musique japonaise

⁷⁹ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *op.cit.*, p.290.

dans le Tōkyō d'avant-guerre »⁸⁰, écrit par Tsukahara Yasuko.

2.1 La présence grandissante des musiciens

Le grand recensement de la ville de Tōkyō, *Meiji 41 nen Tōkyō-shi shisei chōsa shokugyōbetsu genzai jinkō hyō* 『明治 41 年東京市市勢調査職業別現在人口表 附いろは別職業名索引』 (publié en 1911) qui eut lieu le 1^{er} octobre 1908, à la fin de l'ère Meiji, est aussi le plus précis que l'on puisse trouver à l'époque. Il considérait les habitants des quinze arrondissements de l'époque, ainsi que ceux résidants sur les bateaux, hommes et femmes, selon 6100 catégories de métiers. Les professions musicales étaient soit relatives à l'enseignement, soit à l'interprétation (qui regroupait donc aussi les artistes de *yose*). La répartition géographique des professions dans la ville revêt une certaine importance : par exemple, les musiciens de shamisen se situaient essentiellement dans les quartiers d'Asakusa, Nihonbashi, Kanda, Kyōbashi, et peu dans celui de la Yamanote.

Lorsque l'on observe les statistiques de ce premier recensement au début du siècle, on constate que l'introduction de la musique occidentale n'a pas entraîné un quelconque déclin des enseignements des autres instruments de musique, le nombre de professeurs augmentant au cours de l'ère Taishō pour le *shakuhachi* et le koto, par exemple. Les enseignants de musique (*ongaku kyōju* 音楽教授, qui comptaient également parmi eux les enseignants de *shingaku*⁸¹), étaient au nombre de 31, les professeurs de musique *yōgaku shinan* 洋楽指南 (qui n'enseignaient pas dans une université de musique) étaient 7, les « maîtres » de musique *ongakushi* 音楽師 étaient 87. À ceux-là s'ajoutent les 85 musiciens du Kunaishō qui jouaient aussi de la musique occidentale. Les musiciens des fanfares⁸² n'étaient pas recensés dans cette catégorie. À titre de comparaison, il y avait 340 professeurs dits *kinkyoku shinan* 琴曲指南 (c'est-à-dire de *sōkyoku* 箏曲 et de *nigenkin* 二弦琴).

⁸⁰ TSUKAHARA 塚原 Yasuko 康子, « Senzen no Tōkyō ni okeru “hōgaku” 「戦前の東京における「邦楽」」 » dans *Nihon bunka no renzokusei to hirenzokusei* 『日本文化の連続性と非連続性』 - 1920-1970 -, Bensei shuppan 勉誠出版., s.l., p. 435-472.

⁸¹ Le terme *shingaku* 清楽, désigne la musique chinoise (de la dynastie Qing), très populaire à partir du 19^{ème} siècle au Japon.

⁸² Ensemble de musiciens dont les instruments sont exclusivement des cuivres accompagnés occasionnellement de percussions. « Fanfare » est fréquemment employé pour désigner des ensembles à vent appartenant aux différents corps d'armée de tous pays, quel que soit leur effectif instrumental. Qu'il s'agisse d'orchestre d'harmonie, de *brass-band*, de big band, de jazz band, de batterie-fanfare, de clique, de guggenmusik ou autres orchestre de cuivres, tous sont le plus souvent nommés sous le terme générique de « fanfare ».

Tous se situaient essentiellement dans les quartiers de Shitaya et d'Asakusa. On peut supposer que ces *ongakushi* étaient les musiciens chargés de la promotion des enseignes dans la ville ou encore les orchestres de cinéma, ce qui explique une telle concentration dans les quartiers populaires. De manière générale, on remarque que la localisation des musiciens, interprètes ou enseignants, se concentrait d'abord à Asakusa (22% environ), puis Nihonbashi et Kyōbashi. Si les femmes sont généralement majoritaires dans le corps enseignant, ce n'était pas vraiment cas pour la musique occidentale. Il faut également signaler que ces quartiers étaient le siège des factures d'instruments ainsi que des boutiques de musique et de vente de *chikuonki*⁸³.

Une autre source de recensement réside dans le relevé statistique du Département de la Police Métropolitaine de Tōkyō, *Keishichō tōkeisho* 『警視庁統計書』 (1891 à 1945). Les informations concernant la population d'artistes (*gidayū*, *rakugo*, *naniwabushi* mais aussi *geiko*, acteurs et sumo entre autres et *yūgeishishō* 遊芸師匠 « maîtres des arts d'agrément », sans distinction) apparaît dès 1904, ce recensement s'effectuant tous les ans. En 1926, la grande catégorie *yūgeishishō* se subdivisait en 9 catégories : musique occidentale, danse, shamisen, koto, *shakuhachi*, *biwa*, *ikebana* et *cha no yu*. Ces catégories inventoriaient de façon plus précise les activités des habitants. Lorsque l'on observe ces chiffres, le nombre d'individus de la catégorie *yūgeishishō* est en continuelle augmentation, en dehors de l'année du tremblement de terre du Kantō (1923). En ce qui nous concerne, les spécialistes de musique occidentale augmentent de façon remarquable (158,3% sur la ville) entre 1926 et 1936. Dans le cas des spécialistes des disciplines japonaises, l'augmentation d'individus se fait dans une moindre mesure, voire diminue (*shakuhachi* 110,3%, *shamisen* 88,8%, koto 83,3%, *biwa* 54,1% sur la même période). Le grand séisme du Kantō en 1923 eut des conséquences importantes sur ces quartiers de Tōkyō. La part représentée par les *yūgeishishō* dans les zones urbaines décline de 79,0% en 1922 à 62,7% en 1926 par rapport aux districts ruraux. Les caractéristiques de répartition des artistes évoluent ainsi depuis la période Edo, le séisme constituant un tournant qui exerce une redistribution de ces professions vers les proches banlieues. Ces deux formes de recensement nous donnent de précieux indices sur les distinctions exercées

⁸³ Gramophone, voir partie 3.

chez les professeurs et les interprètes de musique.

2.2 Une répartition historique et culturelle

Les facteurs influant sur la répartition de la population de musiciens sont de plusieurs ordres. La composition de la population de résidents en est bien évidemment une. Elle considère s'il s'agit de résidences permanentes ou temporaires, le niveau de revenu, la classe sociale ou bien encore une tradition d'enseignement d'un art particulier. La répartition des établissements liés aux pratiques musicales joue également : la présence de théâtres, de cinémas, la proximité de *hanamachi* (« quartiers des plaisirs »), etc., mais aussi des institutions de diffusion de la musique occidentale : les écoles de musique, les fanfares de l'armée, les scènes de théâtres occidentales, les églises entre autres.

À Tōkyō, la population de musiciens se concentrait principalement dans trois quartiers : Asakusa, Nihonbashi et Kyōbashi. Pour être un peu plus précis, nous pouvons observer que le quartier de Nihonbashi par exemple présentait une population plus encline à la culture musicale d'Edo (en particulier du *shamisen*), les musiciens de musique occidentale se situaient plutôt à Asakusa, lieu de mixité des arts qui favorisait l'émergence des nouveaux styles et des tendances, quartier du divertissement et du plaisir par excellence. Kyōbashi était habité par une proportion équivalente de musiciens de la culture d'Edo et de musique occidentale. La situation variait plus ou moins sensiblement selon les régions du Japon. Nous verrons dans la troisième partie comment le développement économique et l'accélération de l'urbanisation influa sur cette répartition géographique.

II Comptines et autres chansonnettes⁸⁴

Comme l'explique Isabelle Nières-Chevrel dans la définition qu'elle donne des comptines et des formulettes⁸⁵, nous ne disposons pas en français d'une expression unique et stable qui regrouperait l'ensemble des chansons appartenant à la culture commune de la petite enfance, l'équivalent du *nursery rhyme* en anglais. En France, Eugène Rolland (1846-1909) emploie le terme « formulette » dans *Rimes et jeux de l'enfance*, en 1883, Pierre Roy (1880-1950) évoque des « petites chansons qui servent à se compter quand on joue » tandis que George Auriol s'interroge sur l'extension du terme « comptines » qui désigne des « formules d'une incohérence charmante au moyen desquelles les enfants aident le sort à désigner qui sera collé ». « Comptine » renvoie *stricto sensu* au rituel de jeu des enfants évoqué par George Auriol, mais englobe aujourd'hui un ensemble plus large de toute la culture chantée ou scandée, qu'elle soit le fait d'adultes ou d'enfants, dont la transmission est orale. Originellement à visée éducative, puisque destinée à apprendre à compter, la comptine possède une fonction récréative associée à des jeux dotés d'une fonction de sociabilisation. L'incohérence et le non-sens des paroles sont caractéristiques de la culture et de la sensibilité des enfants aux jeux phonétiques et rythmiques procurés par les comptines. Au Japon, nous trouvons une forme de chansons très proche de la définition française citée ci-dessus et nous choisissons donc de faire correspondre les termes *warabe uta* et « comptine ».

Les *warabe uta* わらべうた sont aujourd'hui classés dans la catégorie générale des *min.yō*⁸⁶. On les retrouve ainsi figurant dans la classification des *min.yō* proposée par Yanagita Kunio 柳田国男 (1875-1962) dans ses ouvrages comme *Min.yō oboegaki* 『民謡覚書』 (1940) (« Notes sur le *min.yō* »). À ce titre, ils présentent les caractéristiques des *min.yō* à savoir une absence de support écrit, que ce soit des paroles ou de la musique, et donc une existence et une diffusion

⁸⁴ Nous employons le terme « chansonnette » dans le sens d'une « petite chanson ». Il ne s'agit pas ici de la chansonnette d'origine ancienne, qui désigne au 19^{ème} siècle une petite composition vocale strophique au sujet léger et comique, mi-dite, mi-chantée qui trouvera au café-concert son terrain d'élection. FAUQUET Joël-Marie, *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, s.l., Fayard, 2003, entrée de dictionnaire « chansonnette » p.241.

⁸⁵ NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, 'Comptines et Formulettes', *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, 2013, p. 220-24.

⁸⁶ ONGAKU NO TOMOSHA 音楽之友社 (ed.), *op.cit.*, p.140.

garanties par la seule transmission orale. Sans auteur propre, ils font l'objet d'une création et d'une reproduction collectives, prenant forme lors de représentations publiques et spontanées. En tant que tels, ces chants sont particulièrement enclins à subir des modifications selon les lieux et les époques, sous l'influence de divers facteurs, et leur forme est rarement fixe. Ils sollicitent au minimum la voix des participants et ont pour objectif premier le divertissement des protagonistes, par le chant en lui-même ou le jeu qu'il accompagne. Il peut solliciter une participation corporelle, ou des accessoires de type bille ou balle, etc. Leur connaissance actuelle est le produit du travail de collecte et de mise en partition des musiciens, hommes de lettre et chercheurs de la fin du 19^{ème} siècle à nos jours et de leur enregistrement sonore sous différents formats.

Dans ce chapitre, nous présenterons les traits caractéristiques des *warabe uta* et les évolutions majeures que l'on a pu leur observer, décrirons les théories musicales qui ont pu être émises en vue de comprendre quels éléments leur ont été empruntés par les compositeurs japonais dans l'élaboration de leurs chants pour enfants.

A Définitions

Les comptines ne présentent pas le même enracinement culturel ni la même origine historique que les chansons pour enfants desquelles elles se distinguent par une structure exempte de strophes et de refrain, la construction de scénarios des jeux de l'enfance et l'absence de titres (elles sont généralement désignées par leur incipit)⁸⁷. Dans la partie suivante, nous retracerons l'évolution des comptines *warabe uta* depuis les premières mentions qui en sont faites jusqu'à l'apparition des chansons pour enfants qui remonte pour l'essentiel à la fin du 19^{ème} siècle. Nous observerons également les différents genres et les catégories sous lesquelles les chercheurs les regroupèrent afin de déterminer certaines spécificités qui permettent de mieux définir et comprendre les fonctions de la comptine au Japon. Ici, nous distinguerons notamment les parties de jeux de l'enfance, qui intègrent la chanson dans le mécanisme du jeu, des textes chantés, révélateurs de l'apprentissage des pouvoirs de la langue au delà des usages ordinaires de la communication. Nous tâcherons également de déterminer leur lien de filiation avec le *min.yō* et ainsi de mieux mesurer ce qui les en distingue, notamment dans le cas où il s'agit de *warabe uta* chantés par les adultes aux enfants (comme les berceuses).

Nous présenterons également les premières recherches et réflexions qui furent portées sur les *warabe uta* au Japon. Celles-ci revêtent une certaine importance dans cette étude car elles permettent d'une part de constater à une date définie l'état de ces *warabe uta* et de pouvoir le comparer à celui qu'ils présenteront à un autre temps donné, mais également de saisir dans les démarches entreprises par ces recenseurs et collecteurs la valeur accordée à ces chansons et la pensée dominante qu'elles reflètent. Ces collectes savantes montrent en effet l'intérêt des adultes pour l'univers de l'enfance et s'inscrivent dans l'attention générale portée à l'égard des cultures populaires qui se développa au début du 20^{ème} siècle. Dans un premier temps, nous reviendrons sur quelques éléments de terminologie et un aperçu du contexte général.

⁸⁷ PERROT Jean et NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *op.cit.*, p. 221.

1 Jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle

1.1 Terminologie

Comme nous l'avons précédemment dit, les *warabe uta* わらべうた sont décrits comme étant la forme la plus ancienne de jeux chantés pour enfants, nés de façon « spontanée » entre eux et qui se diffusent naturellement. Il s'agit d'un terme en *yamato kotoba*, que l'on retrouve parfois écrit en kanji 童謡 / 童歌, mais que l'on trouve plus généralement sous la forme de la combinaison en *hiragana* de *warabe* わらべ (jeune enfant) et du sinogramme *uta* 唄 (chant/chanson). C'est l'équivalent pour enfants des chants créés dans les villes et les villages par des communautés d'adultes non professionnels que l'on nomme *min.yō*. Ils remplacent les « chants de labour » 労働, correspondant à nos « chants de métier », qui accompagnent les travaux des adultes par des « jeux », activité naturelle et indispensable chez les enfants. À ce titre, on les trouve parfois qualifiés de « *min.yō* pour les enfants ». Il s'agit de ce que nous appelons comptines, ou en anglais *nursery rhymes*, c'est-à-dire des chansons enfantines au rythme scandé servant à déterminer le rôle des participants à un jeu. De forme généralement assez courte, ces compositions peuvent comprendre plusieurs strophes et narrent parfois une histoire, mais il existe une multitude de catégories différentes.

À l'époque du poète Kitahara Hakushū, les *warabe uta* étaient désignés par le terme *dōyō* 童謡, une autre lecture des mêmes sinogrammes. Dans son essai paru dans le numéro de janvier 1923 de *Shi to ongaku* 『詩と音楽』⁸⁸, intitulé *Jidō shikan* 「児童私観」 (« ma vision des enfants »), il affirme que les nouveaux chants pour enfants (*dōyō*) doivent être créés sur la base des *dōyō/warabe uta* préexistants au Japon. Il faut donc prendre garde à ne pas confondre ce genre musical qui existait avant que Suzuki Miekichi ne reprenne le même terme et ne lui donne son sens actuel qui est intimement lié au « mouvement des chants pour enfants ». Kitahara s'est inspiré de ces chants pour créer des *dōyō*, œuvres de poètes - donc d'adultes - destinées aux enfants et différentes des *dōyō/warabe uta*

⁸⁸ « Poème et musique », revue mensuelle artistique parue pour la première fois en 1922 dont Kitahara Hakushū et Yamada Kōsaku furent les rédacteurs en chef. Bien que forcée d'interrompre sa publication à peine 13 numéros plus tard, à cause du tremblement de terre de 1923, elle fut un lieu d'expression d'idées et de débats sur la musique et la littérature poétique, de présentation des œuvres inédites des contemporains, qu'ils aient une carrière établie ou soient de nouvelles figures, et a eu à ce titre un grand impact sur le monde artistique de l'époque. Voir le Chapitre 3.

qui existaient déjà pour certains à l'époque Kamakura. Par ailleurs, en remontant dans le temps, le terme *dōyō* pouvait ne pas désigner des chants pour enfants, mais des pièces chantées par des enfants. Afin d'éviter tout contre-sens, les *warabe uta* sont aujourd'hui qualifiés de *denshō dōyō* 伝承童謡 (« *dōyō* traditionnels »), pour ne pas les confondre avec les *dōyō* qui furent créés à partir du début du 20^{ème} siècle, que l'on retrouve aussi parfois sous les termes de *sōsaku dōyō* 創作童謡 « chants créés pour les enfants », ou *geijutsu dōyō* 芸術童謡, « chants artistiques pour les enfants ». Le mot *warabe* signifie littéralement « enfants », c'est en effet une des lecture du caractère 童, et était généralement employé dans les foyers pour nommer les jeunes enfants à partir de trois ans.

Dans sa définition la plus stricte, les *warabe uta* ne devraient pas avoir d'auteur déterminé et seraient le produit de l'imagination d'enfants jouant en groupe, ils s'opposent ainsi aux autres formes de chants tels que les *shōka* et les *dōyō*, qui sont créés, hormis quelques exceptions, par des adultes, aussi bien les paroles que la musique⁸⁹. Il s'agit d'une création collective dont le mécanisme se conforme à des règles ayant pour objectif l'amusement et le déroulement sans heurt du jeu. C'est l'esprit des enfants qui est le principal créateur des paroles dont le rythme ou la sonorité accompagne parfaitement leur jeu et sa diffusion s'opère par répétition dans le cercle des protagonistes du jeu, sa pérennité ne dépendant que du succès et du potentiel de transmission de celui-ci. Aussi, le texte est souvent court et soit chanté soit récité avant de commencer un jeu, en comptant les syllabes pour déterminer celui ou celle qui doit y jouer un rôle particulier par exemple. D'un point de vue musical, ils utilisent les gammes et les modes pentatoniques traditionnels, comme nous le verrons plus tard. Même si dans la théorie cette définition est acceptable, elle est difficilement vérifiable. En effet, on peut supposer que certains *warabe uta* soient dérivés de chansons d'adultes, en extrayant un rythme, une mélodie, un refrain qui au fur et à mesure se serait effectivement transformé à tel point qu'on en oublie la pièce originale. Les paroles peuvent avoir sciemment été remplacées par d'autres, soit par les enfants, soit par les adultes. Finalement, il est assez difficile de mesurer la réelle « spontanéité » des *warabe uta* en l'absence d'études significatives avant que les musiciens de Meiji et Taishō ne les relèvent et ne stabilisent définitivement leur formes dans

⁸⁹ ONGAKU NO TOMOSHA 音楽之友社 (ed.), *op.cit.*, p.141.

des recueils de partitions.

Une autre spécificité qui leur est attribuée est commune avec les *min.yō* et réside dans leur caractère fortement régional, déterminé par les limites de leur mode de diffusion consistant en la transmission orale qui opère de façon inévitable des variations des paroles et des mélodies. En conséquence, il existe une multiplicité de variantes et de dérivés dont on ne saurait déterminer l'origine exacte de la chanson-mère. Ces changements sont d'ordres divers, et peuvent concerner les paroles, les rythmes, les longueurs de notes etc., mais se font toujours pour correspondre aux caractéristiques langagières ou coutumières du lieu où ces chansons sont chantées. D'autre part, ils présentent rarement d'innovation au sens musical du terme, le processus de création étant par essence une imitation d'un chant, d'une mélodie, d'une ritournelle préexistante, que les enfants reprennent et réarrangent selon leurs jeux. S'il ne s'agit pas d'une imitation totale, cela peut-être une reprise partielle du couplet, du refrain, du rythme, de la phrase mélodique, dont le sujet initial sera détourné pour convenir aux goûts des ses petits interprètes.

Beaucoup de *warabe uta* ont pourtant adopté une « forme régulière » en passant entre les mains des compositeurs des 19^{ème} et 20^{ème} siècles qui fixèrent mélodies et paroles en les inscrivant sur un support écrit, la partition occidentale. C'est là sans doute la différence fondamentale d'avec les chants pour enfants « artistiques » qui eux ne peuvent pas se décliner en plusieurs versions. Nous observerons d'ailleurs quels modes opératoires et quels changements ils entraînèrent dans la compréhension du « répertoire de chansons pour enfants » au Japon.

1.2 Histoire

Bien qu'il ne reste pas de traces des chansons pour enfants durant les périodes Jōmon et Yayoi, on retrouve mention du terme de *waza uta* 童歌 dans le *Kojiki* et le *Nihon shoki* qui désigne les *warabe uta*, tandis que l'on retrouve relevés des *warabe uta* à l'époque Heian (794-1185), dans le *Ryōjin hishō* 『梁塵秘抄』, une anthologie de chansons *imayō* 今様⁹⁰, entre 1177 et 1180. Le terme *waza* a pour sens *kami waza* 神業, c'est-à-dire des faits attribués aux divinités ou des

⁹⁰ Chansons populaires en vogue au début de l'ère Heian.

événements surnaturels. Dans les chansons des temps anciens, les *waza uta* sont très différents de ce que l'on entend par *dōyō* aujourd'hui, et consistaient en des chansons satiriques, allégoriques ou métaphoriques, dont le sens devait être interprété par les gens de l'époque, afin d'annoncer ou présager l'avenir. Plusieurs théories sont proposées dans la compréhension du terme *waza* dans ces textes (*wazawai* わざわい / 禍 « malheur, calamité », *shiwaza* シワザ « coutumes » etc.) mais dans tous les cas ils étaient chantés. À ce titre, et contrairement au cas de la Chine pour qui ces chants présentaient un objectif politique et étaient chantés par les enfants, au Japon ils restent populaires, sans accompagnement instrumental et présentent un aspect satirique. Le caractère 「童」 ne désignait pas tant les enfants que le peuple à cette époque. Les *waza uta* sont un type de chant *kayō* 歌謡 ancien, consistant en des prédictions de faits politiques ou sociaux. Ces *waza uta* pouvaient être chantés par des enfants, mais il ne s'agissait vraisemblablement pas de chansons enfantines. À l'époque ancienne, se distinguaient donc les *waza uta* et les *warabe uta*⁹¹.

En ce qui concerne les *warabe uta* à proprement parler, on retrouve dans le *Kojiki* le titre *Yamato Takeru no mikoto sōsōka* 葬送歌, il s'agit d'un chant funéraire⁹² qui serait le *warabe uta* que l'on connaît aujourd'hui comme *Mushi gorogoro hyōtan pokkuriko* 「芋虫ころころ 瓢箪ぽっくりこ」⁹³. Dans le *Sanukinosuke nikki* 『讃岐典侍日記』 de Fujiwara no Nagako 藤原長子 (1079-?) une scène décrit l'empereur Toba 鳥羽天皇 (1107-1123) enfant chantant *Furefure koyuki* 「ふれふれこゆき」, tandis que dans le *Ryōjin Hishō* on trouve la chanson *Mahe mahe katatzuburi* 「舞へ舞へ かたつぶり」, qui désigne une variété d'escargot.

Mais c'est surtout durant la période Edo que les *warabe uta* se multiplièrent. En ces temps-là, l'éducation des enfants était prodiguée dans des écoles privées mixtes appelées *terakoya* 寺子屋 dans les campagnes et en ville, souvent tenues par des moines, des médecins, des prêtres shintō ou encore des guerriers. Les enfants du peuple y apprenaient l'écriture, la lecture et la méthode de calcul au boulier. Avec la mise en place des *terakoya*, le niveau intellectuel des

⁹¹ AGŌ 吾郷 Toranoshin 寅之進 et MANABE 真鍋 Masahiro 昌弘, *Warabe uta* 『わらべうた』, s.l., Ōfū おうふう, 1976, 284 p.

⁹² Commencant par « Nazuki no ta no inagara ni hahi motorou tokorozuera » 「水漬の田の稻柄に匍ひ纏ふ野老蔓」.

⁹³ KAMI 上 Shōichiro 笙一郎, *op.cit.*, p.432.

enfants augmenta (40% des Japonais savaient déjà lire et écrire vers 1868⁹⁴) et avec celui-ci apparurent de plus en plus de jeux et les chansons en décrivant les règles. On vit également naître toutes les chansons accompagnant les jeux de balle (*temari uta* 手毬唄 *otedama uta* お手玉唄 *hanetsuki uta* 羽子突き唄, etc.). Les *warabe uta* déclinèrent peu à peu surtout en raison de l'apparition des *shōka*. Cependant, ils ne disparurent bien évidemment pas, constituant la base de la chanson enfantine et populaire persistant dans la vie quotidienne des jeunes enfants, et empruntèrent une autre voie que les chants pour enfants créés dès lors, *shōka* à l'ère Meiji et *dōyō* à l'ère Taishō, qui eux n'étaient plus voués à l'amusement.

Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, les *warabe uta* restaient la forme de jeux favorite à laquelle s'adonnaient les enfants des villages et des villes lorsqu'ils se retrouvaient en groupe en dehors des classes. Cependant, force est de constater que la croissance économique et tous les phénomènes sociaux qui en émanèrent modifièrent fortement la structure communautaire et les occasions fournies aux enfants de se retrouver pour continuer à produire de nouveaux *warabe uta*. Anticipant une perte de ce patrimoine populaire précieux, des éducateurs, puériculteurs ainsi que les maternelles et les crèches entreprirent de nombreuses activités en vue de transmettre et faire perdurer les *warabe uta* au sein des groupes d'enfants. De fait, la nature même des *warabe uta* s'en trouve altérée, puisqu'ils deviennent un enseignement sous une forme fixe, déterminée par la mise en partition ou les enregistrements qui furent effectués au cours du temps, et plus des créations qui n'ont d'autre objectif que le plaisir des enfants.

2 Différentes catégories et classifications

Avant toute chose il paraît indispensable de rappeler qu'en raison des multiples variantes que l'on peut trouver d'un *warabe uta*, la classification de ces derniers en catégories et sous-catégories s'avère une entreprise complexe. Nous ne pouvons en effet pas classer un *warabe uta*, étant donné qu'il n'existe pas sous une forme unique, et à ce titre, peut difficilement être traité comme « une » chanson. Néanmoins, il est intéressant de voir les grands groupes qui ont été déterminés par

⁹⁴ SABOURET Jean-François, *Japon, peuple et civilisation*, Éditions La Découverte., France, (coll. « La Découverte / Poche »), 2004, p.139.

les chercheurs et qui sont des indicateurs non négligeables des tendances générales que l'on retrouve dans ces chansons. Comme nous l'avons abordé dans le paragraphe consacré à la définition du mot « comptine », les *warabe uta* comprennent un large ensemble de jeux chantés ou scandés, dont la finalité première est l'amusement de l'enfant, qu'il soit procuré par l'adulte ou l'enfant lui-même. En conséquence, la brièveté, la simplicité et la concision des paroles caractérisent cette littérature populaire et charmante. Aujourd'hui, les *warabe uta* sont considérés comme un jeu par lequel des enfants trouvent moyen de s'exprimer de façon ludique et qui vraisemblablement trouvent leur origine par l'imitation des festivals, des danses ou des manières des adultes⁹⁵.

Il existe de multiples classifications proposées dans la littérature sur le sujet, mais les catégories proposées par Kitahara Hakushū⁹⁶ sont aujourd'hui une des références dans la recherche sur le sujet au Japon. Kami Shōichirō propose également une classification dans *Nihon no warabe uta* 『日本のわらべ唄』 (Sanseidō 三省堂, 1972) en trois catégories, partant du principe que les *warabe uta* sont des *min.yō* pour enfants, qui sont : 1) les chants ayant pour objectif le jeu (jeux de dessin, balle, bille, course-poursuite, mains etc.), 2) les chants ayant pour objectif de chanter (sur les animaux, les saisons etc.), 3) les chants en lien avec le travail (événements annuels, berceuses etc.). Les berceuses peuvent être écartées et former une catégorie à part du *min.yō* comme le propose le *Nihon ongaku yōgo jiten*, qui subdivise les *warabe uta* en deux catégories, les *yūgi uta* 遊戯歌 (chansons de jeux) et les *tonaegoto* 唱えごと (« prières » parmi lesquelles les *uranai* 占い « divinations » et *majinai* などのわらべ言葉 « formules magiques »)⁹⁷. Comme pour les chansons enfantines que l'on retrouve ailleurs dans le monde, il existe des chansons consistant en des jeux de mots, les *kotoba asobi* ことばあそび, des jeux de mains, *te asobi* 手あそび, ou avec d'autres parties du corps, pour désigner le « chat » ou le « loup » (*onikime* 鬼きめ), qui forment des groupes, (*taikei asobi* 隊形あそび), des berceuses (*komori uta* 子守うた) et des danses. Il ne s'agit pas d'une pratique conventionnelle donnant aux paroles un sens trop sérieux. Ce sont donc des chansons qui sont constamment modifiées, tronquées, aussi bien du point de vue

⁹⁵ MIYAKE 三宅 Kunio 邦夫 et NAKAGAWA 中川 Kōichirō 弘一郎, *Tanoshī warabe uta : asobi kata, utai kata, odori kata* 『楽しいわらべうた : あそび方・うたい方・おどり方』, Reimei Shobō 黎明書房., Nagoya, 1976, 107 p.

⁹⁶ Voir II.A.3.1

⁹⁷ ONGAKU NO TOMOSHA 音楽之友社 (ed.), *op.cit.*, p.141.

des textes que de la mélodie et particulièrement sujettes à présenter de nombreuses variantes. En revanche, une caractéristique commune réside dans la rythmique et l'importance accordée à l'euphonie des mots.

La plupart des études menées dans le monde sur les chants pour enfants les classent d'après les paroles ; c'est le cas de celles de Yanagita Kunio ou de Kitahara Hakushū, ce avec quoi Koizumi n'est pas d'accord, affirmant qu'un chant ne peut se classer uniquement en fonction de ses paroles car il comprend une mélodie et une musique qui à elles seules peuvent en déterminer le type. Par ailleurs, il ne s'agit pas d'un chant apprécié pour son seul intérêt musical, car il accompagne le jeu, et implique un mouvement du corps soit parce qu'il l'oriente, soit parce qu'il en est l'outil principal (les chansons qui accompagnent les jeux de mains ou de balle leur sont indispensables). C'est pourquoi, Koizumi opte de les classer plutôt par jeu, en se basant sur des jeux japonais qu'il pouvait appliquer aux chansons enfantines étrangères.

Son système de classement consiste à numéroter chaque *warabe uta* selon leur appartenance à une catégorie déterminée⁹⁸ :

- 0 *Tonae uta* となえうた chansons/récitations
- 1 *Ekaki uta* 絵かきうた chants accompagnant les dessins
- 2 *Ohajiki/Ishikeri* おはじき・石けり billes/marelles
- 3 *Otedama/Hanetsuki* お手玉・羽子つき jonglage/jeux de raquettes⁹⁹
- 4 *Maritsuki* まりつき balle
- 5 *Nawatobi* なわとび corde à sauter et élastiques (introduits à Meiji, probablement des États-Unis)
- 6 *Janken* じゃんけん pierre-feuille-ciseaux
- 7 *Oteawase* お手合わせ jeux de mains¹⁰⁰

⁹⁸ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *Kodomo no asobi to uta* 『子どもの遊びとうた』, Sōshisha 草思社., s.l., 1986, p.89.

⁹⁹ Les *otedama* sont des petits sachets en tissus remplis de pois ou de riz avec lesquelles les petits enfants jonglent tandis que le *hanetsuki* est une sorte de badminton sans filet, pratiqué généralement au moment du nouvel an.

¹⁰⁰ Ils commencent souvent par l'introduction « *sessessē no yoi yoi yoi* » 「せっせっせーのよいよいよい」 et sont nombreux au Japon, voir plus loin.

8 *Karada asobi* からだ遊び jeux avec mouvements de tout ou partie du corps (désigner du doigt, s'accroupir et sauter etc.)

9 *Oni asobi* 鬼遊び jeux de poursuite ou « chat », cache-cache

Les numéros indiquent un ordre de complexité croissant, avec des règles élaborées et des rôles déterminés par les enfants. Chacune de ces catégories est ensuite subdivisée selon différents critères (nombre de joueurs, gestuelle etc.) attribuant un second numéro aux chansons.

Exemple pour les chansons à paroles :

00 *Kazu wo kazoeru* 数をかぞえる compter le nombre de pas, de balancements, de sauts, etc.

01 *Kazoe uta* かぞえうた jeux de comptage prenant un chiffre en tête de chaque vers

02 *Tonaegoto* となえごと (*yakusoku* 約束 promesse, *negaigoto* ねがいごと souhait) croix de bois croix de fer

03 *Karakai* 悪口 chanson pour se moquer

04 *Shiritori* しりとり, *Tōin* 頭韻 chanson reprenant la dernière syllabe du mot précédent en tête de vers, allitérations ou tautogrammes

05 *Hayaguchi kotoba* 早口ことば virelangues

06 *Anki uta* 暗記うた chansons mnémotechniques

07 *Kae uta* 替え歌 parodies

Les *warabe uta* comme toutes chansons enfantines, sont fortement sujets à variations selon les lieux et les accents régionaux, ce qui entraîne des modifications musicales et rythmiques (syncopes etc.). Ils sont aussi assez souvent mémorisés à vie.

Nous avons personnellement opté pour une position s'alignant sur celle de Koizumi, car nous ne souhaitons pas aborder notre objet d'étude selon une analyse littéraire, même si les textes seront abordés mais plutôt par leur aspect phonétique ou sémantique que thématique. L'objectif de ce travail n'étant pas un recensement systématique des chansons enfantines, nous présenterons dans la partie suivante quelques exemples qui nous permettront de mieux comprendre l'apport des

warabe uta dans la constitution du répertoire de chansons enfantines au Japon. Nous verrons un peu plus loin le système de classification choisi par Kitahara Hakushū dans ses ouvrages répertoriant les *warabe uta* du Japon entier.

2.1 Comptines et corporalité

Ici, nous présenterons certains aspects qui nous paraissent mettre de façon évidente des éléments considérés par les musiciens et les poètes japonais du 20^{ème} siècle comme constitutifs du patrimoine musical japonais. Nous nous sommes basée sur la compilation¹⁰¹ de Machida Kashō (1888-1981) et Asano Kenji qui ont répertorié et relevé quelques *warabe uta* représentatifs et leurs variantes régionales, selon les catégories suivantes : *yūgi uta* (chansons de jeux), *komori uta* (berceuses), *tentai kishō no uta* 天体気象の唄 (chansons sur le temps et les astres), *dōbutsu shokubutsu no uta* 動物植物の唄 (chansons sur les animaux et les plantes) et *saiji uta* 歳事唄 (chansons des événements annuels).

Parmi toutes ces chansons, beaucoup mettent en rapport l'action de chanter tout en effectuant des mouvements, des gestuelles, un engagement corporel, synchronisés sur le rythme ou la mélodie de la comptine. Il ne s'agit bien évidemment pas d'une exclusivité propre aux enfants japonais. Ces jeux, parfois anciens et pratiqués dans les rues par les enfants durant les ères Taishō et Shōwa, procurent à la fois du plaisir dans la coordination de la musique et du corps, requièrent des compétences telles que la rapidité et l'adresse, mais entraînent également des interactions sociales entre les participants du jeu, qu'ils soient deux ou plus. Les *taikei asobi* (« jeux en formation, de groupe ») en particulier, consistent concrètement à rassembler les enfants de façon ordonnée dans des groupes de joueurs dont le nombre est supérieur à cinq.

a) Jeux de mains, de balles, de raquettes

Dans le grand ensemble des jeux faisant appel à l'habileté ou encore à l'endurance, on retrouve en particulier les jeux de mains chantés *te asobi uta* 手遊び歌 particulièrement nombreux au Japon. Il peut s'agir de reproduire des gestes seul ou en coopération avec un ou plusieurs autres enfants qui frappent dans leurs mains au rythme de la chanson. Certains se révèlent particulièrement complexes.

¹⁰¹ MACHIDA 町田 Kashō 嘉章 et ASANO 浅野 Kenji 建二, *Warabe uta, nihon no denshō dōyō* 『わらべうた-日本の伝承童謡』, Iwanami shoten 岩波書店., s.l., 1962, 364 p.

Ce type de jeu nécessitant de la coordination procure une autre forme de divertissement. Ces tape-mains typiques des cours de récréation lient une élocution rapide à des gestes acrobatiques qui mettent en miroir les deux acteurs du jeu. Le geste est chanté et possède donc à la fois une valeur rythmique et sémantique, il entraîne la voix dans son mouvement¹⁰². Plusieurs servent à introduire le jeu « pierre, feuille, ciseaux » appelé *janken* じゃんけん au Japon tels que *Otera no oshōsan* 『お寺の和尚さん』 « le Bonze du temple » ou encore *Ocharaka hoi* 『おちゃらかほい』. Dans ce dernier cas, l'usage des impressifs, onomatopées ou des interjections (« *hoi* ») ainsi que leur accentuation et leur ton sont primordiaux, tandis que la mélodie est secondaire.

Certains de ces *te asobi uta* se retrouvent également dans les manuels de chants. C'est le cas de *Chatsumi* 「茶摘」 « la cueillette du thé » qui paraît ainsi en 1912 dans le manuel à destination des 3^{ème} année *Jinjō shōgaku shōka* 『尋常小学唱歌 第三学年用』. Il est difficile de savoir laquelle des deux formes de chants a précédé l'autre. La qualité des paroles laisse supposer que le jeu de mains a succédé au chant scolaire, les enfants s'étant approprié ce qu'ils avaient appris et reproduit entre eux en l'adaptant à leur jeu. On peut néanmoins noter les ajouts faits dans la version jouée : il s'agit des onomatopées *ton ton* 「トントン」 qui marquent les deux temps correspondant au tapement de sa main avec celle de son partenaire à la fin du vers.

¹⁰² BUSTARRET, Anne, *op.cit.*, p.97.

<i>Chatsumi</i>	
Paroles et musique : anonyme	
夏も近づく八十八夜 (トントン) 野にも山にも若葉が茂る (トントン) あれに見えるは茶摘みぢやないか (トントン) あかねだすきに菅の笠 (トントン)	L'été approche, c'est la 88 ^{ème} nuit de printemps, <i>ton ton</i> Dans la campagne, à la montagne, les jeunes feuilles poussent, <i>ton ton</i> Ne serait-ce pas là la cueillette du thé ? <i>ton ton</i> Le <i>tasuki</i> à l' <i>akane</i> et les chapeaux en <i>suge</i> ¹⁰³ <i>ton ton</i>
日和つづきの今日このごろを 心のどかに摘みつつ歌ふ 摘めよ摘め摘め摘まねばならぬ 摘まにや日本の茶にならぬ	Les beaux jours se succèdent, Aujourd'hui, le cœur paisible, on chante en faisant la cueillette, Cueillez, cueillez, il faut cueillir, Sans quoi on n'aura pas de thé.

Il est à noter également que ces *te asobi uta* commencent assez systématiquement par la phrase « *sessesē no yoi yoi yoi* », qui est une introduction préparatoire au jeu et en donne le rythme. Les deux joueurs se tiennent les deux mains et les lèvent de haut vers le bas sur les trois premiers « *se* » puis croisent les bras sur « *yoi* », toujours en marquant le changement de note avec leurs mains.

Chanter pour accompagner le jeu à balle (ou à balle de jonglage *otedama*) ou à volant (*hanetsuki*) est aussi courant. Nous prendrons ici le cas du *temari uta*, un chant qui accompagne un jeu de balle rebondissante. Les *temari uta* étaient, jusqu'à la moitié de l'ère Taishō, les plus représentatifs des *warabe uta*. Dans son étude¹⁰⁴, Koizumi décrit l'évolution de ce jeu chanté depuis l'époque Edo à nos jours et insiste notamment sur le ralentissement observé dans le tempo de ces chants. En effet, pour plusieurs raisons concrètes comme le changement de qualité des balles, aujourd'hui en matières rebondissantes, ou les vêtements des enfants,

¹⁰³ *Akane* désigne à la fois les plantes à fleur aux vertus médicinales et la couleur issue de leur suc venant enduire un ruban *tasuki* dont se servaient les Japonais pour nouer les manches de leur kimono lors de travaux manuels. Le *suge* est une sorte de jonc dont la paille servait à tresser les chapeaux des cueilleurs.

¹⁰⁴ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *Kodomo no asobi to uta* 『子どもの遊びとうた』, p.110.

dans le temps habillés en kimono, habit laissant moins d'amplitude aux mouvements et forçant les enfants à jouer assis ou courbés, les *temari uta* sont généralement plus lentes de nos jours (*Antagata dokosa* 「あんたがたどこさ」 par exemple) par rapport aux plus anciennes (*Sannō no osaru-san* 「山王のお猿さん」). L'explication portée sur le rythme de ce type de chant sera donnée plus loin.

b) Les « chats »

Les jeux de course-poursuite figurent parmi les plus prisés chez les enfants. On le retrouve en Europe (Chat perché ou Jeu du loup en France, *Tag* en Grande-Bretagne, *Fangen* en Allemagne etc.) sous des formes assez proches avec des variantes illimitées, parfois utilisent des accessoires comme des balles (la Balle aux prisonniers ou *Dodgeball* notamment) . Leur particularité est qu'ils nécessitent la partition du groupe en deux, « celui/ceux qui attrape(nt)/touche(nt) » et « ceux qui sont attrapés/touchés ». Dans l'imaginaire des enfants, celui qui attrape les autres est inévitablement associé à un prédateur, chat/loup dans le cas français.

L'équivalent de notre « chat » est appelé *oni* (« démon ») en japonais. Cet être imaginaire est issu d'un syncrétisme ayant probablement une origine bouddhique. On le retrouve largement dans la culture populaire et il est représenté sous des formes variées et sur de multiples supports. D'apparence humanoïde il présente quelques caractéristiques anatomiques pouvant varier d'une légende à l'autre. Dans l'univers de l'enfance, il est associé à un élément maléfisant, effrayant mais pas imbattable : durant le *setsubun*, fête qui célèbre l'arrivée du printemps le 3 février, il est coutume de jeter des pois (*mame*) en invoquant la formule « *Oni wa soto, fuku wa uchi* » 「鬼は外、福は内」, c'est-à-dire « Dehors le Oni, dedans la fortune ! », un moyen de conjurer le mauvais sort et de promettre une nouvelle année heureuse et prospère. Cette pratique trouve ses origines dans une des fêtes annuelles de la cour impériale aux origines chinoises, *tsuina* 追儺 ou *oniyarai* 鬼遣らい, qui a lieu le dernier jour de l'année. Le *oni* est une figure allégorique des catastrophes naturelles et des maladies et ce type de rituel visait à prévenir de ces désastres. Le statut du *oni* est aussi relativement proche de celui du loup en France : un être dangereux contre lequel on met en garde les enfants

mais que ces derniers peuvent tromper par leur intelligence et leur courage et qui est défait par les héros populaires. Ce que nous appelons « jouer à chat » ou « jeu du loup » trouve son équivalent au Japon sous la forme du *oni gokko* 鬼ごっこ, le mot « gokko » désignant le jeu imité par tous les enfants, et qui découlerait des rituels sus-cités.

En principe, aucune chanson n'est nécessaire dans le cas d'une course-poursuite, en revanche le choix de celui ou ceux qui attrape(nt) ainsi que les échanges entre attrapeurs et attrapés se présentent bien souvent sous forme chantée. La « plouf » est une méthode courante pour départager les joueurs en France et on notera quelques comptines venant précéder le jeu comme « Promenons-nous dans les Bois » et ses interactions entre le Loup et le chœur¹⁰⁵ ou bien encore le jeu de l'Épervier et les échanges entre l'épervier et les cerfs. Au Japon, pour désigner le *oni*, les enfants procèdent généralement par *janken*, c'est-à-dire un « pierre, papier, ciseaux », mais une autre méthode consiste à chanter une chanson tout en effleurant chaque enfant, la chanson s'achevant, le dernier enfant est désigné *oni*.

Le *oni* est aussi le personnage de jeux chantés comme dans *Bon-san Bon-san*, et les enfants se départagent les paroles en fonction du rôle qui leur est attribué. Le *oni* apparaît bien évidemment dans des légendes et des contes mis en musique. C'est un élément récurrent de la culture enfantine que les pédagogues de Meiji et Taishō empruntèrent dans bien des chants scolaires que nous présenterons dans le chapitre suivant.

c) Danses, rondes

Beaucoup de chansons sont destinées à accompagner les danses que l'on peut concevoir comme une forme évoluée des chansons où les enfants se rassemblent. Au Japon, il n'est pas rare qu'enfants et adultes dansent ensemble, en particulier l'été à l'occasion de ses nombreux *matsuri* où tous se regroupent pour la danse du *o-bon*, *bon.odori* 盆踊り. Ces danses et musiques folkloriques diffèrent selon les régions et sont constituées de pas relativement simples et répétitifs qui s'effectuent en un cercle évoluant dans le même sens autour d'un centre. En France, les rondes étaient des danses d'adultes avant de devenir l'objet des jeux

¹⁰⁵ Chœur: « Loup y es-tu ? » Loup : « Non, j'mets ma chemise » etc., voir annexes, illustration 1.

d'enfants : on les retrouve notamment dans le répertoire de danse folklorique. Les *warabe uta* faisant appel à ces formations dansées sont ainsi relativement sophistiquées et s'apparentent au *bon.odori* des adultes japonais.

Bien des jeux font appel à une formation en ronde. Le plus célèbre d'entre tous étant probablement *Kagome, kagome*. Le principe de cette danse-jeu réside dans la formation d'un cercle en se tenant par les mains autour du *oni* désigné qui se cache les yeux avec les mains, accroupi en son centre. Le cercle tourne autour de lui dans un sens en chantant *Kagome*, le but du jeu étant pour l'enfant aux yeux fermés de deviner celui ou celle qui se trouve derrière son dos à la fin de la chanson. Ce(tte) dernier(ère) deviendra *oni* à son tour et remplacera l'enfant au centre du cercle. Une autre comptine qui en est proche et tout aussi célèbre est *Bon-san, Bon-san*. Son rythme est un peu plus allant que dans *Kagome* et le jeu requiert plus d'interactions entre les enfants de la ronde. Durant le jeu, le *oni* se fait tapoter la tête ou chatouiller tant qu'il a les yeux couverts avec les mains.

2.2 Expression vocale et paroles

La technique vocale est adaptée au type ou au genre musical considéré (*shōmyō*, *gagaku*, *nō*, *gidayū*...), il n'y a pas de vocalisation commune contrairement au cas occidental puisque c'est l'établissement du bel canto à partir du 17^{ème} siècle en Europe qui imposa une base technique commune à tous les chanteurs. Inversement, au Japon il n'est pas envisageable de mélanger les types d'émission de la voix entre eux. On parle ainsi de « style *kiyomoto* » 清元らしき¹⁰⁶ ou de « style *gidayū* » 義太夫らしき, par exemple. Il est important de constater cela dans l'étude de la musique vocale japonaise.

Les *warabe uta*, cependant, bénéficient d'une plus grande liberté d'interprétation que tous les autres chants, car ils ne sont pas soumis au contrôle d'une quelconque autorité parentale ou enseignante et leur homogénéisation, même si elle existe, n'est pas stricte. Il va de soi que la recherche d'un style d'émission vocale n'est pas l'objectif des enfants. Généralement, les *warabe uta* privilégient une métrique courte, les effets de liste et de numération qui imposent une cadence davantage favorable à la rapidité d'élocution qu'aux longues tenues. Ainsi, certains éléments seront conservés tandis que d'autres disparaîtront au

¹⁰⁶ Le *kiyomoto* est un art classique développé pour la musique vocale narrative de kabuki.

moment de la transmission ou dans leur évolution au cours des jeux. Parmi ceux-ci, nous distinguerons dans les comptines narratives les procédés phoniques qui accompagnent le récit. Ceux-ci sont particulièrement présents dans les jeux descriptifs, liés à la motricité, à une formation ou encore à une image. Dans ce cas de figure, l'expression vocale et la parole sont soumises au mouvement du corps et les rythmes et intonations qui en découlent peuvent donc être altérées. D'un autre côté, les fonctions poétiques et métalinguistiques sont aussi exploitées dans les *warabe uta* puisque certaines ne s'attachent pas à à décrire une succession d'événements, mais plutôt à tirer du plaisir de l'énumération de mots ou suites de mots dont le lien logique peut-être phonétique ou sémantique. Ici, au contraire, l'attention est portée à l'expression de la voix ou du chant qui consiste donc en l'intérêt principal de la comptine.

a) Narration

La musique vocale traditionnelle japonaise peut-être entre autres construite sur une forme de littérature musicale orale *katari mono* 語りもの, qui développe notamment les accents et l'intonation. Les *ekaki uta* 絵かき歌, ou chansons accompagnant le dessin, figurent dans cette catégorie.

Leur mélodie est presque intégralement composée d'accents et de modulations d'intonation, indispensables à la réalisation rythmée et facile du dessin final qui s'accomplit au fur et à mesure de l'exécution des différents éléments de la composition. L'usage des impressifs japonais (« onomatopées ») est donc fondamental, à noter que ces dernières sont particulièrement nombreuses dans la langue courante, qu'elle soit soutenue ou non. Elles peuvent reproduire des bruits, les *giongo* 擬音語 (ex : *gachan* がちゃん qui indique le bruit de choc ou de chute), les sons ou les cris émis par des êtres vivants *giseigo* 擬声語 (*kokekokkō* こけこっこ – le chant du coq « cocorico ») mais également exprimer un état physique, ce que l'on appelle *gitaigo* 擬態語 (*tsurutsuru* つるつる, ce qui est lisse) ou émotionnel *gijōgo* 擬情語 (*wakuwaku* わくわく, pour un état d'excitation), ce qui les fait entrer dans la catégorie des idéophones. Elles peuvent également avoir une fonction aussi bien nominale que verbale. Il en résulte une très grande richesse lexicale exploitée dans les chansons pour enfants qui usent et abusent de ces expressions présentant un double atout sémantique et phonétique très intéressant à mettre en

musique. Les avantages qu'elles présentent par rapport aux autres mots est leur correspondance sonore à la réalité et l'évidence de leur signification aux yeux des enfants, cet aspect concret étant adjoint du plaisir provoqué par l'émission d'un son souvent doublé et surtout très rythmé.

Dans les *ekaki uta*, un exemple récurrent est la représentation de la pluie tombant drue exprimée par l'onomatopée *zaa zaa* dont le rythme doit accompagner le mouvement rapide de la main qui trace : *ame ga zaa zaa futtekite* 雨がザアザア降ってきて « La pluie tombe *zaa zaa* ». On trouve cette phrase dans plusieurs chansons de ce type. La plus célèbre est sans doute *Kokku-san* 「コックさん」 « Le cuisinier » :

<i>Kokku-san</i>	
棒が一本あったとき、葉っぱかな、葉っぱじゃないよ カエルだよ、 カエルじゃないよ、アヒルだよ、 6月6日に雨ざーざーふってきて、 三角定規にヒビいて、 アンパンふたつ、豆みつつ、 あっという間にかわいいコックさん。	Il y avait un bâton, était-ce une feuille ? Ce n'est pas une feuille, c'est une grenouille, Ce n'est pas une grenouille, c'est un canard, La pluie tombe <i>zaa zaa</i> le 6 juin, Des triangles fissurés, Deux brioches, trois pois et tout d'un coup, Voici un gentil cuisinier !

On la trouve également dans la chanson à dessiner *Ohime-sama* 「お姫様」¹⁰⁷ « La princesse ».

Les intervalles de notes sont des secondes Majeures ou des quarts justes, ce que l'on retrouve dans le *heikyoku* et le *jōruri* dont la structure complexe reste dominée par la parole¹⁰⁸.

¹⁰⁷ まるかいてちよん、まるかいてちよん、たてたてよこよこ、大山さんに小山さん、桜の花が咲く頃に、雨がざーざーふってきて、あっという間にお姫様。

Un rond, un point, un rond, un point, un trait droit, un trait droit, un vertical, un vertical, une grande montagne et une petite montagne, à l'époque où fleurissent les cerisiers, la pluie tombe *zaa zaa*, et tout d'un coup voici une princesse !

¹⁰⁸ « Utadama no shima – Nihon » 『歌霊の島・日本』 in KOJIMA 小島 Tomiko 美子 et FUJII 藤井 Tomoaki 知昭, *Nihon no oto no bunka 日本の音の文化*, Daiichi Shobō 第一書房., Japon, 1994, p.22.

Koizumi avait constaté que ces chansons étaient en augmentation à l'époque de la constitution de son livre¹⁰⁹. Il remarque, au cours de ses enquêtes à travers le monde, la « spécificité japonaise » de ce type de jeu chanté. En dehors du Japon, il n'a trouvé la même sorte de chants qu'en Corée. Il émet l'hypothèse de l'importance qu'ont les Japonais de voir se réaliser un dessin sous leurs yeux. Mais cela est aussi révélateur de l'évolution de la dimension sociale du *warabe uta* : auparavant, les enfants Japonais pouvaient se regrouper à plusieurs jusqu'à former un cercle et ainsi chanter *Kono kan kan bōzu* 「このかんかん坊主」 ou *Tōryanse* 「通りゃんせ」 ce qui n'est plus le cas depuis les années 70-80. Les formes de jeu se sont modifiées jusqu'à devenir plus solitaires, opérant ainsi une sélection naturelle des types de chansons chez les enfants.

En France, nous avons proportionnellement bien moins de chansons de ce type, à l'exception de « La tête à Toto », qui n'est pas véritablement une chanson par ailleurs. Le Japon possède un équivalent : *Henohenomoheji* へのへのもへじ, qui représente un visage formé des sept caractères *hiragana* du titre :



b) Jeux de mots

Si le contenu des paroles peut parfois narrer des histoires assez cruelles, celui-ci a moins d'importance que le jeu ou le chant en eux-mêmes. Ainsi, le plaisir procuré par les *warabe uta* qui contiennent des jeux de mots réside dans la façon dont les rythmes et les paroles se mettent en valeur les uns les autres et l'aptitude à dire rapidement des locutions difficilement prononçables, comme dans des formes de virelangues que l'on appelle en japonais *hayakuchi kotoba* 早口言葉.

¹⁰⁹ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *Kodomo no asobi to uta* 『子どもの遊びとうた』, Sōshisha 草思社., s.l., 1986, 229 p.

Ainsi que leurs équivalents en français, ces derniers permettent *in fine* de servir d'exercice de prononciation et sont employés à ces fins dans les écoles, mais sont aussi chantés par les enfants au cours de leurs jeux. Un exemple fameux est *Manekko manzai mameya no kozō* 「真似っこ、漫才、豆屋の小僧」. Ce type de chanson requiert une certaine habileté et s'adresse aux enfants de sept ou huit ans, en âge d'aller à l'école. Certains auteurs, poètes ont produit des textes de type virelangue. En France, on pense à Victor Hugo avec celui qu'il propose dans *Les Misérables* par exemple¹¹⁰ ou au Japon *Hayakuchi kotoba no uta* 「早口ことばのうた」 écrit par Fujita Tamao 藤田圭雄 (1905-1999) mis en musique par Ōnaka Megumi 大中恩 (1924-).

Il existe également des chansons en laisse qui jouent sur la capacité des enfants à mémoriser et à associer les idées. Elles révèlent leur environnement propre et les objets qu'ils affectionnent. Un exemple célèbre est *Irohani konpeito* 「いろはに金平糖」. Bien qu'il existe des variantes régionales, cette comptine commence et s'achève presque toujours sur les mêmes phrases. Nous proposons ci-dessous une version parmi d'autres.

¹¹⁰ Les paroles sont : « Mirlababi surlababo, Mirliton ribon ribette, Surlababi mirlababo, Mirliton ribon ribo. »

Il ne s'agit pas, en l'occurrence, d'un chant pour enfant comme Hugo nous l'explique lui-même dans ce qu'il écrit avant de citer la comptine : « On retrouve, au dix-huitième siècle, dans presque toutes les chansons des galères, des bagnes et des chiourmes, une gaîté diabolique et énigmatique. On y entend ce refrain strident et sautant qu'on dirait éclairé d'une lueur phosphorescente et qui semble jeté dans la forêt par un feu follet jouant du fifre : *Mirlababi surlababo* [...]», *Les Misérables*, éd. Garnier, Le Figaro, 2011-2016, p.724.

<i>Irohani konpeitō</i>	
いろはに金平糖	<i>Irohani</i> ¹¹¹ <i>konpeitō</i>
金平糖は甘い	Le <i>konpeitō</i> ¹¹² est sucré
甘いはお砂糖	Le sucre est blanc
お砂糖は白い	Ce qui est sucré c'est le sucre
白いはうさぎ	Ce qui est blanc c'est le lapin
うさぎははねる	Le lapin saute
はねるはかえる	Ce qui saute c'est la grenouille
かえるは青い	La grenouille est verte
青いは木の葉	Ce qui est vert ce sont les feuilles
木の葉はおちる	Les feuilles tombent
おちるは雷さん	Ce qui tombe c'est la foudre
雷さんはひかる	La foudre brille
ひかるは親父のはげ頭	Ce qui brille c'est le crâne de mon père

Nous observons sur le relevé que nous proposons ci-après, et qui a été réalisé suite à l'écoute de plusieurs versions¹¹³, l'usage répété de quatre notes présentant les intervalles 1 ton $\frac{1}{2}$ – 1 ton – 1 ton (ici Sol – Si bémol – Do – Ré), soit le début de la gamme *yōsenpō*, sur des structures courtes de deux mesures correspondant à chaque vers de la comptine. Les variations observées ne sont pas dues au hasard, mais correspondent à la prononciation parlée des mêmes mots (nous verrons cela dans la partie sur le rapport de la langue et de la mélodie).

¹¹¹ « Irohani » est le début de l'ancien alphabet japonais commençant par *i ro ha ni ho he to* いろはにほへと, le jeu de mot étant fait entre « konpeito » et « hoheto ».

¹¹² Le *konpeitō* est une douceur connue au Japon bien qu'il soit de moins en moins courant d'en manger. Il aurait pour origine le portugais *confeito* (« confiserie ») suite à son introduction à la fin de l'ère Muromachi et se présente sous la forme de petites étoiles de sucre de différentes couleurs.

¹¹³ Comme pour les autres *warabe uta* mis en partition et présents dans cette thèse, en dehors de ceux relevés par des musiciens qui seront indiqués sur les partitions, il n'existe pas de version unique de ces comptines et chansonnettes et les versions qui se trouvent ici ne peuvent être considérées autrement qu'à titre d'exemple ou pour illustrer notre propos en tant qu'exemple musical.

Irohani konpeito

♩ = 120

i ro ha ni kon pei to kon pei to wa a ma i a ma i wa sa to u

7

sa to u wa shi ro i shi ro i wa u sa gi u sa gi wa ha ne ru ha ne ru wa

14

[...]

ka e ru o chi ru wa ka mi na ri san ka mi na ri san wa hi ka ru

19

hi ka ru wa o ya ji no ha ge a ta ma

2.3 La chanson enfantine mélodique

Contrairement aux exemples donnés ci-dessus, il existe une autre forme de construction de la comptine japonaise qui, comme pour la chanson traditionnelle de type *utai mono* 歌いもの, efface les accents et changements d'intonations. Les paroles s'enchaînent sans distinction les unes avec les autres en une ligne mélodique aux notes définies, la parole est gouvernée par des mesures. Les incantations et autres malédictions *jumon* 呪文 diffèrent aussi d'une conversation ordinaire et sont récitées sur un ton particulier. L'aspect musical ordonne donc la construction de la parole. Cependant, la mélodie des *min.yō* est très flexible et peut présenter par endroit des paroles non récitées, mais dites sur un ton de conversation. Elles sont ensuite ornementées selon le degré d'émotion ou de sentiments qui s'expriment à travers elle.

À mi-chemin entre les *min.yō* et les *warabe uta*, les *komori uta* 子守唄 (« chansons de gardes d'enfants ») sont plus souvent chantées par les mères et les nourrices que par les enfants eux-mêmes, c'est pourquoi il arrive de les trouver classées à part. Leur fonction première est essentiellement utilitaire et on peut trouver le terme *komori uta* traduit par « berceuse ». Pour endormir l'enfant, il est nécessaire de le mettre dans des conditions de confiance permettant l'arrivée du sommeil. L'expression du sentiment maternel au travers de la chanson favorise ainsi une ambiance réconfortante et se distingue du jeu chanté par lequel on cherche à amuser l'enfant. On pourrait donc imaginer que n'importe quelle chanson, si elle est chantée *mezzo voce* et lentement, pourrait faire office de berceuse. On constate néanmoins qu'il existe un répertoire spécifique de berceuses dont les caractéristiques régionales peuvent être particulièrement fortes. La berceuse en France présente généralement les caractéristiques suivantes : le tempo est lent, la mélodie simple et l'ambitus se limite à la tierce ou la quarte. Attestées depuis plusieurs siècles, les berceuses peuvent personnifier le sommeil ou promettre une récompense à l'enfant s'il s'endort par exemple¹¹⁴.

Au Japon, la définition donnée par le dictionnaire de *komori uta* est plus vaste que celle de la berceuse : « Les *komori uta* sont chantés lors de la garde des

¹¹⁴ PERROT Jean et NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Ed. du Cercle de la Librairie., Paris, 2013, p.178-180.

enfants et l'on distingue plusieurs catégories de ces chants selon leur visée : provoquer l'endormissement ou amuser. Le terme peut également désigner les chansons propres au métier de garde d'enfants appelée *komori hōkō* 子守奉公. S'il existe des *komori uta* aux mélodies simples, proches des *warabe uta*, d'autres sont plus sophistiquées et s'approchent davantage des *min.yō* chantés par les adultes. Dans le cas des *komori hōkō*, les paroles évoquaient bien souvent la pénibilité des conditions de vie des très jeunes filles, qui exprimaient bien souvent leurs regrets et leur tristesse¹¹⁵. »

Ainsi, dans le cas japonais, un *komori uta* peut être chanté comme une berceuse mais aussi pour gronder ou mettre en garde l'enfant. Ces chansons sont « pour enfants » dans le sens où elles leurs sont véritablement adressées bien que la garde d'enfants soit parfois elle-même une enfant. Cette pratique de confier ses enfants à une jeune fille âgée d'entre sept et quinze ans était courante à l'époque Edo. Celle-ci pouvait venir de la région de la famille qui l'employait mais il était courant qu'elle vienne d'un milieu différent. Souvent, ces fillettes étaient originaires de villages agricoles ou de pêcheurs et se rendaient en ville, au service de familles plus aisées. La garde d'enfants chantait ainsi pour se reconforter ou se consoler de sa propre situation et les *komori uta* sont très révélatrices des conditions de vie des gens du peuple, en particulier sur leur éducation, leur situation économique et sociale. Un exemple bien connu de ce type est *Itsuki no komori uta* 「五木の子守唄」 « La Berceuse de Itsuki », une berceuse de l'île de Kyūshū qui fut relevée par le musicien Koseki Yūji 古関裕而 (1909-1989), remarquable pour le sentiment de mélancolie qu'elle dégage.

Les *komori uta* sont donc un cas particulier dans les chansons de l'enfance pour les raisons citées ci-dessus, mais également en raison de leur portée sociale et artistique plus importante que les jeux chantés plus ordinaires. De même en Europe, il n'est pas rare que les compositeurs s'attèlent à l'exercice d'écriture de berceuses, Brahms, Fauré, Chopin pour ne citer que les plus célèbres, interprétées tout aussi bien par l'ensemble des familles d'instruments que par des musiciens professionnels. La berceuse est non seulement reprise dans la musique savante mais aussi dans la musique populaire. Cela s'observe au Japon dès 1920, lorsque

¹¹⁵ ONGAKU NO TOMOSHA 音楽之友社 (ed.), *Nihon ongaku kihon yōgo jiten* 『日本音楽基本用語辞典』, Ongaku no tomosha 音楽之友社., Japon, 2007, pp.141-142.

naissent les chansons en vogue et les *ko uta*, qui s'inspirent des *komori uta*, de leur rythme balançant, lancinant et de la nostalgie que provoque leur écoute. Cela est particulièrement révélateur des mutations de la société de l'époque et d'une conscience à la fois ordonnée et revendicatrice de cette catégorie musicale¹¹⁶.

3 Collectes et recensions des mélodies populaires

Recueillir et classer sont les deux premières étapes qui constituent le travail de l'ethnomusicologue. Si la discipline à laquelle se rattache cette entreprise ne fut définie que tardivement et s'assure surtout de produire sur des sons une analyse musicale, la démarche de collecte des chansons populaires, elle, s'inspire du souci de préservation et de valorisation du patrimoine musical d'un lieu avant qu'il ne disparaisse et se retrouve chez des musiciens ou amateurs dès la fin du 18^{ème} siècle. Cet ensemble d'approches veulent postuler l'existence d'une musique et mènent à un arraisonnement esthétique de ce qui avait jusque-là été jugé indigne d'intérêt.

En France, l'intérêt des lettrés et des savants pour l'univers des rimes de l'enfance s'inscrit dans l'engouement général pour les cultures populaires au 19^{ème} siècle. Ainsi a lieu en 1852 une grande enquête sur la chanson populaire, menée par Hippolyte Fortoul, ministre de l'Instruction publique. En 1846, Théophile Du Mersan (1780-1849) fait paraître le premier recueil de *Chansons et rondes enfantines*¹¹⁷, qui sera réédité à de nombreuses reprises et qui comprend textes, paroles, partitions et illustrations. On y trouve de nombreuses chansons qu'il dit avoir retranscrites à la dictée auprès des enfants eux-mêmes. « Ces naïves compositions ne sont pas brillantes de poésie ; mais elles ont la grâce de la naïveté, et l'originalité de leurs refrains mérite une place dans l'histoire de la chanson française », dit-il dans sa préface en parlant de ces petites ballades de forme dramatique ou de ces scénettes pleines de comédie avant d'ajouter : « C'est l'art à sa naissance, qui suffit pour amuser et intéresser les enfants, et dans lequel on voit déjà le germe des compositions que notre théâtre et notre poésie ont

¹¹⁶ Par exemple pour *Matatabi ko.uta* 「股旅小唄」. KAMITA 上田 Seiji 誠二, *Ongaku wa ikani gendai shakai wo dezain shita ka - kyōiku to ongaku no taishū shakaishi* 音楽はいかに現代社会をデザインしたか — 教育と音楽の大衆社会史, s.l., Shin yō sha 新曜社, 2010, p.16.

¹¹⁷ MERSAN Théophile DU, *Chansons et rondes enfantines, recueillies et accompagnées de contes, notices, historiettes et dialogues par Du Mersan, enrichies de la musique en regard par Gustave Jeane-Julien*, Paris, J. Vermot, 1859, vol. 1/, 192 p.

perfectionné ». Jean-Baptiste Weckerlin propose lui aussi un recueil de chansons¹¹⁸ en 1885, dans lequel celles qu'il a relevées sont accompagnées du conte, de la description du jeu ou de la danse et d'illustrations venant les compléter. Toutes ces informations complémentaires les intègrent, s'en rapprochent, dégagent des morales ou instruisent un savoir présentent un mouvement particulier de mise en lien des chansons et des textes de littérature qui relèvent d'intentions morale et pédagogique mais aussi d'une dimension esthétique. En France, Pierre Roy titre sa collecte, publiée chez Henri Jonquières, *Cent comptines*, en 1926, ainsi que Boutet de Monvel (1883, 1884), dont les œuvres marquantes sont *Vieilles chansons* et *Chansons de France pour les petits Français*¹¹⁹. On notera également *Le Livre des mères. Les Enfantines du "bon pays de France"*¹²⁰, dont l'auteur est Philippe Kuhff (1828-1904), qui date quant à lui de 1878 et contient berceuses, rondes, noëls, chansons de broderie et brandons¹²¹, risettes, devinettes, ballades, légendes, romances, amusettes, dictons et quatrains qui représentent près de 350 pièces. Eugène Rolland, qui a participé à l'enquête Fortoul, fait paraître les *Rimes et jeux de l'enfance* en 1883, qui figure dans une collection savante. Ces collectes, qui entraient dans une démarche de fixation d'une littérature populaire et dispersée, contribuaient aussi à réunir un répertoire commun à tous les enfants, au-delà des frontières villes-campagnes et sociales. « Ces charmants poèmes ou jeux d'esprit et de langage créent un lien de plus entre les enfants d'une même nation. Ils leur laissent à tous les plus gracieux souvenirs et composent un des éléments les plus puissants du patriotisme qui, dépassant l'amour du sol natal, n'existe que par la communauté des sentiments, des traditions, des souvenirs de tous et de chacun. » explique ainsi Philippe Kuhff¹²². En 1923, une seconde enquête nationale organisée par Arnold Van Gennep et Jean Baucomont, qui fut lancée en 1931 sous forme d'un concours. Mais il faudra attendre la deuxième moitié du 20^{ème} siècle pour voir d'autres collectes menées

¹¹⁸ WECKERLIN Jean-Baptiste, *Chansons et rondes enfantines, avec notices et accompagnement de piano*, s.l., Paris Carnier frères, 1885, 144 p.

¹¹⁹ Les enfants sont alors les destinataires et les interprètes de ces pièces, la partition et le texte occupent le centre de la page avec un bandeau de personnages pour instaurer une narration, les rythmes et variations plastiques sont homologues aux rythmes musicaux, les personnages n'existant que par les chansons.

¹²⁰ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k373574k>

¹²¹ Chants et danses exécutés dans les campagnes le dimanche des brandons, soit le premier dimanche de Carême au cours duquel le peuple allumait des brandons.

¹²² KUHFF Philippe, *Le Livre des mères. Les Enfantines du « bon pays de France »*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1878, p.XI.

auprès du grand public. Aujourd'hui en France, nous ne disposons pas d'une édition savante des comptines et formulettes les plus célèbres qui serait l'équivalent de *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*¹²³.

Des traces écrites de *warabe uta* avant l'époque féodale japonaise sont rares. Les sources des 19^{ème} et 20^{ème} siècles concernent essentiellement la collecte des paroles, et on ne trouve des « partitions »¹²⁴ indiquant une forme d'expression musicale que tardivement, en raison d'une absence de mode de notation. Le rôle de l'imprimé dans la diffusion de la musique est un processus qui remonte à l'époque Edo. On retrouve des ouvrages de compilation des *warabe uta* dans la seconde partie de celle-ci. Un certain attrait se développa en effet à cette époque pour les pratiques quotidiennes et populaires, dépeintes dans des ouvrages tels que *Owari san kappa asobi shū* 『尾張参河童遊集』 de Kōdera Gyokuchō 小寺玉晁 (1800-1878), datant de 1831, où les *warabe uta* sont présentés comme des jeux pour enfants. Le plus ancien recueil de compilation des *warabe uta* connu à ce jour est le *Dōyō shū* 『童謡集』¹²⁵ de Shaku Gyōchi 釈行智 et date de 1820.

Dans le cas du Japon, en entrant dans l'ère Meiji, et avec l'établissement de la musique occidentale et des *shōka*, les *warabe uta* furent considérés comme des chants anti-éducatifs, et rapidement écartés de l'enseignement musical scolaire. Les revues *Fūzoku gahō* 『風俗画報』 (1889) et *Jidō kenkyū* 『児童研究』 (1898) recueillent et compilent les *warabe uta* de chaque région et le poète et spécialiste de littérature japonaise Ōwada Takeki 大和田建樹 (1857-1910) les présente comme une catégorie de *min.yō* dans *Nihon kayō ruijū* 『日本歌謡類聚』 (1898, Hakubunkan

¹²³ PERROT Jean et NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *op. cit.*, p.222.

¹²⁴ Les premières « partitions » au Japon se présentent sous forme de « tablatures » *sōhōfu* 奏法譜 pour instruments. Avant que le *gagaku* ne parvienne du continent au Japon, la notation musicale se faisait au moyen des *kanji* venant de Chine, il ne s'agissait donc pas de partitions mais de « tablatures ». Autrement dit, ces notations ne se destinaient pas à indiquer une note précise devant être jouée, il s'agissait de *fūji* 譜字, indiquant la position des doigts, des mains, la façon dont il fallait les mouvoir. Pour les instruments à vent comme la flûte *yokobue* 横笛 ou le hautbois *hichiriki* 筆篳, les *fūji* indiquaient les trous où poser les doigts, pour l'orgue à bouche *shō* 笙, ils indiquaient les tuyaux, la position de la main ou le nom des cordes pour les instruments à cordes comme le *sō* 箏 etc. Ce qui veut dire que non seulement il n'existait pas de système unifié pour les différents genres musicaux au Japon, mais même au sein d'un genre, les notations différaient pour chaque instrument. Il n'y avait donc pratiquement pas de partitions telles que les « conducteurs » que l'on peut trouver en musique occidentale, mais essentiellement des partitions concernant chaque instrument individuellement. NELSON Steven G., « Gagaku kofu to sono kaidoku ni okeru sho mondai » 「雅楽古譜とその解説における諸問題—主として琵琶譜について—」 dans *Nihon no ongaku : ajia no ongaku, denshō to kiroku* 『日本の音楽・アジアの音楽 伝承と記録』, Iwanami shoten., Tōkyō, 1888, vol.4, p. 17-42.

¹²⁵ Nous rappelons que le terme *dōyō* désignait les *warabe uta* durant l'ère Edo, ce n'est qu'à l'ère Taishō qu'il prit son sens actuel, désignant un genre spécifique de cette époque.

博文館). Mais le premier ouvrage exclusivement consacré aux *warabe uta* est le *Shokoku dōyō taizen* 『諸国童謡大全』¹²⁶, publié par la société d'étude des *dōyō*, la *Dōyō kenkyūkai* 童謡研究会 en 1909 aux éditions Shun.yōdō 春陽堂. Les collectes de *warabe uta* augmentèrent considérablement dès l'ère Shōwa, avec notamment le travail effectué par Kitahara Hakushū et ses disciples que nous allons présenter ci-dessous. Ces collectes, comme c'était le cas en Europe au cours du 19^{ème} siècle, avaient pour finalité la régénération, par ressourcement dans l'authenticité de la création populaire, de l'art savant¹²⁷. Les premiers collecteurs de musique populaire, comme Johann Gottfried von Herder (1744-1803), voyaient dans les chants régionaux une expression communautaire forte qui n'existait pas en raison de son opposition aux autres mais en tant qu'identité élective¹²⁸. Les compositeurs saisissaient l'occasion de leurs multiples voyages pour créer des musiques dont la référence nationale assurait le succès de ces danses hongroises, polonaises et autres écossaises.

Parce qu'ils faisaient partie de la vie quotidienne, les *warabe uta* ont des liens très étroits avec les coutumes et les us locaux et diffèrent fortement d'une région à l'autre. Par conséquent, ils se trouvent être un excellent moyen de compréhension des modes de vie anciens. Comme cela se retrouve ailleurs en Europe, les comptines comprennent, par leur aspect humoristique et parodique, des discours impliquant une critique sociale de la part des classes les plus défavorisées. Elles revêtent des caractéristiques argotiques propres à des groupes sociaux spécifiques selon les professions, l'âge, le lieu de vie rural ou urbain¹²⁹. Enfin, leurs spécificités langagières notamment rendent compte de la disparité des dialectes, *hōgen* 方言, surtout dans le Japon précédant la mise en place du système scolaire unifié à tout le Japon, et de la langue unique. Ces compilations sont ainsi de précieuses ressources concernant les dialectes propres aux différentes régions du Japon. Même si nous nous garderons d'effectuer une analyse sociolinguistique, cela dépasserait le cadre de cette thèse, ce sont des données intéressantes à

¹²⁶ On y retrouve des chants de tout le Japon, y compris les Ryūkyū, Taiwan et la Corée. <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/991944/7> Il sera renommé *Nihon min.yō daizen* 『日本民謡大全』 en 1926. <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/978254>

¹²⁷ THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Éditions du Seuil., Paris, (coll. « Points, Histoire »), 2001, p.182.

¹²⁸ GUMFLOWICZ Philippe, *Les Résonances de l'ombre*, Fayard., Paris, 2012, 300 p.

¹²⁹ MAHER John, « Language and Society in Children's Nursery Rhymes », *Educational Studies* 44 International Christian University, p.190

exploiter pour la compréhension de l'usage de la langue dans la société.

3.1 La contribution de Kitahara Hakushū

Kitahara Hakushū est un poète de *tanka* 短歌 (poème court) originaire de la ville de Yanagawa sur l'île de Kyūshū. Se rendant à Tōkyō pour ses études, il présenta ses œuvres dans des revues littéraires, rencontra le succès et devint rapidement célèbre parmi les poètes de sa génération. À la demande de Suzuki Miekichi, il rejoint en 1918 le magazine de littérature enfantine *Akai Tori* pour lequel il compose des poèmes pour enfants et fait partie du comité de sélection des œuvres envoyées à la revue. Mais il a également mené une vaste entreprise de collecte des *warabe uta* dans tout le Japon. Les manuscrits qu'il laissa comprenaient plus de trois milles pages et bien qu'une publication de son travail était prévue, seul un volume parut en 1929¹³⁰.

Cette immense entreprise aboutira néanmoins à la constitution d'une « Compilation de chansons enfantines traditionnelles du Japon » *Nihon denshō dōyō shūsei* 『日本伝承童謡集成』¹³¹ en six volumes, publiée en 1974. Les disciples de Kitahara Hakushū entreprirent de faire paraître le travail de leur maître et trois premiers volumes parurent après la guerre, auxquels trois autres s'ajoutèrent dans les années 70. Cet ouvrage veut regrouper les *denshō dōyō* anciens et actuels selon des classifications précises et un découpage géographique en huit régions, et ne comprennent pas la Corée, Taiwan et la préfecture de Karafuto située sur l'île Sakhaline. Les huit régions en question sont le Kantō (lui-même découpé en Tōkyō, Shinagawa, Chiba, Saitama, Gunma, Tochigi et Ibaraki), Hokkai et Tōhoku (Hokkaidō, Fukushima, Miyagi, Iwate, Aomori, Akita, Yamagata), Tōkai (Shizuoka, Aichi, Gifu, Mie, Yamanashi), Hokuriku (Nagano, Niigata, Toyama, Ishikawa, Fukui), Kinki (Kyōto, Ōsaka, Shiga, Hyōgo, Nara, Wakayama), Chūgoku (Okayama, Hiroshima, Yamaguchi, Shimane, Tottori), Shikoku (Tokushima, Kagawa, Ehime, Kōchi) et Kyūshū (Fukuoka, Saga, Nagasaki, Kumamoto, Kagoshima, Miyawaki, Oita, Okinawa). Le nom des villes n'est pas précisé et la seule indication donnée est celle des départements (*ken* 県). Ces chansons sont apparues au cours de la période Edo jusqu'à la fin de l'ère Meiji. Il

¹³⁰ Éditions Nihon jidō bunko 日本児童文庫, 1929.

¹³¹ KITAHARA 北原 Hakushū 白秋, *Nihon denshō dōyō shūsei* 『日本伝承童謡集成』, Sanseidō 三省堂., Tōkyō, 1974, vol. 6/.

existait auparavant des ouvrages du même type, mais beaucoup moins conséquents. Au sein de chaque catégorie géographique on retrouve un regroupement par ressemblances, mais il n'est pas toujours approprié notamment quand le contenu des chansons peut appartenir à plusieurs catégories. Le comité de compilation a néanmoins distingué cinq grandes catégories, classées dans les différents volumes, comme suit :

1 Berceuses *Komori uta* 子守唄篇, chansons relatives aux berceuses 子守唄に関する童謡 (1 volume),

2 Chansons à jeux 遊戯唄篇, chansons accompagnant des jeux divers 各種各様の遊戯唄 (2 volumes),

3 Chansons sur le temps, les astres, les plantes et les animaux 天体氣象・動植物唄篇 天体氣象、動物植物の唄 (1 volume),

4 Chansons d'événements annuels, religieux, chansons diverses 歳事唄・雑謡篇 歳事、宗教、雑謡 (1 volume)

Cependant, il subsiste un certain nombre de limites que l'auteur de la compilation reconnaît, en particulier dans la délimitation du terme lui-même. La distinction des *denshō dōyō* et des *min.yō* notamment n'est pas toujours évidente et se posait donc la question de l'intégration de certains chants dans ces différents volumes. Les *kikikayō* 紀記歌謡, c'est-à-dire les chants présents dans le *Nihon shoki* et le *Kojiki*, ne sont pas considérés dans ceux-ci. Certains chants se retrouvaient d'une région sur l'autre, en faisant preuve de quelques variations, ce qui créait des doublons. Par ailleurs, la sélection des chansons n'a pas été faite selon leur potentiel caractère « artistique » car ces dernières ont uniquement pour valeur d'être des sources. Il ne s'agit pas non plus d'un travail d'analyse ethnomusicologique, puisque seules les paroles sont relevées et qu'aucun commentaire n'est apporté à la suite des chants. Cependant, l'auteur de la compilation précise que la volonté première de Kitahara Hakushū était peut-être la recherche d'une forme artistique dans ces chants¹³². Toute œuvre issue de la création d'artistes de l'ère Taishō, ou qui a fait l'objet de modifications quelconques de structure ou de fond n'a pas été prise en compte. La longueur des chansons est variable, d'une ou deux phrases à plusieurs couplets. L'absence de notation musicale ne permet pas de mesurer la longueur réelle du chant, par

¹³² KITAHARA 北原 Hakushū 白秋, *op.cit.*, p.377.

ailleurs la disposition du texte a été faite selon les compilateurs de l'ouvrage. Chacune des catégories est ensuite subdivisée en sous-catégories. Dans le cas des jeux chantés par exemple, on retrouve les *temari uta*, les *tedama uta*, les *oni asobi no uta*, etc. Dans le premier volume sont regroupées près de 3500 berceuses. Dans celles-ci, il distingue plusieurs sous-catégories déterminées selon plusieurs critères.

Les chants des saisons du second volume sont regroupés par thématiques. On retrouve ainsi dans l'ordre, les chansons des temps froids, de la neige, du vent, de la pluie, du temps, des étoiles, des orages, du coucher de soleil et de l'arc-en-ciel. Certaines chansons se retrouvent de façon nationale et présentent plusieurs variantes comme *O-tsuki-sama no uta* 「お月さまの唄」 « La chanson de la Lune » qui commence invariablement par *O-tsuki-sama ikutsu jūsan nanatsu mada toshia wakai* 「お月さまいくつ」 ou parfois *O-tsuki-san nanbo* 「お月さんなんぼ」 « Lune, quel âge as-tu ? ». Là encore, on retrouve des caractéristiques langagières, des tournures différentes d'une région à l'autre. Le contenu narre une succession d'événements liés les uns avec les autres mais n'a parfois aucun rapport avec la version de la chanson d'une autre région du Japon.

3.2 Études portant sur les *warabe uta*

Comme nous l'avons dit plus avant, les *warabe uta* apparaissent déjà dans le *Kojiki* et le *Nihon shoki* sous la forme de *waza uta*, mais ils ne furent reconnus en tant qu'éléments de la culture pour enfants que relativement tard. Ce n'est que dans la deuxième partie de la période Edo, en temps de paix, que les enfants furent davantage considérés et prirent une place plus importante aux yeux des adultes, s'accompagnant d'un intérêt accentué pour leurs chants. On vit ainsi apparaître plusieurs ouvrages de collecte de ces chants, comme dans le *Hina no hito fushi* 『鄙迺一曲』 (1809) de Sugae Masumi 菅江真澄 (1754-1829), qui regroupent des *min.yō* pour adultes et par la même occasion des *min.yō* pour enfants. Il s'agit alors de présenter les us et coutumes populaires et la vie quotidienne. Vers la fin de la période Edo apparaissent des ouvrages exclusivement consacrés aux *warabe uta* comme *Rōkyū hishō* 『弄鳩秘抄』 (vers 1824). On trouve des essais portant sur l'origine et l'histoire des *warabe uta* par Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816) dans *Kottōshū* 『骨董集』 (1814) et de Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦 (1783-1942) dans

Yōshabako 『用捨箱』 (1841) ainsi que mention de ces derniers dans les rubriques « jeux » « amusement » des ouvrages traitant des mœurs régionales japonaises durant la période Edo tels que *Kiyūshōran* 『嬉遊笑覧』 (vers 1830) de Kitamura Nobuyo 喜多村信節 (1783-1956) et *Moritada mankō* 『守貞漫稿』 (que l'on trouve aussi sous le titre *Ruijū kinsei fūzokushi* 『類聚近世風俗志』 à partir de Meiji) (entre 1837-1853) de Kitagawa Morisada 喜田川守貞 (1810-?).

C'est en entrant dans l'ère Taishō, dans une volonté de création dépassant les *shōka* de l'ère Meiji jugés trop moralisateurs, qu'un regain d'intérêt se développa pour les *warabe uta*, initié par des auteurs comme Kitahara Hakushū qui revendiquaient l'importance de se baser sur les chants pour enfants vernaculaires. Ses disciples poursuivirent son entreprise, mais, dans l'ensemble, il s'agissait davantage de considérer les *warabe uta* comme des poésies chantées, appartenant davantage au champ de la littérature qu'à celui de la musique. En entrant dans l'ère Shōwa, les *warabe uta* intéressèrent aussi les folkloristes et ethnographes (*minzokugaku* 民俗学) comme le prouvent les travaux de Takasaki Masahide 高崎正秀 (1901-1982) « *Warabe kotoba no dentō* » 「童言葉の伝統」 (numéro de décembre 1940 de *Nihon Bungei* 『日本文芸』) et de Yanagita Kunio, *Kodomo fūdoki* 『こども風土記』 (1942, Asahi shinbunsha 朝日新聞社).

Les études musicologiques portant sur les *warabe uta* ont de ce point de vue beaucoup de retard par rapport aux recherches littéraires et ethnologiques, ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale qu'elles se développent véritablement. C'est l'ethnomusicologue Koizumi Fumio qui a établi les bases de ce champ d'études, en analysant et étudiant les *warabe uta* en partant du principe que la base musicale du peuple *minzoku* 民族 ne se trouve pas dans sa musique artistique, mais dans sa musique folklorique et fit paraître *Warabe uta no kenkyū* 『わらべうたの研究』 « Études sur les *warabe uta* » en deux volumes (1969). Koizumi a tâché d'évaluer dans quelle mesure les *warabe uta* étaient chantés par les enfants au travers d'enquêtes sur le terrain dans des écoles. Dans ces années-là, il constate que les *warabe uta* étaient souvent négligés par le corps enseignant, surtout parce qu'ils paraissent moins présents dans le quotidien des enfants occupés par les études ou attirés par les médias de divertissement. Mais les enfants ont la propension de s'approprier des chants existants et de les transmettre d'une certaine façon jusqu'à

ce qu'ils prennent une nouvelle forme. Il explique que les *warabe uta* sont avant tout un jeu, de forme libre et en constante évolution, cette évolution étant également le reflet de l'époque dans laquelle ils s'expriment. Partant d'un ensemble de constats négatifs qui lui semblent en désaccord avec les objectifs que se doit de suivre l'éducation musicale au Japon, il propose de réfléchir sur l'état de cette dernière.

Les *warabe uta* furent également exploités dans un but pédagogique. On retiendra par exemple les travaux de Shibuya Tsutomu 渋谷傳 qui propose une éducation musicale se basant sur les *warabe uta* et mit au point, avec d'autres enseignants, la « méthode par bloc » ブロック方式, censée compléter les apprentissages ordinaires tels que le solfège. Cette éducation se définit en premier lieu dans le sens d'une « éducation musicale inspirée par l'esprit des *warabe uta* » 「わらべうた精神による音楽教育」, c'est-à-dire que la vision pédagogique se concentre sur les productions des enfants dans leur vie quotidienne et prend pour point de départ de son enseignement l'énergie créatrice des enfants. D'autre part, le « point d'origine de cette éducation est la composition sonore des *warabe uta* » 「わらべうた音組成を教育の出発とする」. D'un côté, il s'agit d'utiliser les pièces musicales nouvellement créées qui s'appuient sur la composition sonore des *warabe uta* et sont donc l'œuvre de compositeurs. Il peut s'agir de retranscriptions de vieilles chansons enfantines ou de créations originales. De l'autre, l'éducation musicale prend pour point de départ le solfège établi de façon systématique sur la composition sonore des *warabe uta*. La « méthode par bloc » emploie le rythme et les sons des chansons enfantines comme matériel pédagogique principal afin de permettre un apprentissage plus facile du solfège pour permettre d'aborder par la suite un répertoire plus classique. Concrètement, il s'agit d'extraire de la chanson des modèles de mélodies ou de rythmes et de les faire répéter par le chœur, ou l'accompagnement instrumental, dans un ostinato. Le « bloc » désigne les différents ostinatos mélodiques ou rythmiques qui sont utilisés dans un jeu de composition, répétitions, réponses pouvant aboutir à la création d'un « bloc » plus grand. En plus de la mélodie principale de la chanson, d'autres voix viennent s'adjoindre en employant ces « blocs ». Cette méthode repose sur la théorie des *tétracordes* puisque les « blocs », s'ils sont modifiés, suivent les règles expliquées par Koizumi Fumio. L'objectif de cette méthode est la compréhension de la

structure musicale, mais également le développement des capacités créatrices de l'enfant dans une reproduction du schéma opéré au cours de leurs jeux¹³³. Elle s'oppose en réalité à l'apprentissage conventionnel du solfège (dérivé des méthodes européennes) et cherche à optimiser la curiosité des enfants pour l'expression musicale qui leur est naturelle.

Par la suite, d'autres études importantes parurent, comme celle de Kojima Tomiko qui fit paraître *Nihon no ongaku wo kangaeru* 『日本の音楽を考える』¹³⁴(1978, Ongaku no tomosha 音楽之友社) et Washizu Natsue 鷺津名都江戸 (1948-) qui de son côté publia *Warabe uta no nāsarī raimu* 『わらべうたとナーサリー・ライム』 (1992, Banseisha 晩声社), une étude sur la comparaison du rythme dans les langues anglaise et japonaise. D'un point de vue pédagogique et éducatif, ces travaux furent aussi repris dans le but de remettre en question l'hégémonie des *shōka* dans le programme scolaire et des ouvrages tels que celui de Shibuya Tsutomu 渋谷伝 (1917-) *Atarashii ongaku kyōiku no jissen* 『新しい音楽教育の実践』 (1969, Ongaku no tomosha 音楽之友社) qui prend pour point de départ de sa réflexion les *warabe uta*.

Dans la partie suivante, nous tâcherons de reprendre les théories émises par ces différents auteurs, notamment Koizumi et Kojima, et tâcherons de comprendre quels aspects sont caractérisés comme propres à la culture musicale infantine japonaise.

¹³³ SHIBUYA 渋谷 Tsutomu 傳, *Atarashii ongaku kyōiku no jissen, warabe uta wo kiten to suru* 『新しい音楽教育の実践—わらべうたを起点とする』, Ongaku no tomosha 音楽之友社., s.l., 1969, p. 56-58.

¹³⁴ KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *Nihon no ongaku wo kangaeru* 『日本の音楽を考える』, Ongaku no tomosha 音楽之友社., Japon, 1976, 365 p.

B Spécificités musicales

Comme l'explique Koizumi Fumio¹³⁵, les *warabe uta* possèdent un caractère polymorphe et éphémère, particulièrement sujets à l'oubli et au remplacement par un autre jeu chanté, plus en vogue. Ils naissent et disparaissent quotidiennement, et une chanson ne subsiste après son invention qu'à une probabilité de 10%. Et même dans ce cas, il y a de fortes chances que sa forme initiale se perde au fur et à mesure qu'elle est reprise par les enfants, mais aussi, et ce dernier point nous intéressera particulièrement, en fonction des évolutions que connaît la société au cours du temps. Autrement dit, notre travail ici ne sera pas de dégager des caractéristiques invariantes et propres au *warabe uta*, mais certains aspects que l'on trouve de façon récurrente dans leur forme, et qui se retrouvent introduites, de façon plus ou moins consciente, dans les œuvres des compositeurs japonais du début du 20^{ème} siècle.

Ce caractère ne paraît pas s'appliquer à toutes les formes de chanson enfantine, y compris en France et en Europe, mais nous verrons ici précisément ce qui permet à Koizumi d'en définir la catégorie des *warabe uta*.

1 Analyse musicale

L'introduction massive et l'apprentissage forcé de la gamme heptatonique occidentale a eu des répercussions sur les musiques préexistantes au Japon. Ces dernières furent dès lors considérées comme des musiques de basse classe, appartenant à l'époque féodale par rapport à la musique occidentale, reflet de la modernité. Les chants pour enfants créés après Meiji, si l'on met de côté les pièces de *nagauta* ou de koto pour enfants, furent essentiellement créés sur la base de la musique occidentale, et les passages en gamme pentatonique, la fameuse gamme *yonanuki*, rappelant les musiques folkloriques ou populaires, s'apparentaient soit au registre évoquant une certaine nostalgie pour l'époque féodale, soit au registre enfantin. L'équivalence entre la gamme des *warabe uta* et la gamme *yonanuki* est remise en question en raison de l'apparition postérieure de la seconde à la première mais elle reste aujourd'hui la base de la réflexion et de l'analyse musicale des *warabe uta*. Nous traiterons dans le chapitre consacré aux chants scolaires

¹³⁵ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, « Dare ga hajimeni tsukurunoka » 「誰がはじめに創るのか」, *op.cit.*, p.125.

l'influence de cette gamme *yonanuki* dans l'analyse et la composition musical. Ci-dessous nous réexaminons les théories émises par des chercheurs sur la structure des *warabe uta*. Ces théories sont aujourd'hui des références dans les écrits et furent permises par une approche plus globale de la musique japonaise, grâce à l'avancée de la recherche en musicologie et en ethnomusicologie de façon générale. L'intérêt résidant dans la présentation de ces théories n'est pas uniquement musical. En effet, nous verrons comment l'analyse des chansons pour enfants au moyen de ces théories permet de mettre en évidence le parcours emprunté par les chansons qui rencontrèrent le plus de succès à l'époque, leur éventuelles transformations, et surtout les raisons pour lesquelles elles peuvent représenter, ou être perçues, comme des chansons plus « japonaises » que d'autres, clairement sur le mode occidental. Cependant, nous voudrions mettre en garde contre l'idée d'appliquer unilatéralement ces théories sur les œuvres. Elles ne sont que des indicateurs de la considération à plusieurs niveaux (académique, éducatif et politique) de ces chants dans un contexte de changements et d'échanges intensifiés entre le milieu musical japonais et le reste du monde. L'analyse musicale que nous proposons ci-dessous doit donc être intimement mise en relation avec les mutations sociales et culturelles que connut le Japon à la fin de l'ère Meiji.

1.1 Analyse mélodique

Dans son livre *Kodomo no asobi to uta* (« Chants et jeux des enfants »), qui présente une étude à la fois extensive (mondiale) et intensive (dans des écoles japonaises) des chansons enfantines, Koizumi a effectué une récolte des *warabe uta* dans une centaine d'écoles de Tōkyō et récolté quelques 93 sortes de chants différents. 85% de ces chants tirent leur origine de l'époque Edo, vers Muromachi, pour leurs caractéristiques rythmiques et musicales. Les 15% restant sont en gamme tonale Majeure ou mineure occidentale, mais la plupart sont pentatoniques *yonanuki*, sans 4^{ème} et 7^{ème} degrés. Les chants nés au cours des jeux des enfants sont nécessairement sous l'influence extérieure, en particulier de la télévision ou de la radio dans les années 80. Les *warabe uta* présentent néanmoins des propriétés musicales japonaises telles que des modulations. Nous reprenons ici l'analyse proposée par Koizumi.

a) Tempérament et gamme des *warabe uta*

Le tempérament, concept occidental qui consiste à aligner une succession de notes selon un ordre et un rapport précis entre eux, est nécessaire pour contourner le problème fondamental posé par la structure mathématique du cycle des quintes de Pythagore. Dans la musique traditionnelle japonaise, qui partage des caractéristiques communes avec celles de la Chine, de la Corée, de la Mongolie et du Vietnam, le système est appelé *ritsuryō* 律呂 et désigne les deux principaux types d'échelles pentatoniques (respectivement *zhi* et *gong* en chinois). La gamme se divise également une octave en 12 notes (proche d'une gamme chromatique dont les intervalles sont les mêmes que ceux de la gamme pythagoricienne) d'après la théorie musicale chinoise et qui est appelée *jūniritsu* 十二律. Cette réflexion existait au Japon puisqu'à l'ère Genroku (1688-1704), Nakane Geinkei 中根元圭 (1662-1733), spécialiste des mathématiques japonaises *wasan* 和算, écrivit *Ritsugen hakki* 『律原發揮』 (1692) où il décrit la hauteur des notes du *jūniritsu*, établissant la méthode du *sanbun son.eki* 散文損益, un calcul de la longueur des notes. Cependant, dans la réalité, que ce soit en *min.yō* ou en *gagaku*, ou encore en *gidayū*, on emploie des demi-tons « larges » (広い半音) plutôt qu'un tempérament exact. Inversement, au *jiuta* ou au *sōkyoku* 箏曲, on trouve des intervalles de demi-tons plus resserrés. Autrement dit, là encore, il n'y a pas une théorie commune à tous les genres au Japon¹³⁶.

Il semble qu'une théorie se soit imposée dans le monde musical japonais, quoique pouvant faire l'objet de critiques. Il s'agit de la théorie des *tetorakorudo* テトラコルド¹³⁷ émise par Koizumi Fumio, qui reprend le mot « tétracorde ». À l'origine, un tétracorde est un instrument de musique polycorde, utilisé dans la Grèce antique, constitué de quatre notes conjointes qui forment un intervalle de quarte juste (2 tons et ½ ton). Ainsi, deux tétracordes identiques et séparés par un ton constituent les gammes des modes Majeur et mineur (exemple pour la gamme de Do : Do – Ré – Mi – Fa (2 tons et ½ ton) Sol – La – Si – Do (2 tons et ½ ton). À noter que le *tetorakorudo* désigné par Koizumi dans la musique japonaise se compose de trois notes sur un intervalle de quarte juste. Pour des raisons de commodité, nous conserverons l'orthographe *tétracorde* en lettres italiennes tout en

¹³⁶ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *Nihon no oto, sekai no naka no nihon ongaku* 『日本の音—世界のなかの日本音楽』, p.290.

¹³⁷ Voir plus loin.

insistant sur le fait qu'il ne possède pas les mêmes fonctions que le tétracorde de la grammaire musicale occidentale.

Koizumi définit son *tétracorde* dans la version révisée de 1977 de son ouvrage *Nihon no oto* :

日本の芸術音楽では、古代の雅楽や声明、中世以来の能や平曲の音楽、そして江戸時代に発達した箏、三味線、尺八などの音楽をすべて包括している音階の理論は未だ確立しているとはいえない。それは日本音楽の各種目や流派で少しずつ微妙に異なった旋律の技巧や音程の特徴をもっているため、西洋の音階理論のようにその基礎を十二平均律に割切ることすらできないからである。しかしそうした細かな特徴を一応度外視して全体的に共通した点を捨い出してまとめると、結局これまで述べてきたテトラコルドによる音階の説明が最も実用的であることがわかる。ただ雅楽や箏曲、また多くの三味線音楽のようにすでに広い音域をもつ音階が確立している分野では、西洋音楽のように一オクターブ範囲で考えることも便利である。¹³⁸

Dans la musique artistique japonaise, que ce soit la musique antique comme le *gagaku* ou le *shōmyō*, la musique médiévale comme le *nō* ou le *heikyoku*, ou la musique de la période Edo qui emploient les koto, shamisen, *shakuhachi*, on ne trouve pas de théorie établie des gammes. Il faut savoir qu'il y existe des caractéristiques de hauteurs de notes, ou de mélodie qui diffèrent subtilement d'une école, d'un genre à l'autre. Il n'est donc pas possible de diviser la gamme comme en Occident en 12 intervalles chromatiques égaux. Cependant, si l'on met de côté ces petites caractéristiques et que l'on considère, dans leur ensemble, les points communs, on constate que la théorie des *tétracordes* est celle qui se révèle la plus pratique. Cependant, en *gagaku* ou *sōkyoku*, ou dans beaucoup de musique de shamisen, où il existe une gamme de grande amplitude, il est pratique de raisonner en termes d'octave.

Pour expliquer simplement la théorie proposée par Koizumi Fumio¹³⁹, la gamme musicale¹⁴⁰ est le socle commun aux *warabe uta* et aux *min.yō* et se compose de deux *tétracordes* l'un après l'autre, qui forment une octave (ceci explique la confusion provoquée lors des premières études musicales sur les *warabe uta* qui considéraient une gamme de huit degrés, alors qu'il s'agissait de deux entités se succédant). Chaque *tétracorde* de trois notes s'étend sur un intervalle de quarte, mais la note centrale est extrêmement mobile et de sa position dépend la gamme à laquelle elle appartient. Cependant, cette mobilité ne s'effectue pas sur la base de demi-tons, mais d'intervalles plus petits, que l'on peut apparenter au comma séparant deux notes enharmoniques. La mise en partition des *warabe uta* ne tient pas compte de cette spécificité puisque que la musique occidentale raisonne principalement en tempérament égal. Cette mobilité rend donc particulièrement compliquée une mise en partition fidèle et différencie les

¹³⁸ *Ibid.*, p.263.

¹³⁹ *Ibid.*, « Warabe uta no onkai » 「わらべうたの音階」, p.135.

¹⁴⁰ Pour rappel, les gammes musicales sont la succession de hauteurs de notes selon un ordre précis. Le terme *onkai* 音階 voulait traduire l'anglais *musical scale*, mais en réalité il s'agit d'une échelle de chacune des notes qui se trouvent dans une mélodie.

warabe uta des chants « artistiques » de type *dōyō* qui furent composés dans le courant du 20^{ème} siècle.

b) Mouvement mélodique et *tétracordes*

Un autre point important, qui semble avoir été occulté par les acteurs de l'enseignement obligatoire de la musique à l'école depuis Meiji, réside dans le mouvement mélodique spécifique que présente les chants et les jeux chantés des enfants japonais. En effet, dans la plupart des *warabe uta*, on constate que la phrase mélodique se termine sur une note ascendante par rapport à l'avant dernière. Par exemple, dans *Zuizui zukkorobashi* 「ずいずいずっころばし」¹⁴¹, la terminaison de la phrase « *ikikko na↘a↗sho* » 「いきっこ、な↘あ↗しよ」 opère un mouvement descendant de « *na* » à « *a* » puis ascendant sur la dernière note « *sho* ». Dans *Kagome, kagome* 「かごめ、かごめ」 on retrouve le même mouvement dans la dernière phrase « *ushiro no shōmen da↘a↗re* » 「うしろの正面だ↘あ↗れ」. Les *shōka*, bâtis sur le modèle occidental, se terminaient sur la tonique grave, en suivant le modèle de la cadence parfaite faisant se succéder un accord du V^{ème} degré et un accord du I^{er} à l'état fondamental, comme dans le *shōka Hi no maru no hata* 「日の丸の旗」 « Le drapeau Hinomaru », la phrase « *A-a utsukushiya, nihon no hata↘wa* » 「ああ、美しや、日本の旗↘は」 « Ah ! Qu'il est beau, le drapeau du Japon ».

En reprenant le récapitulatif de Kojima, les *warabe uta* présentent les caractéristiques de la gamme japonaise traditionnelle, à savoir :

- 1) qu'une mélodie de deux sons voisins se termine par le son le plus haut,
- 2) qu'une mélodie de trois sons voisins se termine par le son du milieu.

Les *warabe uta* ont en général un intervalle de notes qui comprend 2 *kakuon*, très souvent séparés par une quarte juste. La gamme située entre deux *kakuon* étant le *tétracorde*. Jusque-là, on trouve dans l'intervalle de quarte constitué par le *tétracorde* deux notes centrales qui totalisent le nombre de notes à 4. Mais il arrive souvent que l'on trouve dans les musiques du Japon, d'Asie du sud-est, d'Afrique, ou encore d'Asie orientale des *tétracordes* ne comprenant qu'une note centrale. Le terme de *tétracorde* est donc employé car le point le plus important est l'intervalle de quarte dans lequel se situe cette gamme. Enfin, selon la position

¹⁴¹ Voir plus d'explications sur ce *warabe uta* plus loin.

de cette note centrale, on peut trouver plusieurs gammes. Selon la théorie des *tétracordes*, avancée par Koizumi et Kojima, les *warabe uta* présentent les caractéristiques de la gamme japonaise, à savoir que le *tétracorde* central a une forme où le son du milieu se trouve à une tierce mineure de l'extrême inférieur. Il s'agit du *tétracorde min.yō* 民謡のテトラコルド. On trouve souvent ce *tétracorde* en dessous du *kakuon* central dans les *warabe uta*. Dans les *warabe uta*, en haut du *kakuon* central, il y a un autre *tétracorde* constitué par une note intermédiaire se trouvant une tierce mineure en dessous du *kakuon* du haut ou une seconde au dessus du *kakuon* du bas. Ce *tétracorde* est appelé *tétracorde ritsu* 律のテトラコルド. Le *tétracorde min.yō* présente un mouvement ascendant, et le *tétracorde ritsu* un mouvement descendant vers le *kakuon* central dans le *warabe uta*.

Dans les *warabe uta*, il y a de nombreux cas où l'on trouve un mélange du *tétracorde miyakobushi* au dessus du *kakuon* central, et du *tétracorde min.yō* au dessous du *kakuon* central. L'amplitude des notes étant généralement assez réduite, il arrive donc que les *kakuon* extrêmes n'apparaissent pas dans la mélodie, donnant une forme incomplète aux *tétracordes*. Dans le cas de *warabe uta* dont l'amplitude des notes est plus grande, il arrive que des notes dépassant les *kakuon* extrêmes apparaissent, une seconde Majeure ou mineure au dessus, et une seconde Majeure en dessous. Dans ces cas, le pouvoir d'attraction des *kakuon* extrêmes est important.

Pour résumer, il existe quatre formes de *tétracordes* :

- 1) la note centrale est située une tierce mineure au dessus du 1^{er} *kakuon* : *min.yō no tetorakorudo* 民謡のテトラコルド, correspond aux mélodies des *min.yō* et des *warabe uta*
- 2) la note centrale est située une seconde mineure au dessus du 1^{er} *kakuon* : *miyakobushi no tetorakorudo* 都節のテトラコルド « *miyakobushi* » est un terme proposé par Uehara Rokushirō 上原六四郎¹⁴² (1848-1913) à l'ère Meiji, pour désigner une mélodie s'apparentant à celles du koto ou du shamisen. On le retrouve parfois dans les *min.yō* ou les *warabe uta*.

¹⁴² Pédagogue et musicien de *shakuhachi*. Il naquit dans le clan Iwatsuki et étudia en 1869 la langue française à Kaiseijo, une école des études occidentales mise en place par le shogunat d'Edo. Il prit ses fonctions au sein de l'Académie militaire en 1875 puis au bureau de l'Inspection de la musique en 1882, puis à l'École de musique de Tōkyō.

- 3) la note centrale est située une seconde Majeure au dessus du 1^{er} *kakuon* : *ritsu no tetorakorudo* 律のテトラコルド, c'est le *tétracorde* qui sert de base à la gamme *ritsu* dans la musique gagaku. C'est le cas des célèbres pièces *Kimi ga yo* 『君が代』 et *Etenraku* 『越天楽』 par exemple.
- 4) la note centrale est située une tierce Majeure au dessus du 1^{er} *kakuon* : *ryūkyū no tetorakorudo* 琉球のテトラコルド. Ce *tétracorde* se retrouve en particulier dans les chansons d'Okinawa, mais également à Taiwan, en Inde, en Indonésie, au Bhoutan ou encore au Tibet.

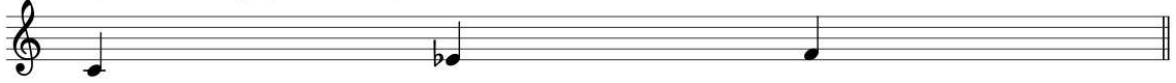
À la page suivante, nous proposons de voir de nouveau deux *warabe uta* bien célèbres afin d'illustrer le propos de Koizumi.

Dans une des parties de *Hiraita, hiraita*, on observe le *tétracorde* sol-do autour de la note centrale La bémol qui se situe donc une seconde mineure au-dessus du 1^{er} *kakuon*. Nous nous trouvons donc dans la situation d'une mélodie exploitant le *tétracorde miyakobushi*. Ce dernier est au fondement de la gamme *miyakobushi*, que nous verrons plus loin, et se retrouve notamment dans les pièces de *sōkyoku* et de *nagauta*. Pour autant, il est aussi très présent dans beaucoup de *min.yō* et de *warabe uta* comme c'est le cas ici. La note Fa complète le *tétracorde*, mais c'est surtout ce dernier qui domine la mélodie et lui donne sa caractéristique.

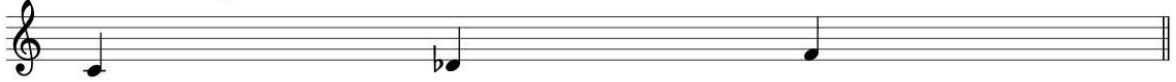
On le retrouve également dans *Tōryanse*, où il se combine habilement avec un autre *tétracorde*, le *tétracorde min.yō*, pour former une gamme pentatonique, sans IInd et VI^{ème} degrés. Cette combinaison se retrouve fréquemment. Le *tétracorde ritsu* peut apparaître de façon partielle dans les *warabe uta*, mais il sert souvent dans le prolongement du *tétracorde miyakobushi* qu'il peut remplacer ou compléter.

Tétracordes japonais

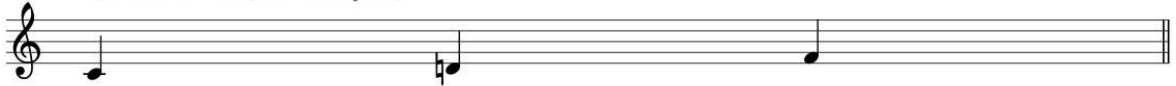
1) tétracorde min.yô (tierce mineure)



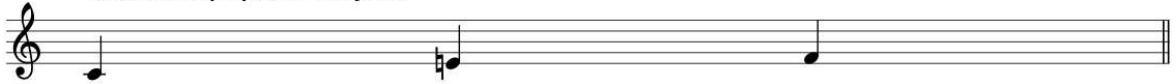
2) tétracorde miyakobushi (seconde mineure)



3) tétracorde ritsu (seconde majeure)



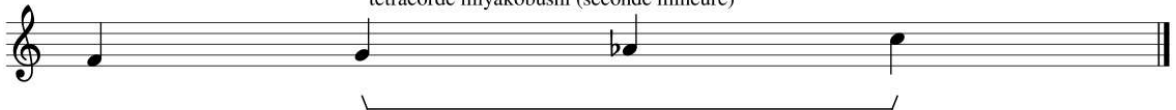
4) tétracorde ryûkyû (tierce majeure)



Exemple 1) : Hiraita, hiraita



tétracorde miyakobushi (seconde mineure)

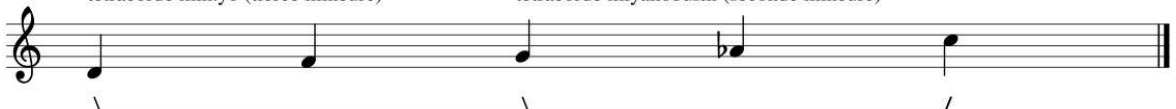


Exemple 2) : Tôryanse



tétracorde min.yô (tierce mineure)

tétracorde miyakobushi (seconde mineure)



Ces quatre *tétracordes* peuvent former des octaves en se superposant. Lorsque l'on souhaite étendre la tessiture d'une mélodie et qu'un seul *tétracorde* n'est pas à même de la couvrir, il est possible de lui superposer un autre *tétracorde*. Il arrive souvent que l'on retrouve les *tétracordes* 1) et 2) ou 3) et 4). 1) et 4) présentant des formes ascendantes, 2) et 3) des formes descendantes, il suffit de placer un *kakuon* commun aux deux *tétracordes* pour former une succession naturelle des *tétracordes*. On appelle cette superposition « conjointe » (*konjankuto* コンジャンクト). Si les deux *tétracordes* sont séparés et ne possèdent pas de *kakuon* commun, on dit qu'elle est « disjointe » (*disujankuto* デイスジャンクト). Cette forme, combinant des *kakuon* situés aux I^{er} – IV^{ème} – V^{ème} – VIII^{ème} degrés présente une structure en octave qui la rend particulièrement stable.

On peut ainsi construire quatre gammes à partir des quatre *tétracordes* :

- 1) la gamme *min.yō* : Do – Mi-bémol – Fa + Sol – Si-bémol – Do le V^{ème} degré (Sol) n'est plus un *kakuon* dans ce cas-ci. Il arrive souvent que la mélodie s'achève sur les I^{er}, IV^{ème} ou VIII^{ème} degrés, ce qui rend un effet de stabilité, mais rarement par le V^{ème} degré. Pour expliquer cela il faut revenir à la règle concernant les gammes restreintes. Dans la gamme *min.yō*, on retrouve la succession du III^{ème}, IV^{ème} et V^{ème} degrés. Or d'après la règle n°2, la force d'attraction est exercée par la note située au milieu, il s'agit ici du IV^{ème} degré de la gamme.
- 2) la gamme *miyakobushi* : Do – Ré-bémol – Fa + Sol – La-bémol – Do même explication que ci-dessus.
- 3) la gamme *ritsu* : Do – Ré-bécarre – Fa + Sol – La-bécarre – Do il est rare que cette gamme soit indépendante et on observe plusieurs cas où elle se transforme en gamme *miyakobushi*, jusqu'au point où l'on ne sache plus les distinguer.
- 4) la gamme *ryūkyū* : Do – Mi – Fa + Sol – Si – Do dans cette gamme-ci, il est fréquent de voir jouer le V^{ème} degré comme *kakuon*.

On peut, en raison de leur proximité, regrouper ces gammes deux par deux : *min.yō/ryūkyū* d'une part et *miyakobushi/ritsu* d'autre part. Durant un grand nombre d'années, on raisonnait en matière de théorie musicale japonaise en termes

de gammes *yō* 陽 (sans demi-ton) et *in* 陰 (avec demi-ton), qui correspondait à la gamme *ritsu* et à la gamme *miyakobushi*. Il est adéquat de dire que la musique de *gagaku* est en gamme *yō*, ou *yōsenpō*, et la musique de shamisen à l'époque Edo en gamme *in* ou *insenpō*. Cette théorie a également été émise par Uehara Rokushirō. À l'époque, il n'y avait en effet pas d'étude musicologique sur les *warabe uta* ou la musique d'Okinawa. Or il ne faut pas oublier que les gammes *min.yō* et *ryūkyū* sont aussi importantes.

c) Modulations

Nous avons vu au début de cette partie les relations de réciprocité des gammes traditionnelles japonaises. Nous nous proposons ici, grâce à l'analyse de Koizumi, de voir en quoi elles peuvent apparaître dans les *warabe uta*. En dépit des très nombreuses variations que l'on trouve dans les *warabe uta*, Koizumi remarque cependant qu'il existe des règles, qu'il retrouve dans tous les *warabe uta* qu'il a recueillis et étudiés, en particulier concernant les modulations, dites *tenchō* 転調¹⁴³. En effet, le raisonnement par octave ne correspond pas toujours à ce que l'on peut trouver dans les mélodies japonaises qui s'avèrent présenter des structures irrégulières ou changeantes. Pour autant, elles ont des affinités avec les gammes bâties sur les *tétracordes* et on parvient à discerner ces éléments qui coexistent dans la pièce. En général, l'une de ces gammes sert de base et d'autres *tétracordes* viennent s'y mêler ou encore une gamme est modulée vers une autre, on observe des modulations partielles (de *tétracordes*) également.

Il donne ainsi l'exemple du célèbre *warabe uta* qui commence par *Zuizui zukkorobashi goma miso zui* 「ずいずいずっころばし、ごまみそずい」。Celui-ci revêt des tonalités mineures, qui s'avèrent être en réalité la gamme japonaise *miyakobushi* (ou *in-onkai*). Or, après la phrase « *chatsubo ni owarete* [...] » (「ちやつぼにおわれて、とっぴんしゃん、ぬけたーらどんどこしよ」) à partir de « *tawara no nezumi ga* [...] » (「俵のねずみが米食ってちゅう」) on passe en gamme *min.yō* (ou *yō-onkai*). De la même façon, dans « *Usagi, usagi* » (「うさぎ、うさぎ、なにを見てはねる」) qui commence jusque-là en gamme *yō-onkai*, au caractère joyeux, la mélodie module en *in-onkai* à partir de « *jūgoya otsukisama mitehaneru* » (「十五夜、お月さま、見てはねる」).

¹⁴³ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *Otamajakushi muyōron* 『おたまじゃくし無用論』, Innaa torippu いんなあとりっぷ, Tōkyō, 1973, p.133.

Or, d'après Koizumi, les compositeurs de *dōyō* et de *shōka* ne soupçonnaient même pas l'existence de cette règle de modulation et se focalisaient sur les théories musicales occidentales. Ainsi, Motoori Nagayo, qui a réalisé l'arrangement du *warabe uta Tōryanse* 「通りゃんせ」¹⁴⁴ y a également apporté des modifications irréversibles conduisant à une version, aujourd'hui connue de tous, qui ne correspond pas à la comptine originale. Ainsi, Koizumi explique que la modulation après « *koko wa doko o hosomichi ja* [...] » («ここはどこ細道じゃ、天神さまの細道じゃ»), à partir de « *chotto tōshite kudashanse* [...] » («ちよっと通してくだしゃんせ、ご用のないもの通しやせぬ») est une modulation temporaire abaissant la mélodie d'une quarte en dessous, que l'on retrouve dans la musique occidentale. Aujourd'hui, cette mélodie est connue de tous, mais il est probable qu'elle soit altérée par rapport à la version qui se transmettait à l'époque Edo. Koizumi critique donc fortement le fait d'avoir voulu « adjoindre » une nouveauté musicale dans les *warabe uta* qui leur a finalement fait perdre leur « spontanéité » et en définitive ajouté une difficulté supplémentaire qui n'existait pas dans leur version originale.

Cette théorie des *tétracordes* est aujourd'hui dominante dans l'étude des *warabe uta* et nous n'avons à ce jour pas trouvé de travaux s'opposant à celle-ci. Elle est exploitée aussi bien par les enseignants dans une démarche pédagogique¹⁴⁵ que par les chercheurs dans leurs articles analytiques. Elle est également présentée dans les cours et les ouvrages universitaires de musicologie. L'absence d'alternatives à cette théorie se justifie par le peu de recherches actuelles sur les *warabe uta* après celles de Koizumi qui demeure la référence principale sur le sujet. Il est cependant important de garder à l'esprit, ainsi que le précise Carolyn Stevens¹⁴⁶, que ces *tétracordes* demeurent des simples outils analytiques mis au point par les théoriciens. Dans beaucoup des cas présentés ici, les compositeurs créaient sans avoir conscience de ces gammes et des *tétracordes* qui ne doivent leur existence qu'en réaction à la théorie musicale occidentale qui fut découverte à partir de Meiji.

¹⁴⁴ Voir C.1.1.

¹⁴⁵ Voir Shibuya Tsutomu II.3.2.

¹⁴⁶ STEVENS Carolyn, *Japanese Popular Music: Culture, Authenticity, and Power*, Routledge., USA, (coll. « Routledge Media, Culture and Social Change in Asia »), 2008, p.18.

1.2 Analyse rythmique

Le rythme est un élément important qui distingue les *warabe uta* des autres catégories de la musique populaire. Koizumi met en garde contre le fait que tout comme les enfants diffèrent des adultes, les chants des uns et des autres diffèrent également. On ne peut donc pas dire qu'un *warabe uta* dérive en *min.yō* lorsqu'il est chanté par un adulte. Leur structure rythmique suppose ainsi l'existence d'un certain nombre de règles qui, si elles ne sont pas spécifiquement définies, sont appliquées par l'exécutant de façon plus ou moins consciente. Parmi ces règles, la pulsation détermine la vitesse d'exécution du *warabe uta*, directement liée à sa mise en pratique en tant que jeu chanté. Les rythmes les plus simples et répétitifs, la régularité de la pulsation, caractérisent les jeux dansés, sautés... Le tempo s'adapte en fonction de l'aisance de l'exécutant et ses variations sont des indices de changement de gestuelle ou de déplacement, par exemple. Nous verrons ci-dessous quelques exemples concrets de pulsation dans les *warabe uta* et les points communs qu'elle peut présenter avec les chansons populaires adultes.

Précédemment, nous avons vu le rôle prédominant de la parole sur le rythme. Le texte subordonne dans beaucoup de cas les figures rythmiques pour permettre une exécution sans peine du jeu ou de la chanson. En conséquence, l'évolution du jeu lui-même entraîne celle du rythme et de la métrique. Les *warabe uta* du début du 20^{ème} siècle sont ainsi le reflet des transformations entraînées par la découverte de nouveaux jeux.

Enfin, si les chercheurs parviennent à mettre en lumière certaines conventions rythmiques partagées par plusieurs *warabe uta*, il faut aussi reconnaître, tout comme c'est le cas pour les paroles de ces chansons, la forte variabilité de leurs rythmes même dans les pièces les connues. Nous nous interrogerons donc sur la question de l'expressivité et de son importance dans la métrique du *warabe uta*.

a) Régularité de la pulsation

Reflet des jeux des enfants, les *warabe uta* sont des chants dont les rythmes s'avèrent simples mais dans beaucoup de cas en forte adhérence avec les paroles. En dehors du rapport aux paroles, ces chants ont la particularité de devoir accompagner des mouvements du corps, qu'ils soient réguliers (lancers de balles,

osselets etc.) ou non (dessins, description, narration etc.). En conséquence, les rythmes sont généralement syncopés et plutôt rapides.

D'un point de vue rythmique, nous pourrions donner l'exemple de la chanson *Antagata dokosa* 「あんたがたどこさ、肥後さ、肥後どこさ、熊本さ」, qui appartient à la catégorie des *temari uta*, donc des chansons accompagnant les jeux de balle. Ce *warabe uta* est caractérisé par l'extrême régularité de sa pulsation qui est supposée aider l'enfant à faire rebondir la balle sur le sol. Ce jeu fait également intervenir l'adresse et la rapidité du joueur qui, sur la syllabe « *sa* », doit ou faire glisser son pied entre sa main et la balle, ou rattraper la balle avant qu'elle ne touche le sol. Le rythme quant à lui est syncopé et renforce le sentiment de virtuosité provoqué par le jeu. Ce dernier se révèle également dans les inflexions de la voix qui accompagnent les terminaisons de phrases dont la longueur est irrégulière (4 pulsations puis 2, 3 3 allant jusqu'à 7 pour la phrase la plus longue etc.) et même dans les silences suivis d'une anacrouse (entre « *senba sa* » et « *senba yama ni wa [...]* » par exemple). Toute l'adresse du joueur réside dans sa capacité à anticiper ces variations de rythmes sans perdre la pulsation dictée par le rebondissement de la balle.

Les paroles les plus connues sont indiquées ci-dessous mais il existe des variantes d'une région à l'autre.

<i>Antagata dokosa</i>		
あんたがたどこさ	antagata doko sa	D'où vous v'nez ?
肥後さ	higo sa	De Higo
肥後どこさ	higo doko sa	Higo où c'est ?
熊本さ	kumamoto sa	Kumamoto
熊本どこさ	kumamoto doko sa	Kumamoto où c'est ?
船場さ	senba sa	Senba
船場山には狸がおってさ	senba yama ni wa tanuki ga	Dans la montagne à
それを猟師が鉄砲で撃ってさ	otte sa	Senba il y a des
煮てさ	sore wo ryōshi ga tenpō de	tanuki
焼いてさ	utte sa	Le chasseur les a tués
食ってさ	nite sa	avec son fusil
それを木の葉でちよ	yaite sa	Les a bouillis

いと隠せ	kutte sa sore wo konoha de choi to kabuse	Les a cuits Les a avalés Puis recouverts de feuilles.
------	---	--

La régularité de la battue, qui est particulière à cette chanson, existe pour des questions pratiques. Mais ce n'est pas le cas des *min.yō* où l'on retrouve fréquemment des parties du chant dans lesquelles la battue n'est pas claire, voire absente. On observe également dans les *min.yō* un foisonnement de motifs dans la mélodie, c'est-à-dire que le chanteur y intègre des ornements ou broderies vocales appelées *kobushi* 小節 qui peuvent prendre forme de *ōbushi* 大節. Or, il n'y en a pas dans les *warabe uta*, à l'exception des *nawatobi uta* 縄とびうた, les chansons accompagnant le saut à la corde, qui commencent assez systématiquement par l'énumération des jours de la semaine :

月火・水木・金土、日曜日、

山風、そよ吹けば [...]

getsu ka – sui moku – kin do – nichiyōbi

*yama no kaze, soyo fukeba [...]*¹⁴⁷

Au moment de l'énonciation de « dimanche » (*nichiyōbi*) 「日曜日」 le « *yō* » est volontairement étiré plus que pour les jours précédents qui respectent une battue à deux temps, ce qui donne quelque chose comme *nichiyō – o – o – o – o – bi* (「にちよ – おおび」) le nombre de « *o* » pouvant varier d'un jeu à l'autre. Ce type de mélisme¹⁴⁸ est d'ordinaire plus présent dans les chants *min.yō* et leur forme varie fortement d'un individu à l'autre. Les mélismes expriment une volonté de la part de l'interprète d'apporter une dimension émotionnelle dans sa version de l'œuvre. Mais celle-ci reste conditionnée par un acquis culturel ou du moins une forme d'entente tacite entre les individus acteurs de cette pratique musicale, ce qui est

¹⁴⁷ Nous avons trouvé de nombreuses versions dans la suite des paroles de cette chanson et ne retiendrons ici que le début qui illustre notre propos sur le rythme et la battue dans les *warabe uta*.

¹⁴⁸ Technique qui consiste à charger sur de nombreuses notes une syllabe d'un texte quand celui-ci est chanté, elle s'oppose à la syllabique (chaque syllabe du texte est fondue dans une seule note), le mélisme naît de l'augmentation par broderie d'une mélodie initiale simple.

visiblement plus rare dans le cercle des enfants. C'est ainsi que *warabe uta* et *min.yō*, tout en étant très proches, présentent des éléments foncièrement différents.

b) Évolution du rythme

Dans certains cas, ceux des jeux les plus récents, on observe des transformations notables dans le rythme et le tempo. L'exemple donné par Koizumi¹⁴⁹ est celui des chansons accompagnant les jeux de corde à sauter, comme l'exemple que nous avons cité un peu plus haut. L'apparition de ce jeu date probablement de l'ère Meiji (la corde à sauter ayant été introduite à la fin du 19^{ème} siècle par les étrangers) mais on ne retrouve des traces écrites de ce dernier qu'à partir de l'ère Taishō comme le supposent les textes des chansons elles-mêmes, qui introduisent un vocabulaire moderne. Parmi les plus représentatives, on a *Ojō-san ohainnasai* 「お嬢さんお入んなさい」 « Entre demoiselle », *Yūbin.ya-san* 「郵便屋さん」 « Le Facteur » ou encore *Kuma-san kuma-san* 「熊さん熊さん」 « Ours, ours ». La révolution apportée par ce jeu ne réside pas uniquement dans la nouveauté du jeu ou la modernité des mots employés, mais également dans la conscience du rythme que procure ce jeu. En effet, d'ordinaire dans les *warabe uta*, le début de la phrase chantée marque le moment où l'on frappe la balle, ou celui où l'on tape dans les mains. Or, le jeu de corde à sauter nécessite un temps de préparation durant lequel le corps s'élève en l'air avant de retomber sur le sol. Autrement dit, le premier temps, qui marque le début de la chanson, est précédé d'un mouvement qui fait déjà partie de la chanson (on parle de levée en musique). Ce qui paraît comme un détail est très important, dit Koizumi, dans la mesure où cette « prise de rythme », nécessaire à la réussite du jeu, est novatrice dans le rapport entre musique et corps au Japon. De façon générale, il y a peu de mouvements en hauteur dans les jeux et les danses traditionnelles japonaises : dans la danse *shi-mai* 仕舞 du théâtre nō, dans la danse *kamigata mai* 上方舞 ou les danses régionales comme le *bon odori*, on trouve plus de mouvements horizontaux que verticaux. Mais de manière assez singulière, les enfants ont su, dans leur nouveau jeu, adapter leurs chansons elles-aussi nées parmi eux, au même titre que les jeux plus traditionnels *mari tsuki* ou *tedama*. Ce fait est révélateur de l'évolution connue par les *warabe uta* au cours

¹⁴⁹ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *Kodomo no asobi to uta* 『子どもの遊びとうた』, p.112.

du temps et montre comment ils sont également sujets aux apports et aux influences extérieures. Il est donc important de signaler encore qu'il n'existe pas un répertoire cloisonné des *warabe uta*, et que leurs constantes transformations en font des pièces paradoxalement très modernes et innovantes.

c) Métrique et expressivité

La musique japonaise n'est pas aussi marquée que la musique occidentale par des temps forts et des temps faibles, qui dans ce second cas sont le ressort de l'interprétation, varient selon les styles et ne sont pas indiqués sur la partition, faisant l'objet de « conventions » plus ou moins prédéterminées par le genre auquel elle appartient. L'expressivité musicale détermine la ligne mélodique. Koizumi préfère employer les termes de *omote ma* 表間 et *ura ma* 裏間¹⁵⁰ qui désignent respectueusement les premiers et seconds temps d'une battue à deux temps que l'on trouve dans la musique japonaise classique, qu'il faut comprendre en temps que « temps précédent » et « temps succédant ». Cette notion « d'avant et d'après » est primordiale, car c'est elle qui détermine les limites de la mesure, du mouvement et de la phrase musicale que l'on retrouve dans la plupart des *warabe uta*. Cette vision se rapproche de la notion d'agogique déterminée par Hugo Riemann (1849-1919), que Koizumi cite par ailleurs, selon laquelle il n'existe pas uniquement des temps forts et des temps faibles, tel que cela se retrouve fréquemment dans la musique mesurée moderne, délimitée par les barres de mesure. L'agogique concerne les variations que l'interprète inflige au tempo métronomique, les perturbations dans l'allure rythmique générale non signalées sur la partition et produites lors de l'exécution d'une pièce (par exemple le *rubato*)¹⁵¹.

L'analyse musicale des *warabe uta* proposée par Koizumi est la référence principale des auteurs s'intéressant à ces chansons. Nous pensons qu'elle est particulièrement prisée car elle permet d'expliquer avec des termes occidentaux (les tétracordes par exemple) les règles de composition de ces pièces populaires tout en ayant pour modèle principal la grammaire musicale des *min.yō* et des musiques traditionnelles. Cependant, il nous semble qu'une contradiction réside

¹⁵⁰ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, « Rizumu no kaihōten » 「リズムの解放点」, p.140.

¹⁵¹ CORBIER Christophe, « Bachelard, Bergson, Emmanuel. Mélodie : rythme et durée », *Archives de Philosophie* 2012/2 (Tome 75), p. 291-310.

entre ce que Koizumi affirme être la nature des *warabe uta* et le schéma de compréhension de leur structure. D'après lui, la « spontanéité » *jihatsusei* 自発性 est une forme d'action inconsciente, instinctive de l'enfant à vouloir reproduire en chanson ce qui lui est le plus familier, cette caractéristique principale entre en contradiction avec la démarche des compositeurs qui en relevant les *warabe uta* ont altéré sa forme originelle. Mais existe-t-il une telle forme ? Le principe même de ces chansons est d'absorber au hasard des sections musicales qui dominent le courant de l'époque et de les déformer de manière irréfléchie, ce qui explique les nombreuses variations d'une même mélodie. En étant constamment soumise à des modèles très différents selon les temps et les régions, une « chanson-mère » engendre des « chansons-filles » qui présentent des éléments très variés. Ainsi, les rythmes évolueront en même temps qu'apparaîtront de nouveaux jeux ou que se diffuseront d'autres genres musicaux, les paroles seront soumises aux dialectes, les tempi fluctuent selon l'activité pratiquée... Autrement dit, lorsque l'on retrace l'histoire d'un *warabe uta*, on constate que sa nature ne peut se restreindre à une forme définie que dans un laps de temps très court ou sur une zone géographique extrêmement isolée et, même dans ce cas, elle peut être sujette à des mutations internes. Plus que de « spontanéité » il serait judicieux de mettre en avant la liberté d'évolution, sans règles explicites et rigides, qui crée une multitude de pièces selon un processus unique.

2 Le rapport de la langue et de la mélodie

« La chanson est comme un moule pour la diction », dit Anne Bustarret¹⁵² : par la répétition, elle impose un ordre identique aux mots et aux sons à prononcer, en accord avec le rythme et la mélodie. Son rôle formateur pour l'élocution est complété par son côté plaisant. La chanson offre toutes sortes de manières de jouer avec les sonorités des mots coupés, des syllabes répétées, des rimes, des accents. En France, la chanson traditionnelle et la plupart des chansons modernes pour les enfants sont en général syllabiques (une syllabe par note), ce qui en facilite l'exécution : les assonances et les répétitions servent de repère auditif aux enfants.

Ces derniers sont particulièrement sensibles aux allitérations présentes

¹⁵² BUSTARRET, Anne, *op.cit.*, p.98.

dans les poèmes et les chants qui leurs sont destinés ou qu'ils composent eux-mêmes. La structure sonore des comptines est unique et emploie un mètre trochaïque et un rythme sautillant, appréciée par les enfants car elle sollicite son intérêt envers les contradictions et les paradoxes sémantiques¹⁵³.

Dans son article comparatif des *warabe uta* et des *Mother Goose*¹⁵⁴, Washizu Natsue explique que les seconds sont avant tout des textes rimés, sans forcément de musique. Les poésies rimées sont dites *on.in shi* 音韻詩 et plusieurs mélodies peuvent exister pour un même poème. Il est aussi possible de prononcer ces poèmes sans qu'il n'y ait de mélodies, uniquement avec des accents forts et des accents faibles ce qui explique la différence entre *sing* (*utau* 歌う) et *chant* (*ginshō* 吟唱) signifiant davantage réciter un texte poétique sur une mélodie en anglais et en japonais. Par ailleurs, la cruauté dépeinte dans les *Mother Goose* est moins importante que la rythmique et la rime. Ces caractéristiques viendraient de l'attachement à l'écoute et la parole dans l'enseignement de la langue anglaise, tandis qu'au Japon il se consacrait essentiellement à la lecture et à l'écriture. On retrouve dans les *warabe uta* un rapport étroit entre langage et musique.

2.1 Accentuation des mots

En tant que forme musicale créée par les enfants, les *warabe uta* présentent une adhésion intime de la langue à la musique, des paroles à la mélodie. Ces chants ayant pour vocation première l'amusement des protagonistes, les paroles sont au centre de l'action, et leur compréhension est essentielle au bon déroulement du jeu. Il est donc naturel qu'intervienne ici la question de la spécificité de la langue japonaise et de son développement musical. C'est ce qu'on suppose exister dans la chanson en laisse *Irohani konpeito* que nous avons évoquée plus tôt. Les variations de notes qui s'observent entre chaque vers correspondent théoriquement à la hauteur de notes de l'émission parlée des mots, et qui diffère donc selon les accentuations langagières d'une région à l'autre du Japon. Voyons ci-dessous d'autres exemples concrets.

Contrairement à la majorité des langues européennes, le japonais ne

¹⁵³ MAHER John, « Language and Society in Children's Nursery Rhymes », Educational Studies 44 International Christian University, p. 189-202.

¹⁵⁴ WASHIZU 鷺津 Natsue 名都江, « Nihon no warabe uta to mother goose sono hikaku bunkateki kōsatsu「日本のわらべうたとマザーグース その比較文化的考察」 », p. 70-71 in *Shashin de miru kodomo hyaku nen* 『写真で見るこども100年』, 2002, 151 p.

présente pas d'accents forts et d'accents faibles, mais elle présente des hauteurs de notes qui varient au sein d'un même mot. C'est ce qu'on appelle les *kōtei on* 高低音, ou *kōtei no akusento* 高低のアクセント pour Koizumi, c'est-à-dire l'accent de hauteur ou l'accent chromatique de la langue japonaise. L'abondance d'homophones en japonais est palliée par ces variations qui permettent de les distinguer les uns des autres, ce qui est indispensable à la communication orale. Un des exemples les plus courants étant le mot *kaki*, qui peut signifier à la fois le fruit 柿 et l'huître 牡蠣. On distinguera les deux sens de *kaki* dans le parler de la région de Tōkyō, lorsque le premier insistera sur le son « ki », en présentant un mouvement ascendant : kaki, tandis que le second insistera sur le « ka » : kaki. En réalité, il ne s'agit pas tant d'un accent que d'une différence de hauteur de note, passant du grave à l'aigu et inversement, qui correspond à plusieurs modèles selon le nombre de mores impliquées (si le mot est suivi d'une particule par exemple, l'accent chromatique s'impose aussi au sein d'une même phrase).

Or, une prononciation différente peut conduire à des confusions, notamment chez les enfants qui par manque de vocabulaire et d'expérience ne parviennent pas à saisir le sens des mots en fonction du contexte de la phrase. C'est ce qu'explique ainsi Kindaichi Haruhiko 金田一春彦 (1913-2004)¹⁵⁵ dans l'analyse qu'il effectue sur différents genres de la musique japonaise et du rapport qu'il y trouve entre accentuation des paroles et mélodie¹⁵⁶. L'auteur explique ainsi qu'étant jeune, suite à l'écoute d'un *shōka* narrant l'histoire du héros Urashima Tarō, il fit un fâcheux contresens le conduisant à croire à l'apparition d'un crabe dans le fil de l'histoire, qui dans l'œuvre originale n'existe pas. Cela provient de la mauvaise interprétation des paroles, « [...] *kaette mireba ko wa ikani, moto ita ie mo mura mo naku* [...] » 「……帰って見ればコワイカニ、もと居た家も村もなく……」, *ko wa ikani*, qu'il perçut comme *kowai kani* 「怖い蟹」, autrement dit « le crabe effrayant », alors qu'en réalité, cette phrase signifie « en rentrant, il vit combien son ancienne maison et son village avaient disparu » et devrait se lire *ko wa ika ni*, prononciation venant naturellement à tout japonophone qui en comprendrait le sens et la lecture 「此は如何に」. Cette erreur provient tout simplement du fait que la

¹⁵⁵ Linguiste japonais et spécialiste de la linguistique japonaise ayant effectué des recherches sur les dialectes au Japon et édité des dictionnaires de japonais.

¹⁵⁶ KINDAICHI 金田一 Haruhiko 春彦, « Hōgaku no senritsu to kashi no akusento 「邦楽の旋律と歌詞のアクセント」 », *Tōa ongaku ronsō* 東亜音楽論叢, 1943, p. 245-285.

phrase mélodique qui soutient ce passage se présente de la façon suivante :

Exemple 1

ka e tt te mi re ba ko wa i ka ni

Exemple 2

ka e tt te mi re ba ko wa i ka ni

Dans l'exemple 1, la mélodie place les accents sur les paroles de la façon suivante : kowa i ka ni コワイカニ, alors que pour éviter le contresens, il eut fallu les placer comme dans l'exemple 2 : ko wa ika ni コワイカニ.

De la même façon, dans le *Shin tetsudō shōka* 「新鉄道唱歌」 « Le nouveau chant des chemins de fer » chant composé par Horiuchi Keizō 堀内敬三 (1897-1983) sur les paroles de Toki Zenmaro 土岐善麿 (1885-1980), dans la phrase « *ryūsen ichiro fujisakura* » 「流線一路富士桜」, l'auteur confondait le mot *fuji*, qui désigne normalement le Mont Fuji 「富士」 avec *fuji*, la glycine 「藤桜」, ignorant alors que *Fuji* et *Sakura* désignaient le nom des trains, et non celui des fleurs. Les accents correctement placés donneraient fuji sakura フジサクラ (富士桜) ou fuji sakura フジサクラ (藤桜). Or là encore, la mélodie vient à l'encontre de la prononciation naturelle du mot, comme nous le constatons dans l'exemple 3.

Exemple 3

ryu u se n i chi ro fu ji sa ku ra

Ces deux exemples anecdotiques présentés par l'auteur sont pourtant significatifs de l'importance cruciale des accentuations dans les mots japonais en vue de leur

compréhension, et ce aussi bien en langue parlée que chantée. Ils révèlent aussi comment, bien souvent, les compositeurs japonais de musique occidentale omettaient de tenir compte de ces caractéristiques langagières dans leur travail d'écriture musicale. L'auteur propose dans ce chapitre une réflexion autour du rapport entre la mélodie et les accentuations des mots japonais au travers de l'analyse de huit catégories de la musique japonaise¹⁵⁷. Nous nous sommes intéressée à son étude du cas des *warabe uta*.

L'exemple qu'il donne est celui du *warabe uta* qui commence par « *Imomushi gorogoro hyōtan bokkuriko* » 「芋虫ごろごろ瓢箪ぼっくりこ」. Ici, « *gorogoro* » et « *bokkuriko* » sont des impressifs traduisant respectivement le mouvement lent de la chenille qui avance et de la gourde qui tombe. La comptine, telle qu'elle était chantée dans le souvenir de l'auteur, se présente sous la forme suivante en décomposition syllabaire : *i-mo-mu-shi* → La-La-Sol-Sol ; *hi-yo-o-tan* → La-La-La-Sol. Le mouvement des notes est donc descendant dans les deux cas, sauf qu'il intervient une syllabe plus tôt dans le cas de « *hyōtan* ». Pareillement, on trouve *go-ro-go-ro* → La-La-La-La et *bok-ku-ri-ko* → La-Mi-Mi-Mi, soit un mouvement horizontal dans le premier cas et descendant dans le second. Ce changement de notes, qui pourrait être perçu comme une simple variation de la phrase musicale, n'est pas là par hasard, mais bien en raison de l'adhérence de la prononciation des mots avec les notes qui les soutiennent.

Exemple 5

i mo mu shi go ro go ro hyo o ta n bok ku ri ko

Dans la région de Tōkyō, les prononciations communes sont pour « *imomushi* » → *imomushi* イモムシ, « *hyōtan* » → *hyootan* ヒョオタン, *gorogoro* ゴロゴロ, *bokkuriko* ボックリコ. On constate donc une concordance de la phrase musicale avec

¹⁵⁷ Ces huit catégories sont regroupées de la façon suivante : *warabe uta/min'yō* 童謡・民謡, *ha uta/zokkyoku* 端唄・俗曲, *naga uta/koto uta* 長唄・箏唄, *jōruri* 浄瑠璃, *biwa uta* 琵琶唄, *yōkyoku* 謡曲, *eikyoku* 野曲, *bukkyō kayō* 仏教歌謡.

l'accentuation des mots qui n'est pas déformée dans le *warabe uta*. Dans la plupart des chants inventés par les enfants, cette règle est respectée comme dans *Otsuki sama ikutsu, jūsan nanatsu* 『お月さま幾つ、十三七つ』. Bien évidemment, elle se conforme aux prononciations locales, et il va de soi que les accents d'une phrase ne seront pas les mêmes qu'elle soit prononcée à Tōkyō ou à Tokushima. Ainsi, les mêmes paroles d'un *warabe uta* peuvent être chantées sur des mélodies différentes selon les lieux mais aussi les époques, ce qui explique aussi la grande diversité de leurs variations. Ces variations ne se limitent pas uniquement au mot mais à l'ensemble de l'accentuation de la phrase. Ainsi, à Tōkyō on dira : Ame ga furu tandis qu'à Ōsaka, ce sera prononcé Ame ga furu. Cette différence de hauteur de note a une grande importance dans la compréhension de la phrase.

L'abondance des accentuations¹⁵⁸, caractéristique de la langue japonaise, influe ainsi directement sur la construction musicale des *warabe uta* qui ont des traits propres selon la région, parfois chantés de façon locale, très en vogue sur des espaces réduits parfois à l'enceinte d'une école, ou au contraire s'étant diffusés sur un espace plus large, dans tout le Japon voire dans le monde, pendant un temps plus ou moins long et qui subissent parfois des modifications. Koizumi nous en fait la démonstration dans son ouvrage¹⁵⁹.

Par exemple, *Yūbin.ya-san, hashirankai, otoshimono* 「郵便屋さん、走らんかい、落しもの…」 « Monsieur le facteur, ne cours pas, un objet est tombé... », *warabe uta* né dans le Kansai et une chanson pour sauter à la corde, est devenu à Tōkyō *Yūbin.ya-san, hakurankai, otoshimono* 「郵便屋さん、博覧会、落しもの…」 « Monsieur le facteur, une exposition, un objet tombé... » car les enfants de Tōkyō ne comprenaient pas le dialecte de la région de Kinki et ont transformé *hashirankai* par un mot phonétiquement proche, *hakurankai*, qui n'apporte aucun sens aux paroles. On retrouve d'ailleurs cette chanson sous de multiples variantes dans tout le pays.

¹⁵⁸ Pour plus de précisions concernant ce sujet, consulter AKINAGA 秋永 Kazue 一枝, *Nihongo akusento shi sōgō shiryō sakuin hen* 『日本語アクセント史総合資料 索引篇』, s.l., Tōkyōdō shuppan 東京堂出版, 1998, 561 p.

¹⁵⁹ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *Kodomo no asobi to uta* 『子どもの遊びとうた』, Sōshisha 草思社., s.l., 1986, 229 p.

2.2 Subordination des rythmes

Koizumi a lui aussi étudié ce rapport entre paroles et musique dans les *warabe uta*¹⁶⁰. Ces derniers étant l'expression directe du langage parlé en chanson, ils révèlent donc mieux qu'aucune autre forme chantée les caractéristiques rythmiques de la langue japonaise, en particulier les mores qui permettent d'appliquer chaque more à une note. La langue japonaise est connue pour sa structure en mores. La plupart des dialectes utilisent les mores (*haku* (拍 en japonais), plutôt que les syllabes comme fondement de son système phonique. Par exemple, les haïku, en japonais moderne, ne suivent pas comme on le croit souvent une métrique syllabaire, mais morique 5 / 7 / 5. La lettre n, en fin de syllabe, constitue une more, de même que la première partie d'une consonne double. Ainsi, le mot *Nippon* (日本, Japon) est composé de deux syllabes mais de quatre mores : *ni-p-po-n*, ce qui correspond aux quatre kanas utilisés pour transcrire le mot en hiragana (にっぽん). De la même manière les mots *Tōkyō* (*to-o-kyo-o* とうきょう), *Ōsaka* (*o-o-sa-ka* おおさか) et *Nagasaki* (*na-ga-sa-ki* ながさき) sont tous constitués de quatre mores, alors qu'ils ont respectivement deux, trois et quatre syllabes. Cela est déterminant dans la mise en musique des paroles de chansons comme nous allons le voir ci-dessous.

On trouve ainsi bien d'autres spécificités rythmiques à la langue japonaise : *tsumeru on* 「つめる音 (おん)」, *haneru on* 「はねる音」, *hiku on* 「引く音」 etc., qui influent directement sur la mise en musique des paroles.

Dans le cas de *tsumeru on*, ou *soku on* 促音, il s'agit de l'assimilation/réduction du son. Par exemple, dans *batta* バッタ (« la sauterelle »), le premier « t » indiqué par un petit 「ッ」 n'est pas prononcé dans le mot entier, mais il est calculé dans la battue. La lecture de la forme romanisée laisse à penser qu'il y a deux syllabes, bat-ta, mais en réalité il peut être aussi comptabilisé sous forme de trois mores ba-ts-ta. Dans le cas de *haneru on*, il s'agit des sons qui présentent un « n » 「ン」 et sont directement liés à la structure en mores de la langue japonaise. Par exemple, pour *shinkansen* 新幹線 qui s'écrit en six kana, *shi-n-ka-n-se-n*, le 「ン」 est donc pris en compte dans le calcul, ce qui n'est pas le cas des langues occidentales. Ainsi, *tonbo* トンボ (« la libellule ») sera compté en deux

¹⁶⁰ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *Otamajakushi muyōron* 『おたまじゃくし無用論』, p.129.

syllabes en alphabet romain : *ton-bo*, alors qu'en japonais, il y en aura trois *to-n-bo*. *Hiku on* est la prolongation apparente d'une syllabe sur deux battues, mais qui en réalité traduit un kana supplémentaire dans le mot. Il s'agit par exemple de la différence entre *obasan* おばさん (« la tante ») et *obaasan* おばあさん (« la grand-mère »). En fonction du prolongement ou non d'un kana, le sens peut ainsi donc changer. Il est important d'en tenir compte dans la durée des notes et des rythmes attribués à chaque more/syllabe. En résumé, il n'y a pas de possibilité, dans la langue parlée, d'allonger ou de raccourcir la syllabe en japonais parlé. Pourtant, dans le *min.yō* et les *warabe uta*, la longueur de note de certaines syllabes est libre.

Par exemple¹⁶¹ : *ka-a-gome kagome, ka-a-gono na-a-ka no tori wa* か-ごめかごめ、か-ごのな-かのとりは- allonge de deux fois sa valeur le « *ka* » de « *kagome* », qui se chante d'abord *ka-a-go-me* puis *ka-go-me* dans la même phrase, ne tenant donc pas compte de la répartition des temps (une battue par more) dans la langue japonaise parlée. De la même façon, on peut trouver : ひ-らいたひらいた- *hi-i-rai-ta hi-ra-i-ta-a* ou bien ひ-らいたひらいた× *hi-i-rai-ta hi-ra-i-ta* (coupé), libre à l'interprète d'allonger ou au contraire de couper le « *ta* » sans qu'il y ait d'incompréhension, en fonction de son humeur.

Ce phénomène de musicalisation du japonais, naturel et spontané chez les enfants, a sciemment été étudié et introduit dans certains chants, notamment à l'ère Taishō. Des compositeurs se sont efforcés de maintenir ce rapport entre l'accentuation des paroles et les variations de la ligne mélodique dans leurs créations, comme c'est le cas de Yamada Kōsaku, Nakayama Shinpei, Hashimoto Kunihiko 橋本国彦 (1904-1949), Konoe Hidemaro, Mizukuri Shūkichi 箕作秋吉 (1895-1971).

Mais en règle générale, la plupart des œuvres employant les formes de la musique occidentale ne tiennent pas compte de cet aspect de la langue japonaise dans sa mise en musique, ainsi, dans *Roei no uta* 「露営の歌」 (1937), la phrase « *katte kuruzo to isamashiku* » 「勝って来るぞと勇しく」 s'entend comme « ils viennent acheter » 「買って来る」, au lieu d' « ils viennent gagner » et dans « *nippon mo ookiku natte iru* » 「日本も大きく成っている」 (« le Japon devient grand »), on comprend « le

¹⁶¹ Exemple donné dans KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *op.cit.*, « Kotoba no haibunhō » 言葉の配分法, p.137.

Japon résonne fortement » 「日本も大きく鳴っている」。 Or, les œuvres de ce type sont indéniablement des *shōka* (en l'occurrence pour *Roei no uta* il s'agit d'un *gunka*, un chant militaire qui s'en apparente du point de vue de sa structure). Il faut garder en tête que si les *warabe uta* présentent une concordance de la hauteur des notes avec l'accentuation et la rythmique de la phrase parlée, c'est bien parce que ces derniers sont créés pour être facilement chantés, et ce en accord avec les prononciations que l'on retrouve dans les différentes régions, sans l'intrusion de la langue « unique » que cherchait à imposer le Monbushō. D'une région à l'autre, une mélodie était ainsi sujette à modification pour s'harmoniser au mieux avec les intonations de la langue de ce lieu.

C Créativité et diversité des *warabe uta*

En France, les chansons enfantines ayant rencontré un succès durable sont conçues sur la base d'une mélodie simple, facile à mémoriser, au caractère enjoué, les mots importants du texte étant soulignés par la durée des notes. Elles sont appréciées par les enfants pour leur caractère ludique, mais ne les mettent pas nécessairement en scène pour la simple raison que ces chansons ne leurs étaient pas destinées à l'origine¹⁶². Elles ont fait l'objet de réécritures, de transformations, de réductions aboutissant à une forme qui ne laisse parfois plus soupçonner de nos jours le registre auquel elles appartenaient initialement¹⁶³. On trouve des cas similaires au Japon. Certains *warabe uta* sont en effet des reliquats d'une chanson populaire, de chants en l'honneur d'une divinité ou en mémoire d'un combat. Leur mode de transmission oral explique les incohérences et les ruptures de construction syntaxique ou logique, des substitutions lexicales et aboutit bien souvent à une certaine opacité sémantique des énoncés¹⁶⁴.

L'objectif de la partie suivante n'est pas de retrouver toutes les hypothétiques sources des *warabe uta* présentés mais, après les avoir définis et présenté quelques unes des spécificités musicales et langagières recensées par les chercheurs, de porter notre réflexion sur la musique traditionnelle, au sens ethnomusicologique, c'est-à-dire la conscience de la pratique musicale et la sensation de plaisir provoquée chez les jeunes Japonais. Cette conscience et cette sensation n'étant pas soumises à l'apprentissage de la musique, nous verrons les formes que ces comptines empruntent, à quels usages elles répondent et enfin ce qu'elles permettent de comprendre en tant que témoins musicaux de la vie quotidienne des enfants. Cette réflexion doit nous aider à comprendre le mouvement de retour au *warabe uta* qui s'exprima à la fin de l'ère Meiji, et quels sujets ou composants de ces comptines étaient considérés comme représentatifs soit de l'univers de l'enfant, soit du Japon. Tout en nous apportant des éléments de compréhension de la société et du contexte dans lequel évoluaient ces chansons,

¹⁶² PERROT Jean et NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *op.cit.*, p.179.

¹⁶³ Il est ainsi de notoriété publique que nombre de nos comptines françaises (*Au clair de la lune*, *Nous n'irons plus au bois*, *À la claire fontaine*, *Il était un petit navire* etc.), quand elles sont lues dans l'intégralité de leurs couplets et remises dans leur contexte historique, évoquent des sujets ayant peu à voir avec le monde de l'enfance, pour certaines les rattachant au registre des chansons paillardes.

¹⁶⁴ PERROT Jean et NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *op.cit.*, p.221.

nous verrons comment se dégagent des singularités qui semblent révéler un certain universalisme, dépassant les frontières géographiques et temporelles.

1 L'univers des enfants japonais

Les chansons enfantines, dénigrées pour leur pauvreté littéraire, présentent un atout important du point de vue historique. Ce sont bien souvent des témoins de la vie et des sentiments du peuple qui, à défaut de se transmettre intacts de générations en générations, nous offrent de précieux indices à une époque donnée. Les regroupements thématiques sont un bon moyen de le comprendre. Dans les collections en France régulées par le calendrier chrétien, on retrouve ainsi fréquemment une partition selon une éphéméride des chansons : Noël, le nouvel an, les Rois, Pâques...

Il en est de même pour le Japon. Nous l'avons déjà abordé précédemment, mais certaines thématiques apparaissent de façon récurrente dans le corpus des chansons de l'enfance, et sont d'ailleurs reprises dans la composition de *dōyō* et de *shōka*. Nul n'ignore en effet qu'elles sont susceptibles de plaire à l'enfant, tout en donnant des repères temporels au déroulement de l'année. Parmi ces thématiques, on retrouve naturellement évoqués les saisons : *Haru yo koi* 「春よ来い」 « Viens Printemps » (Paroles : Sōma Gyofū, musique : Hirota Ryūtarō) *Sōshunfu* 「早春賦」 « Ode pour le printemps » (Paroles : Yoshimaru Kazumasa, musique : Nakada Akira), *Natsu wa kinu* 「夏は来ぬ」 « La venue de l'été » (Paroles : Sasaki Nobutsuna, musique : Koyama Sakunosuke, *Momiji* 「紅葉」 « L'érable » (Paroles : Takano Tatsuyuki, musique : Okano Teiichi) etc., les fêtes et célébrations traditionnelles comme le nouvel an et le *obon* : *Tōkyō ondo* 「東京音頭」 (Paroles : Saijō Yaso, musique : Nakayama Shinpei), *Muramatsuri* 「村祭り」 « La fête du village » (Musique : Minami Yoshie), *Ichigetsu ichijitsu* 「一月一日」 « Le premier janvier » (Paroles : Inagaki Chikai, musique : Senge Takatomi). Après avoir présenté quelques caractéristiques musicales des *warabe uta*, nous tâcherons de distinguer ici, à travers quelques cas célèbres, certains éléments représentatifs du vieux Japon pré-occidental qui ont pu être exploités dans les chansons créées notamment par les membres du mouvement des chants pour enfants de l'ère Taishō.

1.1 Le témoignage des coutumes du passé

Les comptines populaires japonaises, françaises ou d'ailleurs, ont bien souvent des sources bien moins innocentes qu'elles n'y paraissent. Pour certaines, il est évident qu'il s'agissait au départ d'une chanson populaire d'adultes qui est passée à un moment de son histoire dans le répertoire de la chanson enfantine. Ces comptines ne sont alors nullement nées de façon « spontanée » au cours des jeux d'enfants, mais ont subi un glissement d'un genre à un autre. Parfois, les paroles dérangeantes ou curieuses indiquent un sens caché quand elles ne sont pas tout bonnement des contrepèteries (pour le cas français du moins). Elles peuvent aussi révéler des événements ou des mœurs particulièrement sordides par allusions ou euphémismes. Les diverses théories que l'on peut trouver sur leurs origines sont bien souvent davantage de l'ordre de la rumeur, et leur véracité est difficile à établir.

Il reste néanmoins intéressant de voir les bribes d'éléments historiques ou culturels qui peuvent s'y retrouver et permettent, dans une moindre mesure, de retracer leur forme originelle. Bien qu'il s'agisse d'une investigation laborieuse pour retrouver le sens premier des paroles, souvent déformées ou modifiées sans qu'il ne reste de trace écrite des changements opérés, on peut trouver quelques articles et ouvrages grand public dont les auteurs tentent d'éclaircir certains mystères en partant de faits historiques ou culturels avérés. Les deux chansons que nous présenterons ci-dessous figurent parmi les exemples les plus célèbres. Ce sont de fait ceux qui firent le plus l'objet de recherches et d'hypothèses sur leur réelle signification. Elles ont également la particularité d'être des jeux chantés et l'on peut supposer que la chanson avait précédé l'invention du jeu qu'elle accompagne.

a) *Tōryanse* 「通りゃんせ」

<i>Tōryanse</i>	
通りゃんせ 通りゃんせ	Passez donc, passez donc,
ここはどこ細道じゃ	Quel est ce sentier ?
天神様の細道じゃ	C'est le sentier de Tenjin-sama,
ちっと通してくださいんせ	Laissez-moi donc passer,

ご用のないものあ通しやせぬ	Ceux qui n'ont rien à y faire ne peuvent passer,
この子の七つのお祝いに	Pour fêter les sept ans de ce petit,
お礼を納めに参ります	Je viens déposer une offrande,
行きはよいよい 帰りはこわい	À l'aller tout va bien, le retour est effrayant,
こわいながらも 通りやんせ	Même effrayé passez donc,
通りやんせ	Passez donc.

Ce *warabe uta*, célèbre dans tout le Japon est un type de jeu dit *mon kuguri asobi* 門くぐり遊び « jeu de passage de la porte » ou *sekisho asobi* 関所遊び « jeu de la barrière », c'est-à-dire que deux enfants forment un pont avec leurs bras et les autres passent en dessous à tour de rôle. Lorsque la chanson s'achève, les deux enfants baissent les bras pour capturer le dernier à passer. Il existe des variantes plus ou moins complexes. L'existence de ce type de jeu est attestée vers la fin de l'ère Edo. On retrouve une version de ce chant dans l'ouvrage *Azuma ryūkō jidai kodomo uta* 『あづま流行 時代子供うた』 (1894) de Okamoto Konseki 岡本 昆石 (1852-1927)¹⁶⁵. De façon générale, les paroles sous lesquelles ce jeu est connu se sont diffusées dans la région de Tōkyō, et le lieu évoqué pourrait être le sanctuaire Sugawara 菅原神社 à Odawara (département de Kanagawa), mais une théorie tenace prétend que le Tenjin-sama dont il est question est le Tenjin Miyoshino 三芳野天神 de la ville de Kawagoe 川越市 du département de Saitama.

Nombreuses sont les rumeurs qui circulent sur cette ritournelle. Comme bien d'autres de cet acabit, son origine pourrait être bien sombre. La théorie que l'on retrouve le plus souvent offre une interprétation des paroles assez mystérieuses de *Tōryanse*, expliquant qu'il serait ici question de sacrifice d'enfants, une pratique qui pouvait avoir lieu dans les campagnes ou les montagnes, chez les familles les plus démunies. Le second sinogramme utilisé pour désigner l'enfant *kodomo* 子供 comprend à l'origine le sens « d'offrir aux divinités » *sonaeru* 供える, c'est-à-dire d'offrir les enfants en sacrifice. Nous avons ici un exemple de comptine faisant référence à des éléments culturels précis,


¹⁶⁵ Okamoto a étudié les coutumes et pratiques de la période Edo et écrivit notamment *Dōyō dōgo* 『童謡童語』 en 1913.

puisque des divinités, ici Tenjin-sama,¹⁶⁶ sont citées, permettant de localiser une source potentielle de création, avant qu'elle ne se propage dans tout le Japon.

¹⁶⁶ Tenjin-sama est à l'origine une divinité du panthéon shintoïste, liée aux éléments du tonnerre et de la foudre. Elle fut assimilée à l'érudit et homme politique Sugawara no Michizane (845-903) après sa mort. Tenjin-sama est aujourd'hui vénéré dans les sanctuaires Tenman-gū situés dans tout le Japon en tant que dieu de la culture et des études.

Tooryanse

Arrangement : Motoori Nagayo



too ryan se too rya n se ko ko wa do ko no ho so mi chi ja

5



ten ji n sa ma no ho so mi chi ja chit to too shi te

8



ku da sha n se go you no na i mo no to o sha se nu

11




ko no ko no na na tsu no o i wa i ni - o fu da wo o sa me ni

14



ma i ri ma su i ki wa yo i yo i ka e ri wa ko wa i

17



ko wa i na ga ra mo to o rya n se to rya n se

b) *Zuizui zukkorobashi* 「ずいずいずつころばし」

<i>Zuizui zukkorobashi</i>	
ずいずいずつころばし	Crac crac crac,
ごまみそずい	Écrasons le miso
茶壺に追われて	Mais poursuivi par le pot de thé
とっぴんしゃん	La porte, vlam !
抜けたら、どんどこしょ	Une fois sauf, ouf.
俵のねずみが	Une souris dans la botte de paille
米食ってちゅう、	Grignote des grains de riz
ちゅうちゅうちゅう	Couic couic couic
おっとさんがよんでも、	Même si papa m'appelle
おっかさんがよんでも、	Même si maman m'appelle
行きこなしよ	Je n'irai pas
井戸のまわりで、	Près du puits,
お茶碗欠いたのだあれ	Qui donc a cassé le bol de riz ?

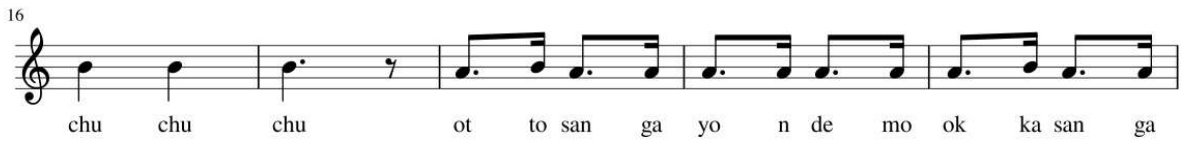
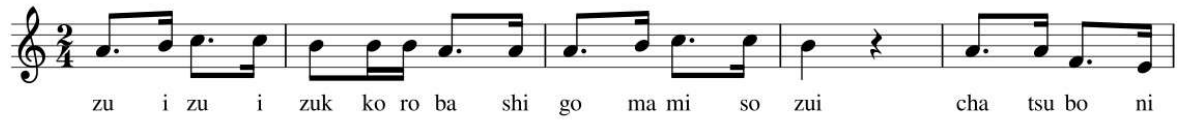
Ce *warabe uta*, que nous avons évoqué plus tôt, figure parmi les plus anciens transmis jusqu'à nos jours. Diverses interprétations des paroles semblent exister, mais cette chanson évoque un fait notable datant de l'époque Edo : *Ochatsubodōchū* 御茶壺道中 « la procession de la théière ». Cette ordonnance, instaurée par le bakufu des Tokugawa au 17^{ème} siècle, consistait à envoyer chaque année des hommes chercher le thé nouveau de la province d'Uji, réputé pour son excellence, depuis la capitale Edo. Munis de leurs *chatsubo*, des sortes de pots en céramique destinés à conserver et transporter les feuilles du précieux breuvage, les membres de cette procession spéciale étaient prioritaires sur les routes principales du pays, tous, gens du peuple comme daimyō, devant leur céder le passage sur leur chemin. En cas de non-obéissance à cette règle, les sanctions étaient sévères et rencontrer ce cortège et son escorte n'était en rien quelque chose de souhaitable. Ceci explique pourquoi l'enfant doit rapidement rentrer chez lui lorsqu'il apprend que cette procession s'approche, car il ne doit pas risquer de se trouver en travers de leur route. C'est aussi parce que cette dernière était redoutée de tous qu'il ne parvient à reprendre son souffle que lorsqu'elle s'éloigne.

Cette chanson accompagne également un jeu de main de type formulette

d'élimination (comme le *plouf-plouf*) désignant les enfants au fur et à mesure des tours. Chaque participant serre le point et le meneur de jeu introduit son index dans chacun, éliminant la main de celui sur lequel il s'arrête à la fin de la chanson.

En raison du caractère ludique de cette pièce, le rythme est syncopé (comme dans *Antagata doko sa* vu précédemment) et alterne des silences et des ruptures du rythme provoquant un effet d'empressement. Il est à noter que ce *warabe uta* est révélateur du rapport très étroit de la musique avec la langue et les paroles de la chanson : les impressifs sont mélodiquement et rythmiquement cohérents (« *top-pin-shan* » marqué par les demi-soupirs, « *chu chu chu* » par des noires suivies d'une noire pointée et « *don doko sho* » avec un mouvement mélodique descendant, décrivant la chute).

Zuizui zukkorobashi



1.2 Fonction des comptines au Japon

En étudiant le *min.yō*, Kojima Tomiko s'est aperçue que le chant revêtait pourtant un aspect presque vital pour les Japonais. Le petit peuple ne pouvait exprimer ses idées au travers de l'écriture ou de la littérature, qui nécessitent des compétences propres et posaient des problèmes en constituant une preuve matérielle, ni ses sentiments de façon directe en raison de mœurs sociales et familiales. Le chant permettait d'une certaine façon de s'exprimer ou du moins, tolérait davantage l'expression personnelle et individuelle, par l'emploi de métaphores ou d'images qui peuvent aussi être renforcées par le soutien mélodique, lui aussi porteur de sens. De cette façon, les idées et sentiments individuels s'expriment et trouvent un auditoire qui peut se reconnaître dans ce chant. Lorsque le *min.yō* s'intègre au répertoire des *warabe uta*, cette dimension évolue sous une nouvelle forme car son exécutant ne soupçonne pas le poids psychologique de cette chanson.

On retrouve une représentation très réaliste de la vie et des sentiments vécus par le petit peuple au travers des *min.yō* et des *warabe uta*. Ils constituent en effet des témoignages anonymes d'un quotidien à une époque passée. Le paradoxe réside dans la dureté, voire la cruauté des paroles de certains de ces chants, dénonçant de difficiles conditions d'existence ou des épisodes tragiques de la vie des petites gens, mais récités par des enfants qui, souvent, n'avaient qu'une infime conscience du sens des paroles. Cela autorisait également une forme de tolérance vis-à-vis de ces doléances. Les *warabe uta* restent des jeux pour les enfants, et les paroles parfois obscures en perdent leur sens initial comme *Kagome* ou *Zuizui zukkorobashi*, qui laissent cependant un sentiment d'étrangeté, dérangeant et s'avèrent bien moins innocentes qu'elles ne le laissent paraître, comme nous avons pu le constater. Mais ces exemples de comptines présentent de façon détournée un événement ou une croyance et la narration n'est finalement plus l'intérêt principal de la chanson qui se reporte sur le plaisir que procurent le jeu ou les paroles. La comptine peut également jouer un rôle éducatif en rappelant des faits réels que l'enfant retient en chantant.

Les cas exposés par Kojima Tomiko et que nous proposons ci-dessous sont plus directement liés à des événements historiques concrets et laissent moins de

place au doute¹⁶⁷ :

Chanson à compter (<i>kazoe uta</i>) Nord du département de Miyazaki (villages montagnards)	
一つ 人もいやがるわしもいや	À un, les gens y répugnent et moi aussi,
二つ 逃げな	À deux, ils fuient,
三で探され	À trois ils sont cherchés,
四で しばられ	À quatre, ils sont attachés,
五で 拷問	À cinq torturés,
六で 牢屋に入れられて	À six, mis au cachot,
七で 火焙り	À sept, brûlés,
八で 磔	À huit, crucifiés,
九で 首切り	À neuf, décapités,
十で とうとう死んだげな	À dix, ils sont finalement morts.

Cette chanson aurait pour origine l'insurrection, en 1690, des paysans des villages de Yamage et Tsuboya (*Yamage – Tsuboya mura ikki* 山陰・坪谷村一揆) dont les 21 leaders furent condamnés à mort par le Bakufu. Cette histoire fut transmise sous forme de *warabe uta*. Comme c'est le cas dans cet exemple, on trouve de façon générale beaucoup plus d'expressions directes relatant ce genre de faits dans les *warabe uta* que dans les *min.yō*, qui emploient des images ou des métaphores moins crues. Il faut néanmoins préciser que l'expression de la résistance du peuple s'exprime assez rarement au travers des *min.yō* et des *warabe uta*, contrairement à ce que l'on peut observer au vu de l'importance que revêtit la chanson révolutionnaire en France à l'image de *La Carmagnole* par exemple, qui intégra par la suite le répertoire de la chanson enfantine.

On pourrait également citer la chanson en laisse *shiri tori uta* 尻取り歌¹⁶⁸ du département d'Ishikawa qui commence par Suzume, **mejiro**, **roshia**「雀 めじろ 口シ

¹⁶⁷ « Utadama no shima – Nihon » 『歌霊の島・日本』 in KOJIMA 小島 Tomiko 美子 et FUJII 藤井 Tomoaki 知昭, *Nihon no oto no bunka* 日本の音の文化, p.3-26.

¹⁶⁸ Chanson dont le principe d'écriture est l'anadiplose, c'est-à-dire la reprise juxtaposée du dernier mot ou de la dernière syllabe d'une proposition au début de la suivante

ア] « Moineau, Zostérops¹⁶⁹, Russes » et suscita des polémiques après 1945. Il faut savoir qu'elle fut probablement inventée au temps de la guerre russo-japonaise qui avait cours au même moment et exprime également au travers de la dernière partie, l'opposition du peuple à la guerre, chose qu'il n'était pas possible d'exprimer autrement que par la chanson :

Chanson en laisse (<i>shiri tori uta</i>) <i>Suzume, mejiro, roshia</i>	
死んでもかまわぬ日本兵 <i>Shindemo kamawanu nihon hei</i>	Il importe peu aux soldats japonais de mourir
兵隊ならんでトットコト <i>Heitai narande tottokoto</i>	Les soldats s'alignent
富山の三十九連隊 <i>Toyama no sanjūkyū rentai</i>	Le régiment n°39 de Toyama
大砲一発打ったれば <i>Taihō ippatsu uttareba</i>	Si l'on tire un coup de canon
ばあばの仕事はなんじゃいな <i>Baaba no shigoto ha nanjaina</i>	Mémé n'aura plus de travail

Les infanticides sont également directement évoqués dans les chants pour enfants, comme dans la chanson à balle *maritsuki uta* まりつき歌 originaire du département de Chiba :

Chanson à balle (<i>maritsuki uta</i>)	
おまんが腹には子があるぞ	Toi tu as un enfant dans le ventre,
女の子なら踏み殺せ	Si c'est une fille elle sera piétinée,
男の子なら助けろや	Si c'est un garçon il sera sauvé,
名はなんと	Que lui donnera-t-on,
つけましょうか	Comme prénom ?

ou encore une chanson du département de Gunma :

¹⁶⁹ Espèce d'oiseau de petite taille courante au Japon.

Chanson à balle	
一臼ついちゃ トントントン	Un mortier, <i>ton, ton ton,</i>
二臼ついちゃ トントントン	Deux mortiers, <i>ton, ton ton,</i>
三臼目にあ 孕んで	Au troisième l'enfant est conçu,
四臼目にあ 子ができた	Au quatrième il est né,
女子産んだら ふんづぶせ	Si c'est une fille enterrez-la,
おの子を産んだら 取り上げろ	Si c'est un garçon, gardez-le.

Les nouveaux-nés étaient enterrés sous la pierre du mortier *usu* 臼, on dit que les enfants ainsi tués étaient nommés *usugo* 臼子. On trouve d'autres exemples de paroles cruelles dans des berceuses et autres chansonnettes, dont l'auteur suppose qu'ils étaient un moyen d'épancher son fiel ou d'exprimer la douleur que connaissaient les gens du peuple à cette époque.

2 Le rôle de sociabilisation des *warabe uta*

Parmi tous les usages de la comptine, on observe une forme de pédagogie populaire qui transmet l'apprentissage de la vie sociale. Les enfants reproduisent ainsi des situations qu'ils observent dans leur quotidien, celui de leurs parents ou des adultes dont ils sont proches. Les comptines qui en découlent sont souvent des textes courts qui inculquent des rudiments d'éducation : des transactions et négociations commerciales, des interactions entre deux groupes définis, des concertations au sein de ces groupes et une prise de décision commune. Le jeu est alors une activité collective et l'obligation de se conformer à son déroulement et de suivre l'ordre des paroles est une des premières expressions de respect des règles de communauté. Les chansons à répliques figurent ainsi parmi les jeux chantés les plus appréciés car ils permettent aux enfants de prendre différents rôles au cours de la partie et de s'adapter à ceux-ci. En général au Japon, il oppose le *oni*, qui désigne ici un des enfants mis à part, aux autres joueurs. Bien souvent, le jeu est stimulé par l'enjeu de perdre ou de gagner un camarade du camp adverse, jeu que l'on appelle au Japon *ko wo toro ko toro* 子を捕ろ子捕ろ, ou *ko tori* 子取り « La capture d'enfant » (jeu autrefois appelé *hifukume* 比比丘女 et remontant à l'époque Heian) où se confrontent le *oni* avec un « parent » et ses « enfants », en

ligne derrière celui-ci. Le *oni* a pour but d'attraper le dernier des « enfants » de la file que le « parent » doit protéger. L'enfant capturé devient à son tour *oni*. Un autre enjeu consiste en une devinette du nom d'un des autres joueurs dans une sorte de colin-maillard statique. Le principe de ce jeu, qui rappelle un peu celui de la comptine française *Passe, passe, passera* ou *La P'tite Hironnelle*, s'appuie sur le hasard faisant s'arrêter la chanson et le mouvement des enfants qui se tiennent par la main en un cercle tournant autour d'un autre enfant. Ces comptines ont la particularité de se trouver à mi-chemin entre la récitation d'un texte et la chanson. Ci-dessous, nous présenterons deux de ces jeux caractéristiques et quelques-unes de leurs spécificités musicales.

2.1 *Hana ichi monme* 「はないちもんめ」

Il s'agit d'un des *warabe uta* les plus célèbres et chanté dans tout le Japon. C'est un jeu de type *ko wo toro ko toro*, présentant des paroles en dialogue entre deux groupes d'enfants. Ce type de chansons donne des consignes, des règles que tout enfant doit respecter tout en stimulant la motricité, de la même façon que les rondes. On ne retrouve pas de trace de ce jeu avant la fin de l'époque Edo et pendant l'ère Meiji, ce qui suppose qu'il prit cette forme assez récemment, en dérivant probablement d'autres *oni gokko*. Il existe diverses théories sur l'origine de cette chanson. Takahashi Michiko 高橋美智子 affirme dans *Kyōto no warabe uta* 『京都のわらべ歌』¹⁷⁰ que ce jeu aurait été très chanté à Kyōto avant de se diffuser dans tout le Japon au début de l'ère Shōwa. Sa diffusion à l'échelle du pays implique un grand nombre de variations des paroles selon les régions.

Le mot *monme* もんめ est une unité de mesure valant approximativement 3,75 grammes qui représentait le poids de l'argent utilisé comme monnaie. Cette chanson narre le sentiment du vendeur lésé qui a cédé un *monme* de fleurs pour une somme dérisoire face à celui de l'acheteur content. La description du jeu proposée dans le *Nihon dōyō jiten* est la suivante¹⁷¹: deux groupes d'enfants se font face, en ligne, se tenant les mains. Ces groupes sont parfois déterminés au moyen du *warabe uta Tōryanse*. Ils avancent de trois pas en rythme avec la mélodie et jettent une jambe en avant à la fin du premier vers (exemple : *ano ko ga hoshii*,

¹⁷⁰ TAKAHASHI 高橋 Michiko 美智子, *Kyōto no warabe uta* 『京都のわらべ歌』, Yanagihara shuppan 柳原出版., Japon, 1979, 344 p.

¹⁷¹ KAMI 上 Shōichiro 笙一郎, *op.cit.*, p.316.

hana ichi monme) avant de reculer de trois pas et d'effectuer le même mouvement sur le second. Les enfants désignés s'avancent au milieu et désignent un gagnant et un perdant au pierre-papier-ciseaux ou par un autre procédé, le perdant rejoignant l'équipe adverse. Le jeu s'achève quand il ne reste plus qu'un seul enfant dans l'une ou l'autre équipe. Il existe de très nombreuses variantes dans les paroles de cette chanson dont nous proposons un exemple ci-dessous :

<i>Hana ichi monme</i>	
groupe A : 「ふるさと求めて 花いちもんめ」 groupe B : 「ふるさと求めて 花いちもんめ」	groupe A : À la recherche du village natal, <i>hana ichi monme</i> groupe B : <i>Idem</i>
groupe A : 「あの子が欲しい」 groupe B : 「あの子じゃわからん」	groupe A : On veut cet enfant là-bas groupe B : Cet enfant on n'en sait rien
groupe A : 「この子が欲しい」 groupe B : 「この子じゃわからん」	groupe A : On veut cet enfant-ci groupe B : Cet enfant-ci on n'en sait rien
groupe A : 「相談しましょ」 groupe B : 「そうしましょ」	groupe A : Concertons nous groupe B : Faisons cela
(chaque groupe d'enfants se réunit et se concerte à voix basse)	
groupe A : 「○○ちゃんが欲しい」 groupe B : 「○○ちゃんが欲しい」	groupe A : On veut [nom de l'enfant] groupe B : <i>Idem</i>
(les deux enfants sélectionnés déterminent un perdant et un gagnant au <i>shifumi</i> /pierre-feuille-ciseaux, le perdant rejoint l'équipe adverse)	
A et B : 勝ってうれしい 花いちもんめ 負けて悔しい 花いちもんめ	A et B : Heureux d'avoir gagné, <i>hana ichi monme</i> Dépité d'avoir perdu, <i>hana ichi monme</i>

D'autres versions de ce jeu existent au Japon selon les régions, les écoles et des phrases peuvent être ajoutées ou ôtées, les gestuelles différer par rapport à la version présentée dans l'ouvrage de Kami Shōichirō. Il s'agit d'un jeu de questions/réponses reproduisant les négociations entre vendeur et acheteur chez les adultes. Par endroits, les paroles perdent toute logique, par pertitions de parties ou déformations dans le processus de transmission de bouche à oreille entre les enfants. L'ensemble des paroles prit peu à peu une forme fixe, perdant la part d'improvisation initiale de ce type de jeu de questions/réponses. Le principe

de ce jeu consiste en le plaisir d'un dialogue à tour de rôle entre les enfants, qui peut selon les cas prendre plus ou moins de temps en fonction des décisions qui sont prises, auquel s'ajoute l'amusement lié au fait de gagner ou de perdre un camarade de son équipe. Ce type de jeu chanté est caractérisé par une mélodie pauvre en variations de notes : les paroles s'articulent généralement autour des trois degrés d'un intervalle de tierce Majeure. Comme dans d'autres chansons à répliques, on observe des ruptures dans l'enchaînement musical (en particulier quand les enfants se concertent). Cela permet une certaine liberté d'interprétation et une marge d'invention qui explique la profusion de variantes que l'on constate pour ce jeu.

2.2 *Bon-san, Bon-san, doko ikuno* 「坊さん坊さんどこいくの？」

Un autre exemple de chanson à répliques bien connu est *Bon-san*. Là encore, il existe des variantes selon les régions, mais le jeu qu'elle accompagne est pratiqué dans l'ensemble du pays. On peut trouver le titre écrit *bōsan* ぼうさん ou *bonsan* ほんさん, qui est une appellation familière pour désigner un moine ou affectueuse pour appeler un petit garçon. Il s'agit d'un jeu chanté qui se joue à plusieurs, là encore séparés en deux groupes. Les enfants se tiennent les mains et forment un cercle au centre duquel se trouve celui qui prend le rôle du *oni* (ici il n'est pas chargé d'attraper ses camarades) qui se cache les yeux en les couvrant avec les mains. Les enfants du cercle tournent autour du *oni* et chantent en se répondant à tour de rôle.

<i>Bon-san, Bon-san</i>	
「坊さん 坊さん どこ行くの？」	(Les enfants demandent) Bon-san, Bon-san, où vas-tu ?
「わたしは田んぼへ 稲刈りに」	(Le <i>oni</i> répond) Je vais à la rizière, moissonner le riz.
「わたしも一緒に 連れしゃんせ」	(Enfants) Emmène-moi avec toi !
「お前が来ると 邪魔になる」	(<i>Oni</i>) Si tu viens tu me gêneras.
このかんかん坊主 糞坊主	(Enfants)

	Espèce de sale petit bonze,
うしろの正面だあれ	(Enfants) Qui est en face, derrière ?

L'avant-dernier vers est une partie durant laquelle les enfants du cercle s'avancent et chatouillent où tapotent la tête du *oni*. Lorsqu'ils chantent la dernière phrase, le *oni* doit deviner quel est l'enfant qui se trouve derrière lui. Ce principe de jeu se retrouve également dans *Kagome*, dont le dernier vers est également *ushiro no shōmen dāre*, sur la même mélodie que *Bon-san* et qui là encore s'articule sur les trois degrés de la tierce Majeure.

Kagome Kagome

The musical score for "Kagome Kagome" is written in 4/4 time and consists of three staves of music. The lyrics are written below the notes, with some syllables connected by hyphens to indicate a single note or a specific melodic contour.

Staff 1: Ka go me ka go me ka go no na ka no to ri - wa

Staff 2 (starting at measure 5): i tsu i tsu de ya - ru yo a ke no ba n ni

Staff 3 (starting at measure 9): tsu ru to ka me ga su bet ta u shi ro no shou me n da - a re

3 *Warabe uta* et éducation

En France, il semble que les comptines et les formulettes ont longtemps été refoulée aux marges de la culture adulte lettrée, en ce que la culture orale traditionnelle fut rejetée par rapport à la littérature de jeunesse inventée dans la continuité de l'esprit des Lumières. Dans le cas de l'Angleterre, il ne semble pas y avoir eu de rupture aussi nette, *nursery rhymes* et *Mother Goose's* ayant fait l'objet de publications à l'intention des enfants dès le milieu du 18^{ème} siècle¹⁷². Les écrivains du 19^{ème} siècle semblent avoir très peu emprunté au répertoire des comptines et, même si des recueils destinés à la mère et à l'enfant paraissent vers 1935-1936, de façon générale, on ne voit les comptines gagner l'espace scolaire qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Comme nous le verrons plus tard avec les *dōyō*, le rôle du média est vital à la diffusion et à la reconnaissance de ce répertoire, sans doute la dernière des grandes transmissions orales et inter-générationnelles que connaît notre époque. De fait, le développement important des supports d'enregistrement et de notation des *warabe uta* au cours du 20^{ème} siècle servit grandement à l'établissement de ce répertoire.

En France, en 1919, paraît un premier recueil chez Hachette, mais l'entrée des comptines dans les éditions pour enfants ne débute que dans les années 1950. Pourtant, des auteurs tels que Théophile Du Mersan, Philippe Kuhff, Jean-Baptiste Weckerlin, avaient déjà dès la deuxième moitié du 19^{ème} siècle, relevé l'usage qui pouvait être fait des comptines et des chansons populaires dans l'instruction et l'éducation des enfants, tout en insistant sur l'importance de réaliser des relevés de ces éléments du patrimoine français. « Instruire les enfants en les amusant, c'est la méthode la plus sûre pour les maîtres et pour les parents, et la plus agréable pour ces jeunes créatures auxquelles le seul mot d'étude fait peur [...] Aussi l'instituteur habile, les parents éclairés et intelligents, doivent savoir se mêler aux récréations, et se faire enfants pour diriger l'enfance », dit ainsi Weckerlin dans la préface dédiée aux parents de ses *Chansons et rondes enfantines*. L'apprentissage commençait donc par le chant, la compréhension des paroles, la danse, la maîtrise de la lecture musicale grâce à la présence des partitions de musique qui permettaient aux enfants de s'exercer au piano. Claude Augé, dans la préface de

¹⁷² PERROT Jean et NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *op. cit.*, p.223.

ses *Les Chants de l'Enfance*¹⁷³, dit ainsi : « Il ne nous suffisait pas d'avoir proportionné notre travail aux facultés de nos lecteurs : il nous fallait encore le présenter sous une forme aussi claire, aussi attrayante que possible et dissimuler ce que les notions les plus simples peuvent avoir en aridité. C'est aux Fables de la Fontaine, aux contes, au répertoire patriotique, etc., que nous avons emprunté de préférence les sujets de nos chants. Les sujets sont très variés : ils comportent des canons, des marches, des romances, des rondes, des ballades, des barcarolles, des chansonnettes, la plupart écrites en duos, beaucoup disposées pour être chantées en chœurs. [...] » Son ouvrage proposait les notions primordiales de la musique, 50 exercices, 100 chants avec couplets, chansonnettes, romances, rondes, barcarolles, ballades, marches, 16 canons, duos-chœurs. Les thèmes repris étaient la nature (animaux, fleurs, éléments naturels), l'école, la vie quotidienne (métiers, soldats), la famille, moralité (défauts des enfants), le monde de l'enfance (jeux, jouets, musique, contes) mais aussi des marches, France (Salut au drapeau, Régiment qui passe, France chérie). On retrouvait des airs populaires ainsi que la musique composée par l'auteur sur des poésies des membres de l'enseignement.

Le ministère de l'Éducation japonais fut lui aussi très réticent à faire figurer ce répertoire populaire dans le cadre de l'enseignement musical, du moins à partir de l'école élémentaire, les maternelles bénéficiant à ce niveau-là d'une plus grande marge de liberté. Comme nous allons le voir dans la partie consacrée aux chants scolaires, les *warabe uta* ne représentaient au mieux qu'une forme de jeu anodin et naïf, au pire un divertissement vulgaire et à l'encontre des prescriptions du Monbushō. À ce titre, ils ne valaient pas la peine d'être considérés.

Alors comment expliquer l'attachement actuel des Japonais pour ces comptines au point qu'elles soient intégrées dans le quotidien ? Les révolutions technologiques à elles seules ont-elles permis la reconnaissance de ce répertoire ? Nous tâcherons ici de répondre à ces interrogations.

3.1 Mise en partition des *warabe uta*

Éléments d'une tradition orale sujette à l'oubli et à la modification, les comptines, en étant relevées et mises en partitions, pouvaient désormais s'inscrire dans un répertoire écrit tout en perdant leur caractère inhérent de transformations

¹⁷³ AUGÉ, Claude, *Les Chants de l'Enfance*, Paris, Larousse, 1926, 112 p.

perpétuelles aboutissant à une pluralité de variations. En se « figeant » par le texte et la musique écrits, les chansons enfantines pouvaient désormais être transmises sur de plus grandes distances : à l'échelle nationale. La partition facilitait l'apprentissage, celui d'une forme « standard » du moins, puisque l'on retrouve malgré tout des variantes d'une même chanson d'une région à l'autre. La transcription solfégique était surtout un outil qui autorisait la comparaison et l'accès en un monument artistique de l'item musical. C'est ainsi que *Tōryanse* fut « traduit » par Motoori de sa forme originale à un modèle fixé dans le répertoire de la chanson enfantine. Les *warabe uta* sont des exemples de chansons qui sont passées d'un état de fait brut à celui de fait institutionnel. Sur le plan épistémologique, la mise en partition permet une forme d'objectivité dans la compréhension de l'énoncé sonore et l'élaboration de théories comme celle des *tétracordes*. Mais sur le plan ontologique, le fait musical demeure subjectif et c'est en cela que les *warabe uta* se définissent selon nous le mieux.

Bien sûr, toute culture évolue au contact de cultures extérieures et il fut nécessaire à la musique d'évoluer de la même manière au contact de musiques occidentales telles que la musique classique ou le jazz. La question du transfert culturel est ici directement impliquée. Cette notion présente une multiplicité de sens et de nuances dans sa compréhension et il est nécessaire de positionner notre cas dans l'océan de variations que l'on peut trouver dans les études sur le sujet. En ce qui concerne l'évolution des *warabe uta* entre la fin de la période Edo et le début de l'ère Taishō, il ne s'agit pas d'une dynamique de syncrétisme, de réception ou d'assimilation, mais d'une transformation sémantique de cet objet entre le moment où il se détacha de son rôle de simple divertissement ou d'élément identificateur d'un groupe pour devenir sujet à l'analyse, à l'exploitation et à l'interprétation des musiciens et chercheurs japonais. Le transfert n'est donc plus seulement circonscrit au transport d'éléments culturels depuis l'Occident au Japon et de leur effet sur les chansons existantes. Ainsi que le dit Michel Espagne : « Un transfert culturel n'a jamais lieu seulement entre deux langues, deux pays ou deux aires culturelles : il y a quasiment toujours des tiers impliqués. On doit donc plutôt se représenter les transferts culturels comme des interactions complexes entre plusieurs pôles, plusieurs aires linguistiques. »¹⁷⁴.

¹⁷⁴ ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne],

Comme nous l'avons dit plus haut, la relève de *warabe uta* faisant figurer leur aspect musical fut tardive par rapport à la relève des paroles. Cela s'explique du fait que les paroles, et donc la part littéraire des *warabe uta* fut considérée en premier lieu avant leur aspect musical, mais aussi parce qu'il manquait à l'époque de moyens de notation qui puissent répondre à la nécessité de relever les mélodies des *warabe uta*. Le Centre de recherche sur la musique dans les écoles primaires rattaché à l'école normale supérieure d'Hiroshima (広島高等師範学校附属小学校音楽研究部) présente un premier volume et sa suite du *Nihon dōyō min.yō kyoku shū* 『日本童謡民謡曲集』¹⁷⁵. C'est après la Seconde Guerre mondiale qu'il devint normal de présenter les *warabe uta* sous forme de partition incluant tout à la fois les paroles et la musique. Une anthologie nationale parut ainsi en vingt-sept volumes intitulée *Nihon warabe uta zenshū* 『日本わらべ歌全集』¹⁷⁶. D'une certaine façon, la mise en partition des *warabe uta* signe la fin de leur existence en tant que *warabe uta*. Leur évolution fut possible dès lors qu'ils furent matériellement placés au croisement de plusieurs espaces culturels : l'éducation, le monde artistique, le milieu urbain, etc. qui eux-mêmes étaient en proie à des changements successifs. Koizumi cite l'exemple de *Antagata dokosa* que nous avons vu précédemment¹⁷⁷. Cette chanson fut mise en partition à l'ère Taishō, et c'est pourquoi sa forme s'est stabilisée telle qu'on la connaît aujourd'hui. De la même façon, *Tōryanse* a été arrangé par le compositeur Motoori Nagayo, comme nous l'avons vu plus haut, puis fut enregistré et diffusé, ce qui fixa les paroles et la mélodie de ce chant. Mais Koizumi précise que ces deux exemples sont en réalité minoritaires. Dans la réalité, les *warabe uta* sont en perpétuelle évolution. Il prend ainsi l'exemple d'un *warabe uta* intitulé *Osayo ga namida wo poro poro* 「お小夜が涙をぽろぽろ」¹⁷⁸, une chanson avec jeu de mains qui narre l'histoire des personnages Genjirō et Osayo, mais qui présente des versions variées prenant peu en compte le contenu des paroles. Ces variantes sont locales, les enfants s'appropriant des chansons venues d'ailleurs et adaptant les paroles à leur environnement quotidien, introduisant de nouveaux personnages, modifiant les noms et les actions. Un même chant peut

1 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, URL : <http://journals.openedition.org/rsl/219> ; DOI : 10.4000/rsl.219.

¹⁷⁵ Meguro shoten 目黒書店, 1933-1935.

¹⁷⁶ Yanagihara shoten 柳原書店, 1979-1991.

¹⁷⁷ KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *Otamajakushi muyōron* おたまじゃくし無用論, p.116.

¹⁷⁸ Une version peut être écoutée sur le site du département de Tottori <https://www.pref.tottori.lg.jp/265933.htm>

donc différer d'une rue à l'autre. Il donne également l'exemple du jeu intitulé *Jinkō eisei tonda* 「人工衛星とんだ」 « Le Satellite s'envole » : les enfants forment une ronde et courent dans un sens en répétant *jinkō eisei* trois fois puis se lâchent les mains sur *tonda* pour être projetés loin les uns des autres au moyen de la force centrifuge. À partir de là, un *janken* détermine de combien de pas ils peuvent se rapprocher des autres enfants afin de les faire tomber d'un croche-pied. Ce jeu n'est pas reconnu comme un *warabe uta* par la plupart des adultes, mais Koizumi nous révèle qu'il est, selon lui, une variante éloignée de la comptine *Iroha ni konpeito*. En conséquence, « un » *warabe uta* n'existe que dans sa recreation perpétuelle en fonction de l'évolution de la société. Pour ceux qui considèrent, comme Koizumi, que là réside l'essence même du *warabe uta*, imprimer une partition de ce dernier revient effectivement à modifier son caractère premier qui est la pluralité des formes et une évolution perpétuelle. Pourtant, il paraît nécessaire de nuancer cette affirmation. Selon nous, c'est justement la rencontre d'autres espaces culturels qui permirent la sauvegarde des *warabe uta*. Grâce aux exemples sus-cités, nous avons observé que l'apport d'éléments occidentaux à partir de l'ère Meiji a entretenu voire même provoqué le tempérament évolutif des *warabe uta*. La mise en partition n'aurait donc contribué dans les faits qu'à fournir une variation de référence. Il existe donc un double phénomène synchrone de reconnaissance du *warabe uta* selon le concept opératoire dans lequel il est perçu comme de la musique et la perpétuation d'un mécanisme organique de ce qui est, avant d'être de la musique, un jeu chanté. Ainsi, la transmission écrite des *warabe uta* n'est finalement pas immuable en raison du mode de transmission premier de ces chansons, la transmission orale. Leur côté populaire et divertissant les autorise à ne cesser de se décliner dans le temps. D'une certaine manière, on serait tenté de dire que tant que les enfants joueront, les *warabe uta* existeront.

3.2 Enregistrements et innovations techniques pour la sauvegarde des *warabe uta*

Si la transcription des comptines pouvait répondre à un besoin d'institution, leur caractère populaire, et donc en dehors des sphères savantes, les rattrape néanmoins auprès du large public auquel elles sont censées s'adresser. Les enregistrements des comptines, qui s'inscrivaient au départ dans la continuité des démarches de recensions, furent peu à peu entraînés par les préoccupations

économiques de l'industrie musicale. Il faut en effet reconnaître à l'enregistrement musical des qualités de diffusion et de précision supérieures à la notation écrite.

Au cours du 20^{ème} siècle en France, on voit se simplifier de plus en plus la partition musicale qui laisse de côté les portées de l'accompagnement piano pour ne laisser qu'une simple ligne mélodique. Puis le remplacement progressif du disque 78 tours par le disque microsillon dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle permet de produire des enregistrements qui associent textes, sa scansion et sa mélodie de façon plutôt fidèle. En complément de la radio, puis de la télévision, ce nouveau support joue un rôle important dans la transmission des chansons pour enfants. À partir des années 1955-1960, l'édition de disques vient s'ajouter à la publication des recueils de chansons. La comptine devient alors une catégorie spécifiquement destinée aux enfants et de nouvelles pièces sont créées par des auteurs compositeurs tels que Anne Sylvestre ou Henri Dès, dont la production discographique en assure le succès et la diffusion.

Pour les *warabe uta*, les enregistrements successifs et leurs retransmissions par la radio et la télévision assurèrent non seulement une relative stabilité de leur forme, mais surtout une connaissance étendue dans tout le pays, de façon plus rapide qu'avec les partitions. On les voit apparaître dans les émissions pour la jeunesse qui sont de véritables programmes éducatifs, très élaborés et en accord avec l'enseignement national obligatoire. Ces nouveaux médias, parfois supportés par les instances officielles telles que le ministère de l'Éducation, permirent l'appropriation de ces chansons dans des régions où elles n'auraient peut-être pas eu accès dans leur mode de transmission originel. Paradoxalement, en étant véhiculés par ces nouveaux supports, les *warabe uta* eurent face à eux des concurrents de taille : les *shōka*, les *dōyō* puis, plus tard, les chansons dérivées des œuvres audiovisuelles, de la publicité etc. D'autre part, peut-on réellement attribuer aux enregistrements un rôle significatif dans la sauvegarde des *warabe uta* ? Cela supposerait que la démarche d'enregistrement soit sensiblement la même que celle des premiers individus à avoir relevé ces *warabe uta* dans un souci de collecte et de connaissance approfondie des variantes d'une même chanson. Mais les enjeux de l'enregistrement servant l'industrie musicale ne sont pas les mêmes et répondent davantage au souci de satisfaire un consommateur.

Nous aborderons plus précisément ce problème dans le chapitre consacré aux *dōyō* qui apparurent en même temps que se développèrent les nouvelles technologies et médias modernes.

Conclusion de partie

Dans l'imaginaire collectif, les *warabe uta* sont de vieilles chansons enfantines qui ont peu ou rien à voir avec la vie que mènent les enfants japonais aujourd'hui. Le problème réside dans la transmission de ces chants qui n'est pas opérée par le système scolaire et dépend uniquement de la responsabilité des foyers. Comment expliquer que les *warabe uta* ne disparaissent pas complètement ? Un élément de réponse réside dans la capacité des enfants à modifier, adapter et recréer les *warabe uta*. Autrement dit, aux yeux des enfants, ces chansons ne sont pas rattachées à une tradition du passé et possèdent au contraire une créativité, une fraîcheur propre à chaque génération d'enfants qui la reprend. En revanche, pour les adultes, elles suscitent l'émotion et le sentiment d'une origine commune, partagée.

Définir les *warabe uta* revient somme toute à reconnaître leur caractère historique à un temps donné ou d'émettre des hypothèses à partir d'une forme actuelle qui aurait été soumise à diverses transformations. Ils sont des vecteurs de transmission d'histoires et de savoirs anciens, mais à la différence des contes, le répertoire des comptines est une culture « ethnocentrée » qui circule peu et mal d'une langue/culture à une autre¹⁷⁹. Les particularités musicales des *warabe uta* sont intimement liées à la langue japonaise, ses accents et ses intonations, mais également aux mouvements corporels et possèdent un rythme qui permet aux paroles de se prolonger ou de se raccourcir. Si Koizumi Fumio regrette que le potentiel de créativité des enfants ne soit pas pris en compte dans l'éducation musicale qu'on leur confère et si Kojima Tomiko considère que l'éducation musicale a, depuis Meiji, complètement ignoré la sensibilité musicale des Japonais, nous aurions tendance à penser que ces discours sont trop enfermés dans une logique essentialiste de la comptine enfantine, notamment car ils attribuent à ces chansons une « spontanéité » totalement détachée des apports et des transferts musicaux qui avaient lieu au même moment. Au contraire, et c'est peut-être ce qui est le plus remarquable dans les *warabe uta*, la spontanéité en question est une qualité qui leur permet d'adopter une multiplicité des formes, se nourrissant en permanence (et ce déjà pendant la période Edo) des transferts générés par la

¹⁷⁹ PERROT Jean et NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *op. cit.*, p.224.

rencontre de plusieurs éléments culturels. Au moment où les *shōka* furent enseignés à l'école, puis des nouveaux chants découverts grâce aux médias modernes, les *warabe uta* ont très probablement muté dans leurs formes. Certes, Koizumi et Kojima ont raison d'affirmer que l'éducation musicale a largement ignoré les *warabe uta*, favorisant l'apparition de chants concurrents. Mais l'idéalisation des chansons du passé ne doit pas mener à la négation de leur forme organique qui les autorise à évoluer parallèlement aux autres genres musicaux. Par ailleurs, d'après des statistiques de 1976, il semble que les *dōyō*, *shōka* et autres chansons pour enfants ne soient guère populaires auprès de la jeunesse qui leur préfère les chansons en vogue ou des émissions télévisées par exemple¹⁸⁰. Cela prouve que la chanson n'existe plus uniquement pour elle-même, mais dépend d'autres facteurs (un interprète, un personnage d'une histoire, des enjeux commerciaux etc.) qui lui assurent son succès. Si des études sur les modes de transmission des *warabe uta* ont été menées, leur enseignement dans le cadre scolaire reste une problématique actuelle. Des musicologues comme Kojima sont d'accord sur le fait que l'enseignement des *warabe uta* a pour but l'expression du rythme naturel de la langue japonaise, ce en quoi il se rapproche de la tradition japonaise¹⁸¹.

Nous constatons néanmoins qu'à ce jour, ce champ d'étude fait toujours l'objet de recherches, à la fois dans des visées pédagogique et universitaire, dans le cadre d'études musicale, historique ou littéraire. Ces recherches sont possibles, le plus souvent parce que les *warabe uta* sont abordés de la même façon qu'un autre objet musical occidental, et si cette démarche s'avère problématique comme nous l'avons souligné, nous devons surtout retenir qu'elle a permis une transmission parfaite des phénomènes d'appropriation et de retranscription de ces chansons depuis Meiji.

Dans la partie suivante, nous adopterons la même démarche analytique pour un autre répertoire de la chanson enfantine, les chants scolaires. Partageant le même public interprète que les *warabe uta*, les jeunes enfants, ils s'en distinguent par bien des aspects, à commencer par leurs formes, leurs auteurs et les enjeux de leur enseignement. Mais ce que nous chercherons davantage à mettre en lumière,

¹⁸⁰ KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *Nihon no ongaku wo kangaeru* 『日本の音楽を考える』, p.149.

¹⁸¹ KOJIMA *op.cit.*, p.226.

ce sont justement les rapports que l'on peut retrouver entre *warabe uta* et *shōka*, et qui se développèrent au début du 20^{ème} siècle. Il fallut en effet que les premières recherches en musicologie et en ethnomusicologie soient menées, que l'enseignement musical dans le système scolaire se soit stabilisé et qu'une génération de compositeurs japonais se soit formée pour permettre un renouvellement du répertoire des chants scolaires. Nous verrons ci-dessous les processus innovateurs et chercherons à déterminer dans quelle mesure ils correspondent aux hypothèses que nous avons émises.

Partie 2 Les shōka, au début du 20^{ème} siècle

Pour toutes les raisons que nous avons développées précédemment, les chansons enfantines de type comptines ont longtemps été occultées par l'institution scolaire, car elles ne correspondaient pas aux objectifs pédagogiques de l'époque. En France, bien que la loi Guizot du 28 juin 1833 impose le chant dans le programme des écoles élémentaires supérieures (un ordre d'enseignement qui a existé jusqu'en 1941), seul le plain-chant était enseigné dans les écoles normales élémentaires, et les cantiques étaient certes chantés dans les écoles catholiques, mais davantage pour leur enseignement moral que musical. L'influence religieuse était donc prédominante. Celle-ci s'amointrit au cours du siècle tandis que les gouvernants firent de l'école un lieu stratégique de l'inculcation des valeurs de la République, en rupture avec la culture et les traditions de l'Église catholique. En 1882, la musique était certes obligatoire dans les programmes mais figurait au douzième rang des matières. On note néanmoins la parution de manuels comme les *Chants populaires pour les écoles*, de Maurice Bouchor (1855-1929), parus en trois séries (1895, 1903, 1909) dont les mélodies furent recueillies ou composées par le musicologue Julien Tiersot, auteur de *l'Histoire de la chanson populaire en France* (1889)¹⁸². Bien que qualifiés de « populaires », les qualités tant musicales que littéraires de ces chants les font correspondre aux valeurs de l'école républicaine faisant connaître à ce manuel un succès durable.

Dans le Japon de l'ère Meiji, une des préoccupations des autorités était de concevoir un système unifié et centralisé. La musique qui existait jusqu'alors était constituée de différents genres fortement sectorisés et peu perméables les uns aux autres. Le *gagaku* par exemple, était la musique de la cour de l'Empereur, soit la musique classique par excellence, tandis que le *nō* et le *kyōgen* n'étaient écoutés que par les nobles. Les divertissements préférés des citoyens étaient le kabuki, le *jōruri*, le *nagauta*, le *ji-uta* tandis que les chansons populaires et folkloriques *min.yō* étaient l'objet de distraction de la population agricole qui se trouvait en

¹⁸² BOUCHOR, Maurice (1855-1929) et TIERSOT, Julien (1857-1936), "Chants populaires pour les écoles. 3e série / poésies de Maurice Bouchor ; mélodies composées ou recueillies par Julien Tiersot," *BabordNum*, consulté le 27 mars 2018, <http://www.babordnum.fr/items/show/54>.

province et donc loin des innovations musicales qui voyaient le jour dans les villes. Chaque genre était associé à un groupe d'individus particulier, un contexte de performance spécial et suggérait une implication sociale et morale. Il n'était donc pas envisageable d'intégrer l'un d'eux au détriment des autres dans le système scolaire. Par ailleurs, il n'existait pas de langage musical commun aux différents genres qui possédaient leurs propres modes d'interprétation et de transmission de leur répertoire. C'est pourquoi l'utilisation de la musique occidentale fut la solution adoptée par les responsables chargés de la constitution du programme musical dans les écoles. La musique occidentale était basée sur un système et des théories déjà établies en Europe et la connaissance de ces derniers était une condition indispensable, non seulement à la création du nouveau répertoire national, mais également à sa reconnaissance et à sa compréhension en dehors du Japon. Plutôt que de prendre la musique issue de la plus « pure » tradition japonaise, le choix de la modernité permettait de surmonter les obstacles sociaux et culturels auxquels les responsables risquaient de se heurter et de répondre à l'urgence de construire un système d'enseignement musical. Enfin, la musique occidentale était symboliquement identique pour tous les Japonais. Tout l'enjeu résidait donc dans l'acquisition de cette « identité musicale » à partir d'un élément importé de pays étrangers, qui pour certains deviendront des nations ennemies. Quels sont donc les aspects de la musique qui furent utilisés pour exprimer le sentiment national ? En réalité, il ne s'agissait pas de rejeter la musique vernaculaire au profit de la musique occidentale, mais bien de s'en servir pour concevoir une « nouvelle musique » partagée par l'ensemble de la population japonaise, en faisant référence à un patrimoine culturel ancestral.

Les premières chansons occidentales traduites en japonais furent les hymnes et les cantiques¹⁸³ religieux. Les paroles, qui à l'origine étaient extraites de la Bible ou en langue vulgaire louant la gloire de Dieu, furent remplacées par

¹⁸³ Le cantique est un chant d'action de grâces à la gloire de Dieu, par extension un chant en langue vulgaire chanté dans les offices religieux. Il est donné à la louange d'un sentiment religieux. Son nom provient du latin *canticum* qui signifie *chant ecclésiastique*, à savoir chant biblique. Le terme recouvre donc tous les chants dans la bible, à l'exception des psaumes qui y forment un livre à eux seuls. Aussi, le cantique se distingue-t-il notamment de l'hymne ayant la même fonction, mais qui est un texte non biblique, et composé plus récemment. L'hymne au féminin est, dans la tradition chrétienne, un poème qui célèbre la gloire de Dieu, de la Vierge ou des Saints et qui, dans la liturgie romaine, est un élément de l'office divin ou de la messe. Il s'agit de l'un des 3 genres du chant monodique liturgique (avec l'*antienne* et le *répons*).

celles de textes existants ou composés volontairement à l'ère Meiji, au moment de l'introduction de ces œuvres par les missionnaires étrangers. C'est le cas par exemple du chant *Kiku* 「菊」 « Chrysanthème », connu aussi sous le titre de *Niwa no chigusa* 「庭の千草」 « Les herbes du jardin ». Le poète Thomas Moore (1779-1852) composa sur cette mélodie, d'origine irlandaise, les paroles de *The last rose of summer*, en 1805, vers qui inspirèrent par ailleurs nombre de musiciens, de Ludwig van Beethoven à Heinrich Wilhelm Ernst. Les paroles japonaises correspondent au thème de la chanson originale. La partition de *Kiku* apparut pour la première fois dans le 3^{ème} volume du manuel *Shōgaku shōkashū* 『小學唱歌集』 (1884). Outre les chants religieux, des mélodies populaires furent peu à peu introduites et nourrirent le répertoire d'un nouveau type de pièces vocales modernes : les *shōka*. L'objectif de cette seconde partie sera de traiter le cas de ces chants sous l'angle musical, tel que nous l'avons fait pour les *warabe uta*, mais également de mesurer leur portée pédagogique dans le Japon au début du 20^{ème} siècle.

Aujourd'hui, on définit les *shōka* comme étant des œuvres musicales chantées, pouvant avoir un compositeur et un parolier désignés, ou anonymes. Ces pièces vocales ont la caractéristique première d'être étudiées à l'école, ce qui implique leur traduction en français par « chants scolaires » désignant à la fois le cadre dans lequel elles sont interprétées et leur caractère obligatoire. Mais les *shōka* figuraient également parmi les pièces imposées à l'examen d'entrée de l'École de musique de Tōkyō, ce qui leur confère un rôle important dans la représentation même de la musique occidentale. Bien des paroles de ces chants inspièrent le respect envers la cour impériale et l'amour de la patrie. Cela s'explique dans un premier temps parce que les compositeurs, majoritairement issus du département des rites de la cour, sélectionnaient eux-mêmes des textes à la gloire de la famille impériale. La restauration de Meiji vint renforcer cette tendance. Parallèlement, la volonté d'étendre ces chants à la nation tout entière était également visible. Dans un souci d'homogénéité, la sélection des chants et la conception des recueils à l'usage des institutions scolaires étaient capitales. Cela constituait un point sur lequel le Monbushō devait avoir autorité. En particulier à la fin des années 1880 où émergeaient de nouveaux courants conservateurs, défenseurs d'une musique japonaise opposée à la musique occidentale, une des

volontés du Monbushō était d'unifier la société. C'est ainsi que la loi sur l'éducation primaire d'avril 1886, la *shōgaku rei* 小学令, ordonnait de soumettre tous les manuels scolaires à l'examen du Monbushō. C'est-à-dire que le Monbushō devait les approuver en tant que « manuels scolaires autorisés » *kentei kyōkasho* 検定教科書. Seule une autorisation du Monbushō permettait l'utilisation des manuels privés dans les écoles. Dans les recueils du Monbushō, les chants revendiquant loyauté et dévouement envers le Japon étaient adoptés de façon privilégiée par rapport aux autres. Les années de la première guerre sino-japonaise (1894-1895) virent naturellement naître un engouement pour les chants militaires, dont certains furent inclus dans les manuels de musique de primaire et de collège, comme *Fujin jūgunka* 「婦人従軍歌」 « Le chant des infirmières » ou *Yuki no shingun* 「雪の進軍」 « En marche dans la neige ». Des *shōka* d'inspiration militaire furent également composés à la fin des années 1880, tels que *Teki wa ikuman* 「敵は幾万」 « Les ennemis sont par milliers » ou *Yūkan naru suihei* 「勇敢なる水兵」 « Les vaillants matelots », défendant ou déplorant les méfaits de la guerre. Ce phénomène se renouvela au cours de la guerre russo-japonaise (1904-1905). Dans un tel contexte, on vit naître peu à peu un désir d'affirmation culturelle. Le succès de la philosophie évolutionniste au cours des années 1880 permit l'émergence d'un discours nationaliste qui voulait déterminer l'identité japonaise face à l'Occident¹⁸⁴.

L'ère Taishō est, au vu de l'importance qu'on lui consacre dans les ouvrages traitant de l'histoire de la pédagogie au Japon, une période intense en termes de réflexions et de productions pédagogiques, pouvant à ce titre être qualifiée d'apogée d'un « bouillonnement pédagogique » apparu dès la fin du 19^{ème} siècle. D'un point de vue général, l'éducation devint l'objet, non plus d'un cercle restreint constitué d'une élite intellectuelle comme c'était le cas à l'ère Meiji, mais d'enseignants du terrain qui, par expérience et convictions personnelles, envisagèrent de nouveaux modes d'enseignements. L'accès plus aisé aux grandes théories pédagogiques occidentales et la liberté relative, par rapport aux années précédentes, à l'expression théorique et aux expérimentations pratiques permirent en quelque sorte de rendre plus « démocratique » la pensée pédagogique du début

¹⁸⁴ LOZERAND Emmanuel, *Littérature et génie national. Naissance d'une histoire littéraire dans le Japon du XIXe siècle*, Les Belles Lettres., s.l., 2005, p.207.

du 20^{ème} siècle¹⁸⁵. Dans les années 1910, durant lesquelles parurent de nombreux ouvrages sur l'histoire de l'éducation occidentale, les idées de grandes figures de l'éducation telles que Paul Natorp (1854-1924), Friedrich Fröbel (1782-1852) et John Dewey (1859-1952) entre autres furent développées ou ré-étudiées au Japon, influençant fortement la réflexion pédagogique. Or, ces auteurs se trouvaient dans une position bien éloignée de celle de l'éducation japonaise des années 1880-1890, qui avait adopté les idées et les pratiques de Johann Friedrich Herbart (1776-1841). La réalité des faits dans le monde de la pédagogie au début du 20^{ème} siècle opposait ainsi depuis l'ère Meiji une « éducation réelle » (affiliée à Herbart) et une éducation rêvée (affiliée à Pestalozzi)¹⁸⁶.

Les années de l'ère Taishō sont également caractérisées par une nouvelle conception de la place de l'enfant dans la société japonaise. Comme nous l'avons constaté dans la partie consacrée au *warabe uta*, la culture enfantine dans son ensemble fut plus considérée, plus étudiée et de cet intérêt grandissant naquit l'idée d'exploiter cette culture dans le milieu éducatif. On voit ainsi véritablement se développer au Japon le mouvement pour une éducation nouvelle, qui avait déjà été introduit au début du siècle, sans rencontrer autant d'adhérents que dans les années 1920. Les promoteurs de ces nouvelles idées tâchèrent de mettre en pratique ces nouvelles idées, mais ces expérimentations restèrent bien souvent restreintes aux écoles privées, ou se déroulèrent au sein des écoles élémentaires rattachées aux écoles normales, lesquelles bénéficiaient d'une certaine liberté en matière de pratiques pédagogiques par rapport aux écoles publiques normales¹⁸⁷.

Ces différents mouvements et courants de pensée qui s'éloignaient de l'herbartisme enraciné dans l'éducation japonaise depuis la fin du 19^{ème} siècle, trouvèrent à s'exprimer et à débattre, sans nécessairement emprunter intégralement les méthodes occidentales comme ce fut le cas à Meiji, et aboutirent à la production des « huit grandes doctrines éducatives de l'ère Taishō »¹⁸⁸. Mais comme l'explique Christian Galan, ces initiatives prometteuses, si elles avaient

¹⁸⁵ GALAN Christian, « L'ère Taishō, premier âge d'or de l' "éducation rêvée" au Japon » dans *L'ère Taishō (1912-1926) : genèse du Japon contemporain ? Actes du dixième colloque de la Société française des études japonaises*, Philippe Picquier., s.l., (coll. « Japon pluriel 10 »), 2015, p. 23-61.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 29-30, voir également GALAN Christian, « Pestalozzi, Herbart et la pédagogie japonaise » dans *Japon pluriel 3*, Philippe Picquier., Arles, 1999.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.34.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.38.

bien lieu sur le terrain, ne réussirent pas à changer l'institution, qui fit preuve dans le même temps d'un « immobilisme remarquable et têtue »¹⁸⁹. En dépit de plusieurs commissions d'enquête et de création de comités de réflexion chargés d'examiner et de régler les nouvelles problématiques qui se posaient dans le milieu éducatif, l'éducation élémentaire, considérée comme satisfaisant aux objectifs du Décret sur l'éducation de 1872 (Gakusei 学制), ne fit pas l'objet de profonde rénovation. Un Conseil de l'éducation (Rinji kyōiku kaigi 臨時教育会議), mis en place sous Okada Ryōhei 岡田良平 (1864-1934) en septembre 1917, opéra néanmoins quelques modifications importantes en inspirant au ministère de l'Éducation les réformes qui eurent lieu dans les décennies suivantes. Ainsi une Commission extraordinaire sur l'éducation (Rinji kyōiku iinkai 臨時教育委員会) eut lieu en 1919. Les rapports de ces instances s'inscrivaient dans la tendance générale des mouvements pédagogiques de l'époque, à savoir une plus grande considération de la psychologie de l'enfant et une adaptation à son univers familial, tout en persévérant dans l'objectif de formation morale à portée nationale. Mais du point de vue du contenu des cours, rien ne fut véritablement modifié par rapport au décret de 1907. L'ère Taishō est intéressante en ce sens qu'elle fait preuve en l'espace de quelques années d'une grande effervescence en matière de réflexion pédagogique, s'inspirant des théories en vogue dans le monde pour donner lieu à des initiatives locales tandis que, d'un autre côté, l'éducation réelle, telle qu'elle fut pratiquée dans les établissements publics en général, se heurta à l'immobilisme et à l'entêtement du ministère de l'Éducation. Bien que l'on constate dès les années 1930 une forme de retour en arrière, il semble qu'il y ait eu, du moins au début du siècle, des conditions intellectuelles et politiques plutôt favorables à la liberté de création pour le cas qui nous intéresse ici : l'éducation musicale dans le milieu scolaire. Nous verrons par quels processus des pièces modernes, les *shōka*, sont devenus des éléments d'une tradition fermement inscrite dans la société japonaise contemporaine. C'est en reprenant le parcours de certains de ces chants depuis leur origine jusqu'à aujourd'hui que nous montrerons en quoi ils peuvent être révélateurs des théories avancées par Hobsbawm et Ranger, mais ce aussi en quoi ils s'en distinguent ou ne se situent pas sur le même plan. Nous avons opté de fixer les bornes chronologiques de l'étude de ces chants scolaires au tournant du

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.39.

vingtième siècle jusqu'à la fin de l'ère Taishō. Il s'agit en effet d'une période particulièrement intéressante dans l'histoire de la chanson pour enfant au Japon en raison des interactions et des échanges fructueux entre les différentes catégories de chants qui coexistent. C'est précisément l'évolution des *shōka* qui est frappante, plus que la simple description et distinction de ces catégories, en ce qu'elle est révélatrice des mouvements sociaux, éducatifs, politiques et culturels de l'époque. Afin d'en rendre compte, nous nous sommes attardés sur les objectifs fixés par les différents concepteurs de chants scolaires, et la réalité de leur emploi dans la société japonaise, sur l'archipel mais également en dehors (plus particulièrement en Corée coloniale).

Nous nous interrogerons dans cette partie sur les potentielles sources d'inspiration des auteurs de *shōka* créés durant cette période. Constate-t-on des efforts dans le sens des tendances pédagogiques de l'époque ? Une influence de la part des travaux menés sur les *warabe uta* et la musique populaire ? Une volonté de recentrer ces œuvres sur la figure de l'enfant et son environnement naturel ? Observe-t-on une rupture dans l'enseignement musical inculqué aux enfants ou voit-on au contraire poindre là plus qu'ailleurs les prémices de l'éducation rigide et étroitement surveillée de l'avant-guerre ? Dans le cadre de cette thèse, nous tâcherons de décrire en particulier l'état de l'enseignement musical dans les écoles du cursus élémentaire. C'est en effet pour ces années-là que furent particulièrement susceptibles de naître des tentatives musicales innovantes plutôt que dans les années supérieures qui reprenaient souvent le répertoire occidental importé. Nous pourrions également effectuer des comparaisons avec le répertoire de la musique enfantine qui se développa parallèlement avec le mouvement des chants pour enfants.

I L'enseignement de la musique

Dans un premier temps, nous reviendrons sur le développement de l'enseignement de la musique vocale au Japon afin de mieux comprendre l'importance de ces pièces dans le répertoire de la chanson enfantine. La musique au Japon se caractérise aussi par son hyper-spécialisation. Dans le *nō* par exemple, les exécutants, acteurs et instrumentistes, se divisent selon des écoles qui, à partir du 15^{ème} siècle, présentent une telle rigidité qu'il est impossible d'apprendre plus d'un style d'exécution, faisant de l'artiste un représentant exclusif de l'école à laquelle il appartient. Cette coutume, qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours, a rencontré un élan de conservatisme très fort sous les Tokugawa, les musiciens de *nō* étant obligés de déclarer les différentes familles et leur répertoire de pièces, auquel ils ne pouvaient apporter de modifications¹⁹⁰. Charles Leroux dit ainsi¹⁹¹ :

Après ces développements, une question paraît devoir se poser. Quel est l'avenir de la musique classique ? Il est peu aisé d'y répondre. En effet, quelles sont les modifications qui peuvent être apportées à une école qui, depuis plus de 2000 ans (en dehors de ce qui a trait à la génération des gammes), se présente avec un système dont l'ensemble est si peu en rapport avec les idées occidentales ? Et ces traditions paraissent d'autant moins devoir se perdre qu'au Gagakudjo les musiciens se succèdent de père en fils et que tous ont pour mission de maintenir intact l'héritage musical légué par leurs ancêtres. On peut cependant exprimer le vœu que par le contact immédiat des musiciens européens, les Japonais si prompts à s'assimiler toutes choses feront un effort pour sortir du cercle dans lequel ils sont enfermés. Cette évolution pourrait à notre sens, se faire surtout par l'intermédiaire de l'Institut de musique, fondé vers 1880 et qui enseigne depuis cette époque, par les méthodes modernes, le solfège, le chant, la flûte, le violon, le piano, l'harmonium, etc. en même temps qu'il enseigne aussi divers instruments japonais en usage dans la musique populaire et... la morale qui, on le sait, fait partie au Japon de l'enseignement musical. »

Avant Meiji, la conception de la musique au Japon, de manière générale, rendait difficile l'idée de l'enseigner dans les écoles. En effet, l'éducation telle qu'elle pouvait exister à l'époque d'Edo dans les écoles élémentaires appelées *terakoya* 寺子屋, consistait en trois matières fondamentales : la lecture, l'écriture et la manipulation du boulier compteur (le *soroban*). En réalité, il n'existait pas d'enseignement unique de l'art musical. La transmission de ce dernier se faisait du maître au disciple et concernait son répertoire plutôt que la théorie générale. Cela entraînait beaucoup de règles, limitant la possibilité d'innovation pour l'élève et

¹⁹⁰ TAMBA Akira, *La Musique classique du Japon : du XV^e siècle à nos jours*, Broché., s.l., 2001, vol. 2/, pp9-11.

¹⁹¹ LEROUX Charles, *La musique classique japonaise / par Ch. Leroux*, Evette et Schaeffer, Paris, 1911, p.25.

menant à l'isolation des différents genres musicaux les uns par rapport aux autres. Cela ne correspondait pas à une formation destinée à l'ensemble de la population et cet art était enseigné de façon essentiellement privée. Enfin, la conception générale de la musique l'associait au divertissement, à un art d'agrément ou encore aux cérémonies publiques et privées, entrant en dissonance avec les enseignements qui devaient être inculqués à l'école. De plus, en dehors des artistes de la cour qui bénéficiaient d'une aura et d'une relative stabilité économique en raison de leurs liens avec la famille impériale, la majorité des musiciens de profession appartenait à un rang social bas et se trouvait dans une situation précaire. En fait, l'idée d'une musique éducative, destinée à être enseignée à tous les enfants paraissait très novatrice pour l'époque.

Dans le chapitre suivant, nous verrons les raisons essentielles qui poussèrent le Japon à s'approprier la musique occidentale pour soutenir sa politique éducative, tout en distinguant ce qui ressort de l'appréciation esthétique et de la formation théorique (musicale ou autre) de la fabrication nationaliste d'une tradition des *shōka* dont l'importance et l'usage varie fortement d'une période à l'autre. Ces deux perspectives ayant pour même origine un seul et même lieu : le bureau d'Inspection de la musique *Ongaku torishirabe gakari* 音楽取調掛, évoqué dans la citation de Charles Leroux sous le nom d'« Institut de musique ».

A Des lieux d'étude de la musique

Avant de décrire les lieux d'étude de la musique occidentale dans le Japon de ce début de siècle, nous devons revenir sur l'histoire des principaux organes de transmission de cette dernière à l'époque moderne.

Au sein du bureau de l'Inspection de la musique, le *Ongaku torishirabegakari*, et du bureau des Cérémonies, les musiciens japonais étudiaient auprès d'étrangers engagés par les ministères auxquels étaient rattachés chacun de ces bureaux. L'établissement du bureau de l'Inspection de la musique en octobre 1879 par le ministère de l'Éducation est indissociable du nom d'Izawa Shūji 伊沢修二 (1851-1917), considéré comme le fondateur de l'éducation musicale à l'ère Meiji. Il proposa la création de ce bureau à son retour des États-Unis où il avait été envoyé en 1875 par le ministère de l'Éducation dans le but d'enquêter sur les écoles normales. Ce bureau devait être le lieu d'une étude systématique de la musique, en procédant par comparaison des deux types de musique, occidentale et japonaise. Cette démarche menant à la connaissance des points de ressemblance et des différences devait servir le projet de constitution d'une musique nationale dans le système éducatif. En effet, l'un des objectifs premiers d'Izawa Shūji était de promouvoir un système musical approprié aux élèves japonais, et non d'importer dans le système éducatif l'un ou l'autre des modèles musicaux utilisés en Europe ou aux États-Unis. Ces prémices des études musicales au Japon furent assez laborieuses, mais constituaient le premier pas vers la mise en place d'un enseignement destiné à l'ensemble de la population, et non plus réservé aux militaires ou aux musiciens de la cour¹⁹². Ce bureau est connu pour être né de l'initiative d'Izawa Shūji, mais d'autres personnages-clés de l'histoire de l'éducation au Japon y contribuèrent grandement. C'est le cas de Megata Tanetarō 目賀田種太郎 (1853-1926), dont l'étroite collaboration avec Izawa Shūji fut essentielle à la concrétisation de ce projet. Un an avant la création du bureau en 1879, Izawa Shūji et Megata Tanetarō avaient soumis un avis sur l'état de l'éducation musicale au ministère de l'Éducation. Constatant les difficultés à faire enseigner les chants dans les écoles japonaises, Izawa Shūji voulut remédier à

¹⁹² BABA 馬場 Takeshi 健, « Meiji shoki ni okeru ongaku kyōiku no tenbō, Izawa Shūji to ongaku torishirabegakari wo chūshin ni » 「明治初期における音楽教育の展望：伊沢修二と音楽取調掛を中心に」, 1968, n° 53, (coll. « Tetsugaku »), p. 291-305.

l'absence de matériel pédagogique et de lieu de formation musicale en proposant au Monbushō la mise en place du *Ongaku torishirabe gakari*. Cette requête fut acceptée par le ministère de l'Éducation, et le bureau de l'Inspection de la musique vit le jour le 23 octobre 1879, avec pour directeur Izawa lui-même.

En 1880, les premiers étudiants sont au nombre de 22 parmi lesquels 8 *reijin* 伶人, des joueurs de *gagaku* du bureau des Cérémonies. Afin de former ces étudiants, il fallait avant tout élaborer les fameux recueils de *shōka* qui constituaient à la fois leurs manuels et leur matériel pédagogique. Appelant à ses côtés le pédagogue de la musique américain Luther Whiting Mason (1828-1896), Izawa Shūji orchestra la compilation des œuvres chantées, la rédaction des méthodes d'apprentissage de la musique et autres ouvrages essentiels au sein du bureau de l'Inspection de la musique. La difficulté résidait dans le choix des œuvres devant figurer dans ces recueils. C'est sur ce point que les recherches musicologiques menées au bureau de l'Inspection de la musique revêtirent toute leur importance. L'utilisation de la forme musicale occidentale s'expliquait par le besoin immédiat de méthodes de musique applicables dans les écoles. Il faut préciser que la musique, telle qu'elle était pratiquée au Japon jusqu'alors, présentait des spécificités nombreuses en raison des musiques étrangères variées qu'elle importa où dont elle subit l'influence au cours des temps. Les échelles musicales différaient selon les genres musicaux, en particulier lorsqu'il s'agissait de l'échelle musicale chinoise ou japonaise. Le rapport à la musique lui-même prenait une autre dimension en fonction des lieux ou des interprètes, ce qui conforta aussi Izawa Shūji et les siens à adopter un système musical complètement différent dans le système éducatif. Même s'ils s'inspiraient directement du système éducatif américain, il leur était nécessaire d'adapter le niveau d'enseignement à la situation locale pour permettre un apprentissage cohérent. C'est ainsi qu'Izawa Shūji en vint à la conclusion qu'il fallait créer une musique qui allie les deux cultures dans une « solution de compromis fondée sur le syncrétisme des musiques japonaise et occidentale », après une étude approfondie des points divergents et des points communs à chacun des deux. Selon Izawa Shūji, « pour allier les choses, il faut connaître les points communs et les points divergents. Les points communs vont se fusionner d'eux-mêmes. Quant aux points divergents, il faut les associer et attendre jusqu'à ce qu'il en résulte un

amalgame naturel. Le premier pas du syncrétisme consiste donc à découvrir les points divergents et convergents des musiques japonaise et occidentale »¹⁹³. Afin de pouvoir procéder efficacement et rapidement à la mise en place du projet d'éducation musicale nationale, la collaboration avec des spécialistes étrangers était une fois encore nécessaire.

Le bureau de l'Inspection de la musique devint une institution incontournable où se concentrait l'essentiel des activités en rapport avec la musique occidentale. À la fois école, centre de recherche et lieu d'échanges et de création, il accueillait en son sein des enseignants, des chercheurs, des étudiants d'horizons différents. La genèse du monde musical moderne prenait le pas sur l'évolution d'autres milieux (littéraire, pictural) au contact de l'Occident. Elle présentait aussi la caractéristique d'avoir formé ce réseau reliant des musiciens militaires, des musiciens traditionnels et des pédagogues dans une perspective menée à une échelle nationale, et non exclusivement centrée sur le milieu ou la classe des musiciens. En ce sens, la situation de la musique dans la société japonaise prenait un sens nouveau.

1 Une première école de musique à Tōkyō

En 1886, Izawa Shūji soumit au ministre de l'Éducation de l'époque, Mori Arinori 森有礼 (1847-1889), un projet de construction d'une école de musique. Ce projet, signé par sept autres personnes, dont des professeurs de l'université impériale de Tōkyō mettait en avant les propriétés bénéfiques de l'éducation artistique, dont faisait partie la musique, dans « l'élévation de l'âme » (心情の高尚ナラシメシム) et la nécessité de créer une école destinée à former des artistes d'un niveau supérieur, capables de se produire sur scène et de favoriser la diffusion d'une « musique d'excellence » (最良の音楽)¹⁹⁴. C'était également l'objectif que se donnait une autre institution, la Société de la musique au Japon, Nihon ongakukai, fondée la même année, et dont Izawa Shūji était d'ailleurs l'un des initiateurs. Cette époque voyait se développer de plus en plus la pratique musicale en amateur, notamment par le biais des chorales. La chorale formée au sein de l'Université

¹⁹³ Traduction Akira Tamba, TAMBA Akira., *op.cit.*, p.153.

¹⁹⁴ *Ongaku gakkō setsuritsu no gi ni tsuke kengi* 『音楽学校設立ノ儀ニ付建議』, voir FUJIMOTO 藤本 Hiroko 寛子, « Meiji nijūjūdai no Tōkyō ongaku gakkō to nihon ongakukai 「明治 20 年代の東京音楽学校と日本音楽会」 », *Ocha no mizu ongaku ronshū お茶の水音楽論集*, 2006, vol. 8, p. 11-23.

impériale, dont les membres étudiants et professeurs se rendaient régulièrement au bureau de l'Inspection de la musique afin de s'entraîner, en est un exemple type. L'idée de former la Nihon ongakukai serait née au cours de l'une de ces réunions. L'ensemble des personnages qui furent à l'origine du projet de création de l'École de musique représentait la même élite intellectuelle, qui possédait en commun une expérience des études à l'étranger et une conception de la musique occidentale, dans le courant du temps et du milieu qu'ils fréquentaient. En ce qui concerne la Nihon ongakukai, son existence devait servir avant tout à proposer des concerts de musique de qualité et à offrir à ses membres des cours de musique.

L'École de Musique de Tōkyō fut instituée en 1887 avec l'École des Beaux-Arts et remplaça le bureau de l'Inspection de la musique. Son objectif était double et ne différait pas foncièrement de celui du bureau : elle devait être à la fois lieu de formation des professionnels de la musique et celui des professeurs habilités à enseigner la musique dans les écoles. Elle continua d'être le centre d'accueil d'un grand nombre d'étrangers qui furent appelés à y enseigner et à se produire avec leurs élèves. Sur la période de Meiji, on peut citer Raphael von Koeber (1848-1923), August Junker (1870- 1944), Noël Peri (1865-1922), Anna Löhr, Hermann Heydrich (1855-?), Charlotte Fleck (1878-?), Rudolf Ernest Reuter (1888-?), Heinrich Werkmeister (1883-?) et Hanka Schjelderup Petzold (1862-1937). On constate, à quelques exceptions près, la dominance des nationalités allemande et française. Ces maîtres diversifièrent les enseignements¹⁹⁵ et se chargèrent de former les futurs musiciens japonais dans l'enceinte de l'école de musique.

1.1 L'étude de la musique occidentale du bureau de l'Inspection de la musique

En raison du peu de spécialistes au Japon de la musique occidentale aptes à une étude poussée, le résultat final fut assez éloigné de l'idéal d'une musique nationale telle qu'elle put être imaginée par Izawa Shūji et Megata Tanetarō. Ainsi, il semble que des conclusions hâtives aient été portées sur les similitudes entre le système pentatonique employé au Japon et celui conçu arbitrairement en

¹⁹⁵ Mason enseigna la composition des chants scolaires, Eckert l'harmonie et la direction d'orchestre, von Koeber le piano, Junker le violon, Heydrich l'harmonie, la composition, le piano, Fleck la musique vocale, Werkmeister le violoncelle, entre autres.

retirant deux notes de la gamme à sept sons occidentale¹⁹⁶.

D'un côté, l'adoption de la musique occidentale, synonyme de modernité, entraîna une orientation radicale de l'enseignement musical. Dès lors, l'enseignement scolaire musical employa la notation rythmique, les procédés écriture, l'utilisation des clefs, mais également l'harmonisation, directement inspirés de l'Occident. L'un des reproches fréquemment proférés à l'époque, mais aussi aujourd'hui, à l'égard des directives éducatives est d'avoir accordé trop d'importance ainsi qu'une confiance aveugle au système musical américain au détriment des chansons enfantines *warabe uta* ou des musiques populaires. Cette décision conduisit à la suprématie de la musique occidentale dans les recueils de chants de l'époque. Même si cette critique est justifiée, il faut cependant la replacer dans le contexte où l'absence d'un langage musical unique permettant un enseignement à l'échelle nationale compromettrait une étude appropriée des musiques japonaises. C'est en utilisant les formes musicales occidentales, et en collaborant avec les musiciens étrangers que les Japonais purent mener les premières recherches musicologiques. Cela aurait pu être au détriment de la musique populaire. Mais cette dernière résista néanmoins, d'une part dans les milieux conservant la tradition artistique, ou dans les campagnes où se transmettaient les thèmes folkloriques, mais également grâce à l'initiative des pédagogues et des compositeurs qui introduisirent ces thèmes dans leurs œuvres. Cette nouvelle musique née du syncrétisme des formes occidentales et des thèmes folkloriques, est critiquée par certains musicologues, comme Pierre Landy: « Les thèmes folkloriques, qui continueront malgré tout à être authentiquement cultivés dans les campagnes, serviront de bases à la naissance d'une musique réputée japonaise d'inspiration et occidentale de forme, hybride souvent détestable qui contribuera, par la vogue et l'usage des chants écrits pour les écoles [...] à compromettre ou à perdre chez les jeunes Japonais le goût de leur idiome musical national »¹⁹⁷. Osada de son côté, considère la démarche d'Izawa Shūji et des autres de la façon suivante :

¹⁹⁶ OSADA 長田 Gyōji 暁二, *Nihon shōka meikyokushū* 『日本唱歌名曲集』, Zen ongakushuppansha 全音楽出版社., s.l., 1992, p.8.

¹⁹⁷ LANDY Pierre, « Introduction et développement de la musique étrangère occidentale de 1868 (Meiji) à nos jours » dans *Musique du Japon: les traditions musicales*, Buchet/Chastel., Mayenne, 1970, p.68.

日本音楽の性格についてまだ誰も理論的な研究をほどこしておらず、彼が手さぐりで研究した結果、日本音階と「ヨナ抜き音楽」とほとんど同じだという強引な結論をくだし、大変楽天的なうちに洋楽を唱歌教育の基礎にしてしまった。こうして唱歌教育は伊澤修二の看板の「国楽創成」とはおよそかけはなれたものになり、「わらべうた」「民族音楽」とも何もかわりもない方針にもとづいて唱歌教材集が作られることになった。この余震が今なお影響して、世界文明国の中でただ一つ我が国のみが、自国のわらべうた、民族音楽、民族楽器をことさらに疎外し、西洋古典音楽至上主義の盲信的暴論が、教育の現場でわがもの顔にまかり通るのである。¹⁹⁸

Alors qu'il n'y avait pas encore eu d'études théoriques sur la nature de la musique japonaise, il [Izawa Shūji] décréta de manière forcée au terme de recherches tâtonnantes que la gamme japonaise et la gamme *yonanuki* étaient la même, faisant avec un grand optimisme de la musique occidentale la base de l'éducation vocale. Ainsi, celle-ci s'écarta de la volonté de « création d'une musique nationale », fer de lance d'Izawa Shūji, et les recueils de matériels scolaires furent construits sur des directives qui n'impliquaient aucunement les *warabe uta* ou la musique folklorique. Les contrecoups [de cette politique] exercent leur influence même de nos jours, et parmi les autres pays civilisés dans le monde, le nôtre est le seul à avoir sciemment rejeté ses propres chants pour enfants, sa propre musique et ses propres instruments, tandis que les arguments pour la suprématie de la musique classique occidentale s'imposèrent sans conditions dans les lieux de l'éducation.

Osada fait donc partie de ces auteurs, comme Koizumi Fumio et Kojima Tomiko dont nous avons relevé les propos dans le premier chapitre, qui regardent avec sévérité les études musicologiques menées à l'époque et considèrent qu'il fut une erreur d'écarter les *warabe uta* de l'enseignement musical obligatoire. Nous avons tâché de décrire ce phénomène du point de vue des *warabe uta*.

Il faut cependant considérer la démarche d'Izawa Shūji dans son contexte historique, c'est-à-dire une période d'assimilation en profondeur de la civilisation occidentale. La musique était considérée comme un visage de la culture occidentale dont la connaissance ne pouvait être ignorée. Importer ce savoir ne suffisait pas, il fallait aussi le diffuser, et l'éducation musicale constituait un moyen d'instruction rapide et à grande échelle. Les musiques vernaculaires furent aussi étudiées mais dans un souci de la retranscrire au moyen du système d'écriture occidental. La gamme *yonanuki* dont il est question dans la citation précédente, la « gamme musicale sans *yo* et *na* », *yonanuki onkai* ヨナ抜き音階, vit le jour à cette époque. Plus exactement, c'est le terme *yonanuki* qui fut employé pour désigner la gamme à cinq notes, pentatonique, à laquelle on a ôté le quatrième et le septième degré en partant de la tonique. Nous reviendrons sur cette gamme un peu plus tard.

¹⁹⁸ OSADA, Gyōji, *op.cit.*, p.8.

1.2 Un lieu majeur de diffusion du savoir musical

Le bureau de l'Inspection de la musique devint une institution incontournable qui présentait aussi la caractéristique d'avoir formé un petit réseau reliant les musiciens militaires, les musiciens traditionnels et les pédagogues dans une perspective menée à une échelle nationale, et non exclusivement centrée sur le milieu ou la classe des musiciens. En ce sens, la situation de la musique dans la société japonaise prenait un sens nouveau.

Des enseignants étrangers furent sollicités dans un premier temps, comme ce fut le cas pour l'Armée et le bureau des Cérémonies. Nous les citons ici de façon chronologique : Luther Whiting Mason, Franz Eckert, Guillaume Sauvlet, Rudolf Dittrich (1861-1919). Du côté des étudiants, les premiers à poser leur candidature au bureau de l'Inspection de la musique furent les musiciens de *gagaku*. Le musicien de cour Shiba Fujitsune avait d'ailleurs été engagé comme professeur auxiliaire au sein de celui-ci. Comme nous l'avons vu, les premiers Japonais à recevoir un enseignement musical occidental au Japon furent les musiciens traditionnels de la cour, préposés donc à transmettre aux étudiants leur savoir musical. Ce fut par exemple le cas de Tsuji Noritsugu 辻則承 (1856-1922)¹⁹⁹ un autre des premiers enseignants du bureau et élève de Matsuno Clara. La présence des musiciens de cour n'est pas sans lien avec les activités que menait le bureau de l'Inspection de la musique pour l'établissement des chants commémoratifs ou cérémoniels. En effet, la pratique des chants dans les écoles ne se limitait pas à son enseignement durant l'heure de classe. À l'époque, les jours anniversaires comme le *Kigensetsu* 紀元節 (le « jour de l'Empire » tenu de 1872 à 1948), le jour de l'Empereur (de 1868 à 1948) *Tenchōsetsu* 天長節, ou encore les festivals, le *Genshisai* 元始祭 (le 3 janvier) ou le *Kannamesai* 神嘗祭 (le 17 octobre), étaient autant d'occasions de regrouper l'ensemble des professeurs et des élèves pour chanter en chœur les *shōka* appris pendant l'année. Cette directive du Monbushō entraîna la formation d'un conseil pour le choix des *shōka* considérés comme les chants de cérémonies. À l'issue du 12 août 1893, une sélection de chants fit l'objet d'une publication nationale par le Monbushō. Ces huit œuvres étaient les suivantes : *Kimi ga yo* 「君が代」, *Kigensetsu* 「紀元節」, *Chokugo hōtō* 「勅

¹⁹⁹ Tsuji Noritsugu est connu pour avoir composé la chanson *Furusato no yama* 「故郷の山」 « La Montagne du pays » sur les paroles de Ōwada Takeki 大和田建樹 (1857-1910) en 1888.

語奉答」²⁰⁰, *Ichigatsu tsuitachi* 「一月一日」, *Genshisetsu* 「元始節」, *Kannamesai* 「神嘗祭」, *Tenchōsetsu* 「天長節」, *Niinamesai* 「新嘗祭」. Plus tard, notamment lors de la guerre du Pacifique, ces chants furent exploités dans une perspective ultra-nationaliste afin d'exhorter le patriotisme et d'imposer l'idéologie du shintō d'État.

Au début, les étudiants pouvaient utiliser les instruments et les matériels entreposés au bureau sans avoir à payer de frais mensuels. Ils avaient la possibilité de suivre entre autres des cours de chant, de piano, d'orgue (ou plus vraisemblablement d'harmonium), de violon. Les frais des cours et des instruments de musique étaient en partie pris en charge par la classe des nobles japonais. Sanjō Sanetomi 三條実美 (1837-1891), qui était alors ministre des Affaires suprêmes (*daijō daijin* 太政大臣), s'efforça de mettre des moyens financiers à disposition des étudiants de musique, et négocia auprès du Kunaishō et de l'impératrice pour la prise en charge des frais induits par les cours²⁰¹. Le bureau de l'Inspection de la musique fut un succès dans le sens où la musique occidentale se déployait de plus en plus dans la société japonaise. En conséquence du déploiement des mesures éducatives, des activités musicales des musiciens de fanfares, de la cour, ou encore des chorales, son public augmentait de jour en jour. Dès lors, le bureau prit de plus en plus d'importance et connut un développement croissant.

2 L'élaboration d'un premier support d'enseignement musical

2.1 Le modèle américain

La présence des musiciens étrangers au bureau orienta dans un premier temps le choix vers les méthodes d'enseignement musical occidentales. Nous verrons ici en particulier le rôle joué par Mason dans l'élaboration des premiers manuels au Japon²⁰².

Luther Whiting Mason avait été recommandé auprès des délégations japonaises par Eben Tourjee (1834-1891), président du Conservatoire de musique de Nouvelle Angleterre. Alors au sommet de sa carrière d'éducateur de musique,

²⁰⁰ Voir annexes, illustration 2.

²⁰¹ NAKAMURA 中村 Rihei 理平, *op.cit.*, p.219.

²⁰² COX Gordon et STEVENS Robin, *The Origins and Foundations of Music Education: Cross-Cultural Historical Studies of Music in Compulsory Schooling*, Continuum International Publishing Group Ltd., s.l., 2010, 258 p.

Mason fut officiellement invité pour devenir le premier employé étranger du bureau de l'Inspection de la musique. Mason avait conçu sa propre méthode d'enseignement du chant, en adaptant et combinant trois méthodes européennes : celles de John Curwen (Angleterre), Galin-Paris-Chevé (France) et Christian Heinrich Hohmann (Allemagne), et qui aboutit à la publication d'une série de *textbooks*, répartis par grade, intitulée *The National Music Course* (1870). Séjournant au Japon du 2 mars 1880 au 14 juillet 1882, il eut trois devoirs principaux : former les élèves du bureau, développer le matériel scolaire et enseigner la musique dans les écoles. Il faut noter qu'il ne fut jamais placé en tant que directeur ni en tant que décisionnaire final car l'institution était sous le contrôle d'Izawa Shūji et du ministère de l'Éducation. Au bureau, il enseigna le chant, le piano, l'harmonium (*reed organ*, à l'origine de *organ* オルガン au Japon), l'orchestre et l'harmonie. Il est probable qu'il utilisa les séries de ses propres *textbooks* : *The National Music Course* pour le chant, le *Vorschule im Klavierspiel* de Ferdinand Bayer pour le piano (op. 101) notamment. Les cours de chant avaient lieu quatre fois par semaine, les autres étaient donnés à une fréquence hebdomadaire. Pour ses classes d'harmonie, Mason envoya certains de ses élèves au professeur Stephan A. Emery (1841-1891) du Conservatoire de musique de Nouvelle Angleterre.

Mason contribua donc à la publication de *Shōgaku shōkashū* 『小学唱歌集』 des volumes I à III, du Monbushō (1881, 1883, 1884), il s'impliqua dans les deux premiers volumes. 30 des 33 chants pour voix à l'unisson du 1^{er} volume du *Shōgaku shōkashū* (1881) furent extraites du *Nation Music Course* de Mason. Le reste fut composé par l'équipe du bureau. Dans le volume II (1883), 13 pièces étaient des chants étrangers et trois des chants originaux. Mason contribua également à la publication de manuels pour l'instruction du chant destiné aux enseignants. *The National Music Teacher* (1870) et *A Preparatory Course and Key to the Second Series of Music Charts and Second Music Reader* (1873) ont été partiellement traduits en japonais sous les titres de *Ongaku Shinan* et *Ongaku Shōkei* par Uchida Yaichi 内田弥一. Ces livres furent utilisés à la fois dans le bureau mais aussi pour former les enseignants dans les écoles normales de toute la nation.

Mason enseigna également à l'École Normale de Tōkyō, l'École Normale pour filles de Tōkyō, dans l'école élémentaire et la maternelle de l'École pour filles de Tōkyō et dans l'école élémentaire Gakushūin. L'enseignement de Mason visait également à mesurer l'efficacité des supports mis au point pour le corps enseignant. Le contrat de Mason fut renouvelé en novembre 1881, mais huit mois plus tard, il demanda à quitter un temps le Japon afin de se procurer de nouveaux matériels qui puissent être exploités dans les prochains ouvrages. Il quitta le pays le 14 juillet 1882 pour Hambourg en passant par les USA, mais le gouvernement japonais mit brusquement fin à son contrat en novembre 1882. Plusieurs raisons ont été émises par les différents auteurs s'étant penchés sur la biographie de Mason pour expliquer cette décision inattendue. Tout d'abord, Izawa et Mason avaient deux approches différentes dans le développement de l'éducation musicale et de la « musique nationale ». Izawa était particulièrement déçu de l'incapacité de Mason à créer une musique mélangeant les styles de musique japonais et occidentaux. D'autre part, le bureau envisageait de réduire son budget en commençant par économiser sur le salaire de Mason, particulièrement élevé. Enfin, les objectifs initiaux fixés par le bureau à Mason avaient été achevés et aucune autre contribution n'était attendue de sa part. Le départ de Mason provoqua un changement majeur dans la politique du bureau. À ce moment, le gouvernement japonais avait déjà négocié un contrat avec Franz Eckert (1852-1916) et l'orientation de l'institution devint celle des conservatoires de musique allemands.

2.2 Les écoles maternelles

Les premières maternelles (*yōchien* 幼稚園), qui s'inspiraient du modèle allemand des *kindergarten* et prenaient en charge les enfants jusqu'à six ans, furent mises en place par le premier Décret sur l'Éducation de 1872. Même s'il ne s'agit pas d'un enseignement musical à proprement parler, il est important de signaler que dans l'enseignement pré-élémentaire, l'usage de la musique avait déjà fait ses preuves. La musique fut considérée comme un élément important dans l'éducation des enfants en bas-âge par la maternelle rattachée à l'École normale pour filles de Tōkyō²⁰³ et une demande de création de musique fut effectuée

²⁰³ Aujourd'hui rattachée à l'université Ochanomizu *Ocha no mizu daigaku* 御茶水大学, il s'agit de la première maternelle, ouverte en 1876.

auprès du département de *gagaku* du bureau des rites du Kunaishō. Le résultat fut la création des jeux chantés, les *hoiku shōka* 保育唱歌 (« chants des maternelles »), spécialement destinés à la puériculture.

La partition originale de ces chants se présentait sous forme de notations de *gagaku*, ce qui rendait impossible sa lecture aux simples amateurs, seules les personnes ayant bénéficié d'une formation en musique japonaise *hōgaku* pouvaient les comprendre. Le *gakunin* Shiba Sukehiro 芝祐泰 (1898-1982) laissa une version en portée à cinq lignes. Cependant cette version est non typographiée et nous n'avons pu la consulter. Le recoupement de nos sources secondaires nous permet de savoir que ce manuel fut conçu entre 1877 et 1882, sa publication ayant été prévue en 1883 n'eut vraisemblablement pas lieu. Seules des hypothèses peuvent donc être émises sur le contenu de ce dernier. D'après Saitō Motohiko²⁰⁴, il contient des chansons avec des paroles différentes sur des mélodies identiques, mais qui aboutit à un total de 103 chants. À cette époque, le piano et l'harmonium n'étaient pas encore largement diffusés dans l'archipel, et les instruments accompagnateurs utilisés étaient probablement les claves *shakubyōshi* 笏拍子 et le *wagon* 和琴 (une sorte de cithare de table à six cordes dotée de chevalets mobiles). Il est possible qu'à cette époque, la prononciation des caractères 唱歌 désignant ces chants soit *shōga*, le terme *shōka* n'apparaissant véritablement que lorsque le bureau de l'Inspection de la musique compila les *Shōgaku shōkashū* 『小学唱歌集』 et *Yōchien shōkashū* 『幼稚園唱歌集』. En revanche, il est certain que plusieurs des chants de *Hoiku shōka* 『保育唱歌』 furent repris dans *Yōchien shōkashū* 『幼稚園唱歌集』, *Shōgaku shōkashū* 『小学唱歌集』 et *Chūtō shōkashū* 『中等唱歌集』, mais, dans l'ensemble, les textes n'étaient pas adaptés à des enfants aussi jeunes et beaucoup de ces chants tombèrent dans l'oubli. Le seul encore bien connu est le numéro 19, *Kimi ga yo* 「君が代」, qui est l'hymne national actuel.

De façon générale cependant, il n'y avait pas, avant Taishō, de directives nationales concernant les écoles maternelles dont le nombre allait grandissant dans tout le pays. Ce n'est que le 22 avril 1926 que fut promulgué le premier Décret sur les écoles maternelles *Yōchien rei* 幼稚園令 accompagné de ses

²⁰⁴ SAITŌ 齋藤 Motohiko 基彦, *Meiji no shōka* 『明治の唱歌』, Bunkendō 文憲堂., s.l., 2015, vol. 4/1, 439 p.

règlements d'application²⁰⁵. Cette éducation pré-élémentaire et non-obligatoire prenait en considération les nouvelles idées proposées par les courants pédagogiques de l'époque concernant la petite-enfance. Les jeux, ainsi que le chant, figuraient ainsi en position importante et nécessaire au développement des enfants à ce niveau. À ce titre, les maternelles furent le lieu d'expérimentations intéressantes, issues d'idées plus libérales et novatrices que dans le cursus élémentaire, soumis aux règles du ministère de l'Éducation.

²⁰⁵ *Yōchien rei shikō kisoku* 幼稚園令試行規則, voir GALAN Christian, *op.cit.*, p.46.

B Le développement de la musique dans l'éducation

La création des chants scolaires n'apparut pas sur un terrain vierge de toute sorte de pratique vocale commune. La culture vocale trouve aussi des racines dans les arts musicaux japonais. Dans le *nō* par exemple, la musique est à la fois instrumentale et vocale, l'une et l'autre s'apporant mutuellement expressivité, tout en soutenant la structure de base de la pièce. L'instrumentiste soutient le chant, joue entre chaque scène, ou accompagne la danse. La technique vocale, elle, se caractérise par un nombre important de glissandos, des vibratos larges et irréguliers, une fluctuation des notes qui s'explique par l'absence de système de composition harmonique et un rythme non mesuré²⁰⁶. La tradition du chant se retrouve aussi dans le *koto-uta*, accompagnement du chant par le koto, dans les classes nobles. Cet instrument avait une fonction à la fois sacrée et profane, et se distingue également en plusieurs écoles, dont l'école Chikushi, perpétuée par les moines, ou les écoles de *zokusō*, ou koto citadin²⁰⁷. Nombreux étaient les enfants de bonne famille, surtout les jeunes filles, qui bénéficiaient d'une formation vocale par l'apprentissage d'un instrument de musique auprès d'un professeur ou maître de son quartier, l'éducation musicale étant déjà bien présente pendant la période Edo, bien que sous une forme plus privée que ce que l'on pouvait trouver en Europe. Ce qui est novateur, ce n'est donc pas tant la discipline vocale et sa transmission que les vertus qu'ils lui furent attribuées et qui menèrent à son introduction dans le cursus obligatoire de tout enfant japonais.

Le gouvernement de Meiji, qui venait de créer le Monbushō en 1871, proclama le 4 septembre de l'année suivante la loi sur l'éducation *gakusei* et établit les programmes scolaires. En plus de matières telles que la morale, la lecture, l'arithmétique et d'autres, l'enseignement intitulé « chant » *shōka* dans les classes élémentaires et celui de « musique » *sōgaku* 奏樂 dans le secondaire figuraient au programme. Selon les indications des documents officiels, l'objectif principal de ces deux matières était de former les élèves pour qu'ils sachent « chanter un air ou une mélodie accompagné par un instrument, afin de cultiver l'esprit moral et esthétique » (*gakki ni awasete kakyoku wo tadashiku utai, tokusei no kan.yō, jōsō*

²⁰⁶ TAMBA Akira, *op.cit.*, p.15.

²⁰⁷ Écoles Yatsunashi, Yamada, Ikuta.

no tōya 「楽器に合わせて歌曲を正しく歌い、徳性の涵養、情操の陶冶」²⁰⁸). Cependant, dans la grande majorité des écoles, le cours de musique n'était pas réellement dispensé. Ainsi, dans le texte de 1872 sur l'éducation, il était précisé en notes que les enseignements du chant dans le cursus élémentaire, comme de la musique pour le collègue étaient indiqués comme « devant être omis pour le moment » (*tōbun kore wo kaku* 「当分之ヲ欠ク」). En effet, il n'y avait encore eu aucune décision prise sur le contenu de ces matières, sans compter l'absence de manuels scolaires et de corps enseignant formé à la musique occidentale. Ce n'est que trois ans plus tard que la délégation à laquelle participait Izawa Shūji fut officiellement mandatée pour étudier sérieusement la question. Et ce fut dans le bureau de l'Inspection de la musique en 1879 que l'on commença à former un personnel enseignant compétent.

Élément capital de la modernisation, l'éducation fit l'objet d'une attention particulière et afin d'établir au plus vite le nouveau système éducatif, il fallait former en premier lieu le corps professoral. Le ministère de l'Éducation envoya en juillet 1875 une délégation aux États-Unis afin d'y étudier les écoles normales américaines, et d'établir à partir de ses observations le système scolaire japonais, y compris en ce qui concernait l'enseignement musical. Cette délégation était constituée d'étudiants encadrés par Megata Tanetarō, du Monbushō, ainsi que les pédagogues Izawa Shūji, Takamine Hideo 高嶺秀夫 (1854-1910) et Kōzu Senzaburō 神津専三郎 (1852-1897). Ces derniers se rendirent à l'école normale d'Oswego fondée en 1861 par Edward Austin Sheldon, et fief de l'école de pensée de Pestalozzi. Les conclusions apportées par leurs observations menèrent, nous l'avons vu, à la création du bureau de l'Inspection de la musique, mais renforcèrent également l'idée qu'il fallait introduire la pratique vocale dans les écoles.

Nous verrons dans le chapitre suivant quels éléments justifiaient, aux yeux des dirigeants de l'époque, l'adoption de la musique occidentale dans les écoles et tâcherons, grâce aux nombreuses études que nous avons pu lire sur le rapport entre « identité » et « musique », de déterminer quels effets furent provoqués par cette adoption, ainsi que les problématiques qu'elle souleva.

²⁰⁸ OSADA, Gyōji, *op cit.*, p.7.

1 Le chant au service de l'émergence d'un sentiment collectif

Dans son ouvrage, *Les embarras de l'identité*²⁰⁹, Vincent Descombes s'interroge sur les identités sociales : en quoi sont-elles *sociales* et en quoi sont-elles des *identités*. Il détermine plusieurs sortes d'appartenances, parmi lesquelles les appartenances à une même classe de l'ensemble des individus (opinion, goût) et les appartenances à une même communauté (au sens sociologique) c'est-à-dire le lien social (famille, pays)²¹⁰. Or, le recoupement de ces différentes formes d'appartenances est souvent le lieu d'un combat commun visant à favoriser l'émergence d'un sentiment collectif que Descombes appelle « sens d'une commune identité ». Dans le cas qui nous concerne, le combat est mené, nous l'aurons compris, par les instances qui voyaient dans l'éducation musicale un instrument moderne permettant d'unifier le pays autour d'un objet théorique et pratique de représentation. La musique diffuse le sentiment d'appartenance et c'est pourquoi les hymnes notamment font l'objet d'une utilisation collective. Nous verrons qu'il ne s'agit pas de la seule raison donnée, en revenant sur l'usage de l'éducation musicale, et notamment vocale, que les Japonais de l'époque ont pu observer eux-mêmes en se rendant en Occident.

D'un autre côté, Anderson nous explique, en prenant l'exemple des hymnes nationaux, comment le langage sous forme de poésie ou de chanson suggère l'idée d'une communauté. Selon lui : « Si banals que soient les mots, si médiocres que soient les airs, les chanter c'est faire l'expérience d'une certaine simultanéité [...]. L'image : unissonance. Chanter *La Marseillaise*, *Walting Matilda* et *Indonesia Raya* crée des occasions d'unissonnalité, de réalisation physique en écho de la communauté imaginée. De même, l'écoute, peut-être rythmée en silence, de récitations cérémonielles [...] »²¹¹. Anderson, qui met en avant dans son livre le rôle primordial du langage dans la conception de la nation, indique ici en quoi le fait de chanter en chœur participe en particulier à l'idée de formation d'un groupe. Il parle « d'unissonnalité », c'est-à-dire d'un unisson, *a capella* essentiellement, qui procure à la fois la conscience des autres chantant la même mélodie que soi au même moment, conduisant naturellement à entrer dans une « communauté imaginée ». L'idéologie nationaliste d'*unissonance*, qui paraît particulièrement

²⁰⁹ DESCOMBES Vincent, *op.cit.*, 304 p.

²¹⁰ *Ibid.*, p.22.

²¹¹ ANDERSON Benedict, *op.cit.*, p.148-149.

adaptée à notre objet d'étude, est une cohésion culturelle contemporaine unissant ses sujets nationaux dans la simultanéité indifférenciée d'un imaginaire « sonore »²¹². Toutes les nations en construction de 1850 cherchaient à se constituer un patrimoine culturel et le nationalisme commençait aussi par les chansons qui contribuent à une prise de conscience collective en tant que performance participative. La construction nationale qui avait rapidement enthousiasmé les pays occidentaux fut un modèle probant pour le Japon et l'adoption du chant choral aux mêmes fins est une preuve de la volonté de recherche de cette identité commune qu'il fallait inculquer à l'ensemble de la population. Nous verrons ci-dessous quelles caractéristiques de la pratique chorale sont exploitées dans un tel dessein et comment le Japon a pu trouver le moyen d'en faire un outil de constitution de son identité.

1.1 L'importance du chant choral dans la constitution du groupe

Le chant choral est une pratique qui se diffuse largement en Europe à partir du début du 19^{ème} siècle. En France, le terme apparaît vers 1820 et désigne à la fois la pratique collective du chant en chœur et le répertoire des œuvres vocales interprétées. Jusqu'à la fin du 18^{ème} siècle, cette pratique était restée confinée au sein des maîtrises du monde religieux et dans les chœurs d'opéra, mais elle connut, au cours des années de la Révolution, un grand changement, avec la naissance de tout un répertoire profane, véhicule des philosophies politiques. Le 19^{ème} siècle est ainsi considéré comme la grande époque de la musique « sociale », et aussi celle de la musique chorale. Représentative d'une musique apparemment accessible à tous, elle fut considérée comme une pratique collective et populaire, à laquelle pouvaient s'essayer des amateurs n'ayant pas nécessairement les compétences des choristes appointés du passé²¹³.

²¹² BHABHA Homi, *op.cit.*, p.161.

²¹³ La multiplication des Orphéons en France en est l'exemple concret. Terme employé à la fois dans un sens particulier et dans un sens général pour désigner la plupart des ensembles amateurs de musique chorale et instrumentale, le premier fut créé par G.-L. Bocquillon dit Wilhem. Grand pédagogue, il réunit, en 1833, une fois par mois un groupe d'anciens élèves afin de perfectionner leur chant. Il donna à ce groupe le nom d'Orphéon. Il publia des volumes de musique écrite spécialement pour ses *orphéonistes*. Par la suite, il proposa des cours du soir libres aux hommes des classes ouvrières. Le succès écrasant de ces cours conduisit à la fondation, en mars 1836, de la première société chorale orphéonique officielle : l'Orphéon de la ville de Paris, puis naquirent d'autres sociétés chorales de la classe ouvrière, sans nécessairement souscrire à la méthode de Wilhem.

En France, au moment où se répandait l'idée que la musique est universellement édicatrice, on vit de nombreuses tentatives pour intégrer la musique dans l'enseignement par le biais du chant choral, comme c'était le cas pour les pays voisins tels que l'Allemagne ou les pays anglo-saxons, où il était fermement ancré dans les traditions. En Europe donc, mais aussi en Amérique, la pratique chorale s'intégrait plus ou moins efficacement dans le curriculum scolaire et se développait largement dans les sociétés des nations en construction. C'est ce que constata le Japon qui, depuis la fin du Bakufu, voulait emprunter la voie de la modernité représentée par les pays occidentaux, et pour ce faire recopiait les modèles et les systèmes de ces derniers. Rappelons que le système éducatif des écoles japonaises mises en place à l'ère Meiji s'inspirait du modèle américain qui, au début du 19^{ème} siècle, s'attachait à unifier son territoire en accordant beaucoup d'importance à la musique dans les éducations primaire et secondaire. Inversement, l'éducation musicale européenne s'exerçait moins dans les institutions scolaires que dans les conservatoires de musique, écoles spécialisées dans l'enseignement d'une musique à vocation artistique et esthétique, où les élèves pouvaient choisir de suivre une voie professionnelle. Il est important de noter là une distinction fondamentale concernant les mérites attribués à l'enseignement de la musique, qui n'étaient pas de même nature : si la musique était avant tout synonyme d'expression artistique et individuelle en Europe, elle était un moyen de procurer les vertus morales nécessaires à la cohésion de la société aux États-Unis²¹⁴, par exemple.

C'est ce qu'ont pu constater les membres de la délégation Iwakura lors du « World's Peace Jubilee and International Musical Festival », qui eut lieu à Boston les 18 et 19 juin 1872. Plusieurs notes dépeignant de façon très précise le programme, l'apparence des protagonistes et des impressions personnelles furent répertoriées dans le compte rendu des observations des membres de la délégation, le *Kairan jikki* 回覽実記²¹⁵. Ce « World's Peace Jubilee » était avant tout un événement célébrant la paix, sur un mode d'expression populaire et festif, et cette manifestation en plein air est décrite comme l'exaltation des masses rassemblées

²¹⁴ TAMBA, Akira, *op.cit.*, p.148-149.

²¹⁵ KUME 久米 Kunitake 邦武 (1866-1934) *Beiō kairan jikki* 「米歐回覽実記」, compilation des observations et des rapports au cours des voyages de la délégation aux États-Unis d'Amérique et en Europe.

pour l'occasion plutôt que sous la forme d'une représentation à vocation artistique. Ce faisant, la première impression qu'eurent les Japonais de la délégation d'une représentation de musique occidentale fut un rassemblement de milliers de personnes, unissant leurs voix et leurs applaudissements sur un air connu, dans un mouvement d'enthousiasme collectif. Le lien avec le patriotisme américain dût leur paraître évident, ainsi que le rapport qui existe entre politique et cette forme de manifestation musicale. Dans le cas précis du « World's Peace Jubilee », le contexte (les lendemains de la guerre de Sécession) expliquait aussi cette volonté de rassemblement de la population unie pour défendre la cause pacifique. Nationalisme, patriotisme et manifestations musicales furent présentés ensemble aux Japonais de la délégation. Ils comprirent à quel point la musique a la capacité de réunir les masses. Le compte-rendu insistait d'ailleurs, non pas sur les compositeurs ou les sortes d'œuvres qui furent exécutées au cours de ce festival, mais sur l'ordre d'apparition de ces dernières. L'attachement de la population à la musique de son pays ressortait ainsi que les caractéristiques propres à chacune des œuvres²¹⁶. Ceci est vrai en particulier pour les chants qui permettaient au public américain de participer et d'exprimer ainsi son unité et son identification à la nation. Il s'agissait là d'une démonstration concrète de l'éducation musicale du peuple américain.

D'autre part, l'influence du pédagogue américain David Murray (1830-1905), employé par le Monbushō de 1873 à 1879 pour réformer et développer le système éducatif, est une des raisons fréquemment avancées dans les études japonaises. Selon l'historien Ury Eppstein²¹⁷, le domaine de l'éducation suivit tout naturellement le pas de celui de l'Armée. En effet, les fanfares militaires rattachées aux armées étrangères, ainsi que l'hymne *Kimi ga yo*, influencèrent la façon dont les dirigeants japonais considéraient la musique occidentale. Cependant, s'il est vrai que les relations entre l'Armée et le ministère de l'Éducation furent importantes, les dirigeants japonais attribuaient de bien plus grands mérites à l'utilisation de la musique occidentale dans le système scolaire, notamment pour la diffusion et la standardisation de la langue grâce au chant. On

²¹⁶ Le festival de musique présentait en effet des œuvres variées de compositeurs occidentaux, ainsi que des pièces composées spécialement pour l'occasion.

²¹⁷ EPPSTEIN, Ury, *The beginnings of Western Music in Meiji Era Japan*, New York, Edwin Mellen Press, 1994, 156p.

peut se demander si la musique traditionnelle japonaise ne pouvait pas tenir ce rôle. Selon Pierre Landy²¹⁸, c'est la rigidité du système musical traditionnel et quasi sectaire au Japon qui le rendait incompatible avec le système éducatif moderne. Comme l'explique Akira Tamba²¹⁹, les genres musicaux au Japon se trouvaient implantés dans les différentes classes sociales, entraînant un cloisonnement et une spécialisation des musiciens de chaque genre, tant du point de vue instrumental, du point de vue exécutif ou de la notation. Il aurait été très difficile d'uniformiser l'enseignement musical sur tout l'archipel dans les délais accordés.

Nous avons ainsi deux raisons initiales qui justifiaient les choix opérés par le gouvernement. Cependant, force est de constater que la grande faiblesse présentée par la musique occidentale est le défaut d'attachement que la population japonaise de l'époque lui prêtait. Son adoption nécessitait de trouver d'autres raisons qui rendent indispensable son emploi dans le cadre très particulier du système scolaire.

1.2 Éducation musicale, alphabétisation et morale

Il faut également garder à l'esprit que les premiers recueils de chants distribués par les missionnaires chrétiens eurent entre autres conséquences l'essor de l'alphabétisation de masse. C'est aussi par l'école et l'imprimerie qu'elle se développa en Corée au début du siècle. Outre le fait de familiariser les enfants Japonais avec les mélodies occidentales, les *shōka* présentaient un avantage phonétique considérable. Izawa Shūji gardait en effet toujours à l'esprit l'idée de développer le corps par le chant, ce dernier ayant les propriétés de fortifier les poumons des enfants, tout en corrigeant leur prononciation²²⁰. Cela rappelle les discours tenus dans les années 1830 en France, comme par exemple dans la *Méthode de chant pour les enfants, à l'usage des écoles et des pensions*, de Joseph Mainzer dans laquelle il est dit²²¹ que :

[...] Le perfectionnement du langage résulte d'abord de l'enseignement de la musique vocale. On a pensé avec raison que le chant était le moyen le plus efficace de rendre de *bons organes encore plus parfaits* et de *corriger* ou même de *faire disparaître entièrement* ce qu'il y a de *défectueux* dans les organes des enfants qui

²¹⁸ LANDY, Pierre, *op.cit.*, p.269.

²¹⁹ TAMBA, Akira, *op.cit.*, p.160.

²²⁰ *Ibid.*, p.149.

²²¹ *Méthode de chant pour les enfants, à l'usage des écoles et des pensions*, Joseph Mainzer, Paris, chez L. Mathieu, M. Maurice Schlesinger, éditeur de musique, 1836.

ont le défaut de bégayer, de nasiller, ou de faire entendre une espèce de sifflement en parlant. [...] Tout exercice de chant est en même temps un moyen de perfectionner le langage. [...] D'un autre côté, l'enseignement du chant tend à perfectionner le *sens auditif*, dont les organes, ainsi que ceux de la voix, ne sont pas non plus également parfaits chez tous les hommes.

La rencontre d'Izawa Shūji avec Graham Bell, qui l'aida en particulier à corriger sa prononciation de l'anglais, ou sa lecture de l'ouvrage de Lewis B. Monroe *Vocal Culture* ne furent pas sans influence dans le renforcement de sa conviction sur l'importance de la musique vocale. Izawa Shūji avait compris qu'une prononciation claire et compréhensible pouvait être enseignée par le biais des exercices phonétiques et mener, à terme, à une meilleure capacité d'expression des enfants. De plus, cela participait efficacement à l'effort de standardisation et d'uniformisation de la prononciation de la langue japonaise dans tout l'archipel. D'autres s'étaient déjà penchés sur ce sujet avant Izawa Shūji, comme Megata Tanetarō, qui fut lui aussi très intéressé par la phonétique et la prononciation des différentes langues parlées. Avant Megata Tanetarō, Tanaka Fujimaro 田中不二麿 (1845-1909) avait lui aussi rencontré Bell, lorsqu'il s'était rendu aux États-Unis pour y étudier le système scolaire américain. Les observateurs japonais constatèrent que la modernité de la nation s'exprimait aussi en surmontant les obstacles de communication qui pouvaient être rencontrés entre les différentes régions. En étudiant auprès de Bell notamment, ils acquirent une connaissance scientifique assez poussée des mécanismes d'émission de la voix et de la phonation. Cela leur permettait de mettre en évidence les singularités de la langue japonaise et d'en analyser les divergences avec les autres langues. La maîtrise des savoirs occidentaux permettait donc une meilleure connaissance de la langue japonaise qui devait conduire à une meilleure communication dans toutes les régions du Japon, jusque-là morcelées en dialectes locaux. Il faut en effet rappeler que l'uniformisation de la langue japonaise à l'échelle nationale était une préoccupation majeure de l'époque puisque c'est durant l'ère Meiji que vit s'établir la langue standard japonaise (*hyōjungo* 標準語) sous l'influence du mouvement *genbun icchi* que nous présenterons plus tard. L'enseignement de la musique par les *shōka* entrainait là encore tout à fait dans les objectifs d'unité nationale de l'époque. Enfin, insister sur ces exercices de phonétique favorisait aussi le développement des organes vocaux et auditifs et permettait de mieux comprendre les échelles musicales occidentales. Le rôle attribué à la musique dans le

renforcement de la forme physique des enfants est un argument récurrent comme nous le verrons plus loin.

Ainsi, musique vocale et apprentissage de la langue allaient de pair et se servaient l'une l'autre. Le chant facilitait la prononciation identique d'un même texte par tous les enfants scolarisés dans le pays. Dans une époque qui ne connaissait pas encore la généralisation des médias de diffusion, il s'agissait d'un moyen efficace de lutte contre l'analphabétisme. Cela explique pourquoi il fut accordé tant d'importance à la pratique vocale plutôt qu'à la pratique instrumentale, qui eut été certainement plus onéreuse, dans l'éducation générale de l'époque.

L'enseignement de la musique et du chant ne fut cependant pas immédiatement mis en place. Il s'écoula plusieurs années entre la promulgation du Décret sur l'éducation de 1872 et le retour des missions envoyées aux États-Unis pour la mise en place des écoles normales, durant lesquelles le statut de l'enseignement musical imposé dans le système éducatif n'était pas clairement établi, et quasiment inexistant dans la pratique. Les premières initiatives furent prises indépendamment des directives gouvernementales, notamment dans les maternelles annexées aux écoles normales. Ainsi, l'enseignement des *shōka* fut très rapidement adopté à l'École normale pour filles de Tōkyō et les résultats obtenus apparurent si prometteurs que plusieurs chants furent commandés auprès des *gakunin* 楽人, les musiciens de la cour de l'Empereur. Le Monbushō se vit bientôt réclamer la confection de manuels de *shōka*. Cependant, en 1876, la ville de Tōkyō avait pris l'initiative de faire compiler un recueil de chants autonome et indiqué son projet de poursuivre cet enseignement au vu de son succès. Même si ces démarches révélaient une prise de conscience à la fois de l'efficacité pratique de l'enseignement des chants et de l'inachèvement du système éducatif, des mesures concrètes ne furent prises que quelques années plus tard, en 1879. Le résultat des discussions qui eurent lieu à ce sujet entre les membres d'un conseil désigné par la ville la ville de Tōkyō fut résumé dans un document paru au mois de mars 1880 intitulé « Motifs et observations sur la composition des *shōka* », *Shōkahensei no shishu oyobi iken* 「唱歌編成ノ旨趣及意見」²²². Ce document résume

²²² YASUDA 安田 Hiroshi 寛, « Imperial Court Poets as the Songwriter of School Songs in the Meiji Era 唱歌の作歌と御歌所人脈 », 2006, vol. 55, n° 1, (coll. « Bulletin of Nara University of

les bénéfiques de l'enseignement des *shōka* comme ci-dessous²²³:

1 愛國ノ精神ヲ養ヒ温良ノ氣象ヲ育ス

[L'enseignement des *shōka* permet de] cultiver [chez l'enfant] l'esprit de la patrie et d'élever un caractère amical

1 粗暴不遜ノ念ヲ除キ禮義廉耻ノ心ヲ起サシム

Ôter arrogance et brutalité, inspirer un cœur juste et intègre

1 静思熟慮ノ精神ヲ研磨シ鋭敢果決ノ志氣を鼓舞ス

Façonner un esprit mature et réfléchi, encourager une volonté vive et décidée

1 倦厭ノ心ヲ散シ鬱陶ノ氣ヲ新ニス

Dissiper le sentiment d'abandon et la mélancolie

1 猥褻ノ陋弊ヲ去リ風俗ヲ高尚ニ導ク

L'éloigner de l'environnement avilissant pour l'élever vers des manières plus nobles

1 脳裏に萬象ノ快樂ヲ浮ヘ憤怒モ為ニ解ク

Susciter diverses formes de joie et faire disparaître les sentiments de colère

1 肺臟ヲ鞏固ニシ身體ヲ健康ニス

Renforcer les poumons et former un corps sain

Il ressort de ces conclusions tous les éléments justifiant des bénéfiques de l'enseignement musical dans l'éducation scolaire : le patriotisme, l'éducation morale, l'élévation du niveau de culture et les bienfaits physiques. Nous relevons en particulier l'idée de vouloir édifier le peuple, le civiliser, grâce à une musique qui permet littéralement de « quitter un environnement avilissant » *waisetsu no rōhei o sari* 「猥褻ノ陋弊ヲ去リ」 et de « guider vers des manières de vivre plus nobles » *fūzoku o kōshō ni michibiku* 「風俗ヲ高尚ニ導ク」. Les pédagogues des quinze premières années de Meiji semblaient donc convaincus par une musique occidentale qui permettrait de civiliser les enfants, de les ouvrir au monde et les sortir d'un environnement considéré comme obscur et néfaste à former un futur citoyen de la nation.

Cependant, il existe un paradoxe réel dans la nature même des *shōka* qui se

Education. Cultural and social science 奈良教育大学紀要. 人文・社会科学)), p. 131.

²²³ NAKAMURA, Rihei, *op. cit.*, p.467-468.

présentaient sous une forme moderne/occidentale tout en prenant pour thème des sujets présumés classiques/ anciens. En effet, la fonction morale attribuée à l'éducation servait avant tout à revenir aux valeurs de l'époque Edo et de renforcer le sentiment nationaliste centré autour de la figure de l'empereur. Okunaka Yasuto 奥中康人 propose une étude intéressante sur l'évolution de la conception et du regard porté sur les *shōka*²²⁴. Les discours tenus sur ces derniers présentent de grandes disparités entre les premières années de Meiji, au cours desquelles les dirigeants envisagèrent l'enseignement de la musique occidentale dans le système scolaire, et une dizaine d'années plus tard, lors de l'établissement concret des cours de musique. La plupart des études portées sur l'enseignement de la musique à l'époque de Meiji insistent sur l'aspect moderne et la réception sans conditions de la culture musicale occidentale. Okunaka Yasuto reprend la thèse soutenue par Yamazumi Masami 山住正己 (1931-2003) dans son ouvrage de référence intitulé *Shōka kyōiku seiritsu katei no kenkyū*²²⁵ (« Études du processus de formation de l'éducation vocale ») selon laquelle un revirement important des directives concernant l'éducation des *shōka* eut lieu en même temps que la publication en 1880-1881 du premier recueil de chant, le *Shōgaku shōkashū*. Bien que conçu au sein du bureau de l'Inspection de la musique, le manuscrit du recueil fut soumis à la relecture et aux corrections de plusieurs responsables du ministère de l'Éducation, avant d'être retourné au bureau pour y être définitivement élaboré. C'est au cours de cette même année 1881 que le bureau de l'Inspection de la musique proposa deux nouvelles pièces de *shōka*, *Gojō no uta* 「五常の歌」²²⁶ et *Gorin no uta* 「五倫の歌」, *gojō* et *gorin* désignant respectivement les cinq vertus confucéennes et les cinq relations fondamentales de l'harmonie sociale. Ces deux chants ont clairement une orientation morale et Izawa Shūji les présentait dans le recueil comme exprimant les éléments nécessaires à mener une vie empreinte de piété filiale, de loyauté et de respect, contribuant au développement moral des élèves pour le premier²²⁷, leur faisant retenir les doctrines des anciens

²²⁴ OKUNAKA 奥中 Yasuto 康人, *Wayō secchū ongaku shi* 『和洋折衷音楽史』, Japon, Shunjūsha 春秋社, 2014, 236 p.

²²⁵ YAMAZUMI 山住 Masami 正己, *Shōka kyōiku seiritsu katei no kenkyū* 『唱歌教育成立過程の研究』, Tōkyōdaigaku shuppankai 東京大学出版会., s.l., 1967, 307 p.

²²⁶ *Gojō no uta* aurait été composé par Shiba Fujitsune sur les paroles d'Inagaki Chikai, tandis que les paroles de *Gorin no uta* sont tirées de la doctrine confucéenne.

²²⁷ *Chūkō jikei no jinsei ni hitsuyō naru o nobe seito no shūshin jō ni haikyū seshimento suru mokuteki ni deru mono* 「忠孝慈敬ノ人生ニ必要ナルヲ述ベ生徒ノ修身ニ二稗急セシメントスル目的ニ出クルモノ也」

(confucianisme) pour le second²²⁸. Selon Yamazumi Masami, cette déclaration d'Izawa Shūji paraît surprenante au regard des discours qu'il tenait quelques années auparavant sur les vertus accordées aux *shōka*. En effet, lorsque lui et Megata Tanetarō avaient exposé les perspectives attendues des activités menées au sein du bureau de l'Inspection de la musique en 1871, ils présentaient les effets de l'enseignement du chant sur le développement physique des enfants et leur rôle divertissant en tant que « mérites immédiats » (*chokusetsu no kuriki* 「直接ノ功力」) et toutes les autres actions sur les rapports en société et les aspects moraux comme des « mérites indirects » (*kansetsu no kuriki* 「間接ノ功力」). Or, dix ans plus tard, les « mérites immédiats » de l'enseignement des *shōka* étaient mis en retrait tandis que la fonction première des chants devenait désormais la transmission et l'enseignement des principes moraux confucéens. D'après Yamazumi Masami, il est difficile d'évaluer si ce retournement de situation provient des directives du ministère de l'Éducation ou s'il s'agit d'une volonté autonome de la part des membres du bureau de l'Inspection de la musique²²⁹. Toujours est-il que dans la préface du premier recueil de chant de 1881, les objectifs des chants étaient présentés de la façon suivante, signés par le directeur du bureau de l'Inspection de la musique, Izawa Shūji :

凡ソ教育ノ要ハ徳育智育体育ノ三者ニ在リ。而シテ小学ニ在リテハ最モ宜ク徳性ヲ涵養スルヲ以テ要トスベシ。今夫レ音楽ノ物タル性情ニ本ヅキ、人心ヲ正シ風化ヲ助クルノ妙用アリ。

Les trois points essentiels de l'éducation sont la morale, les connaissances et l'exercice physique. En ce qui concerne l'éducation élémentaire, le fait le plus important est de cultiver [chez les enfants] leur conscience morale. La musique a un effet bénéfique dans la bonne éducation de l'esprit humain.

Même s'il semble qu'Izawa Shūji ait rédigé cette préface de sa propre initiative, le manuscrit du recueil avait été soumis à l'examen et aux corrections des membres du ministère de l'Éducation. Autrement dit, la volonté de mettre en avant l'apport moral des chants proviendrait du Monbushō dont l'opinion exerça de plus en plus de poids sur les décisions prises au sein du bureau. Okunaka Yasuto, qui a fait des recherches approfondies sur Izawa Shūji, explique que ce dernier n'avait pas comme volonté première de faire des *shōka* des éléments de l'instruction morale des enfants, surtout à l'époque où il se trouvait à la tête de l'école normale d'Aichi. D'après lui, Izawa Shūji aurait adapté son discours à l'évolution du

²²⁸ 「古聖賢ノ格言ヲ生徒ノ心裏ニ銘記セシメントスルノ憲ニ出タルモノ也」

²²⁹ OKUNAKA, *op.cit.*, p.192.

contexte politique des années 1880, plus enclin à la pensée nationaliste, et mis en avant l'aspect moral des chants. Okunaka émet des doutes quant à la participation active d'Izawa Shūji au projet de formation d'une « société basée sur une éducation nationale » *kokka kyōikusha* 国家教育社 dans la mouvance des années 1890, tandis qu'il ne prônait pas jusque là l'aspect moral de l'enseignement musical. De plus, le recueil de chants que fit paraître Izawa Shūji en 1891, *Shōgaku shōka* 『小学唱歌』, en six volumes, est assez différent du recueil publié par le bureau de l'Inspection de la musique. Ainsi, s'il indique dans sa préface les bienfaits des chants sur le développement des vertus et de l'intelligence chez l'enfant (*chitoku no yōsei* 智徳の養成) il insiste surtout sur l'enseignement musical en énumérant les éléments que devra acquérir l'élève (rythmes, gammes etc.) pour former son oreille aux différentes esthétiques : occidentale, japonaise, traditionnelle et populaire. Pour les premières années, Izawa a lui-même relevé des *warabe uta* (*Karasu* « Le corbeau »). Il révèle donc une volonté de se distinguer par rapport aux décisions du ministère. Cependant, Izawa Shūji avait reçu, à l'instar des autres intellectuels de Meiji, une éducation morale basée sur les principes confucianistes et il n'est pas aussi surprenant, que ce soit contre ou de son plein gré, qu'il ait aligné les décisions prises au sein du bureau de l'Inspection de la musique sur la politique éducative menée par le ministère. Le Rescrit impérial sur l'éducation *kyōiku chokugo* 教育勅語 de 1890 contenait en effet des éléments de la philosophie shintō d'État et de la morale confucéenne. De façon générale, les années 1880 furent celles durant laquelle on vit apparaître un tournant dans les mentalités qui, tout en reconnaissant la suprématie sur le plan matériel de l'Occident, prônaient la spiritualité japonaise et se reflétaient dans des directives éducatives d'orientation nationaliste. En revenant sur l'évolution des directives éducatives concernant le chant dans le système scolaire de Meiji, Okunaka Yasuto souligne à quel point elles passèrent d'un enthousiasme général pour la culture musicale occidentale à un retour aux fondements moraux de la société féodale japonaise.

Nous constatons qu'en définissant l'enseignement des *shōka* comme devant servir la pensée morale confucianiste, le ministère de l'Éducation aspirait à faire de la musique occidentale un outil de diffusion des valeurs considérées légitimes par l'État impérial dans les écoles. Bien sûr, cette tendance concernait

l'éducation scolaire dans son ensemble, et s'étendait alors à la littérature, la langue, la musique nationales. Or, ces dernières sont, ainsi qu'il est expliqué dans l'ouvrage de Vincent Descombes²³⁰, des assertions historiques mises en place dans une politique de « nationalisation » du passé. En imposant de tels classiques en tant que référence, le gouvernement de l'époque a suggéré une mémoire collective dont le processus historique de fabrication peut être décrit. Le support musical inédit que sont les *shōka* servit donc par contraste à renforcer l'attachement à ces valeurs précédant l'occidentalisation tout en leur accordant une forme résolument moderne. Ce phénomène s'inscrit dans la continuité de l'évolution que connaissent d'autres domaines, à commencer par la littérature. Ainsi, entre 1870 et 1890, des notions modernes (l'histoire, la nation, la littérature...) s'imposèrent dans la pensée et les discours alors que l'on vit rapidement se développer une forme de « nationalisme culturel » dont il existait déjà des formes dans le Japon d'Edo, notamment avec l'émergence des études nationales. Tout un ensemble d'éléments nommés « proto-nationaux » par Hobsbawm et préexistant la naissance de l'État-nation moderne Japonais furent mobilisés pour nourrir les discours identitaires, parfois en les arrangeant de manière forcée comme c'est le cas pour les *shōka*. Ces chants hybrides sont, selon nous, particulièrement révélateurs de ce phénomène en ce qu'ils véhiculent des références prétendues communes tout en se présentant sous une forme musicale insoupçonnée jusqu'alors²³¹.

1.3 Éducation musicale et exercice physique

Il était aussi attribué à la pratique vocale un rôle important dans le maintien de la condition physique des enfants. À la manière de la musique dans les armées, elle avait l'avantage de discipliner les rangs. En 1827 en Suisse, dans le *Manuel pour les Écoles d'enseignement mutuel, à l'usage des inspecteurs et des régents de ces écoles*, il était ainsi écrit²³² :

Il y a cinq objets d'enseignement dans nos écoles, le Catéchisme, la Lecture, l'Écriture, l'Arithmétique et l'Orthographe ; nous ne parlerons que des quatre derniers, parce que le développement du Catéchisme appartient exclusivement à Mrs les Ecclésiastiques. On a ajouté un cours de grammaire, qui est considéré comme la continuation de l'orthographe.

²³⁰ DESCOMBES Vincent, *op.cit.*, p176.

²³¹ LOZERAND Emmanuel, *op.cit.*, p. 183-187.

²³² MARTIN Jacques, *Manuel pour les Écoles d'enseignement mutuel, à l'usage des inspecteurs et des régents de ces écoles*, Barbezat et Delarue., Genève, 1827, p.33.

Dans plusieurs Communes on a aussi introduit, avec succès, l'étude de la musique et du chant. Mais comme il n'y a rien de déterminé sur la méthode à suivre dans cet enseignement, nous ne donnerons point de préceptes à cet égard. Au reste, l'étude de la musique se divise en deux parties, la pratique et la théorie ; et la pratique peut être introduite facilement dans une école. Le Maître fait entendre un chant que les enfants répètent, ce chant se grave bientôt dans leur mémoire, de manière à ce qu'ils puissent le faire entendre, à leur tour, avec agrément. Cet exercice développe leur organe, donne de la justesse à leur voix, empêche les dérangements pendant la marche, et la régularise.

Joseph Mainzer, en 1836 affirme²³³ également :

[...] Enfin, malgré tous les préjugés qui peuvent exister à cet égard, nous pensons que le chant, où l'art de respirer joue un si grand rôle, est un des meilleurs remèdes contre les infirmités de la poitrine. En effet, par des exercices qui sont en rapport avec les autres forces du chanteur, les poumons se dilatent, se fortifient, et avec eux la poitrine. À tous ces avantages physique de l'enseignement du chant se joint l'influence qu'il exerce sur le moral, influence puissante, dont l'homme soumis à son empire ressent les effets bienfaisants jusqu'au terme de sa carrière.

Un peu plus tard, en 1878, Philippe Kuhff intègre dans ses *Enfantines* plusieurs chansons de métier qui, si elles n'étaient pas spécifiquement destinées à l'enfant, pouvaient être détournées à leur usage. Friedrich Fröbel avait aussi composé des exercices accompagnés de chansonnettes sur ce modèle, les enfants exécutant des mouvements mimant le travail des hommes de métier. En recourant au jeu comme activité essentielle, sa pédagogie était vivante et active, par la mise en scène d'événements de la vie. Pour favoriser le développement global de l'enfant, la pratique du chant se couplait à celle du jeu, elle est selon lui un moyen pour l'enfant de s'exprimer totalement, puisqu'elle entraîne un investissement de tout le corps, le mouvement, l'esprit, la parole étant alors inextricablement liés.

Izawa Shūji, du temps où il était directeur de l'École normale d'Aichi en 1874, très influencé par les théories des pédagogues Pestalozzi et Fröbel, fit publier une série de rapports détaillés sur les méthodes d'enseignement et de pédagogie appliquées à l'école. Il consacra une partie de ces rapports à des jeux éducatifs musicaux *shōka yūgi* 唱歌遊戯, « jeux chantés ». Ces derniers favorisaient selon lui la croissance saine des enfants, c'est pourquoi il voulait les intégrer au cœur du système éducatif sur lequel travaillait le gouvernement. Au travers des œuvres qu'il lut de plusieurs auteurs occidentaux, Izawa Shūji conçut peu à peu sa propre théorie tournant autour des *shōka*, dont l'expression devait mener au plaisir spirituel et à l'émotion intérieure, en plus de contribuer à divers

²³³ MAINZER Joseph, *Méthode de chant pour les enfants, à l'usage des écoles et des pensions*, Paris, L. Mathieu, M. Maurice Schlesinger, 1836, p.IX.

usages phonétiques. La musique, comme le sport, devait aider au développement cognitif et physique de l'enfant. En effet, comme c'était le cas en Amérique depuis la généralisation de ces théories, la pratique musicale à l'école accompagnait la pratique sportive, et constituait la distraction spirituelle là où le sport entretenait le corps. Ces deux éléments apparaissaient comme essentiels aux développements moral et physique de l'enfant, dans un juste équilibre avec l'acquisition de connaissances et de savoirs à l'école. Au travers des jeux éducatifs musicaux, Izawa Shūji voulait également faire naître spontanément en l'enfant la conscience de la formation d'un groupe avec les autres et valoriser l'esprit collectif. Ces jeux participaient à la formation d'une société spirituellement et physiquement développée, unie et homogène, parfaitement en accord avec les objectifs de formation d'une Nation moderne et d'un peuple éduqué et cultivé qui apparaissaient dans les discours des dirigeants de l'époque²³⁴.

La musique enseignée à l'école était avant tout un exercice de collaboration entre les élèves, plutôt qu'un moyen d'expression artistique individuel. C'est sous cette forme que l'enseignement musical fut présenté aux conservateurs qui considéraient la musique comme un divertissement et s'opposaient à son introduction dans le système éducatif. En 1875, lorsqu'Izawa Shūji rendit son rapport annuel au Monbushō, l'introduction de la musique dans le système éducatif n'avait pas été faite en raison de l'influence de la pensée confucianiste ou pour solliciter un sentiment d'appartenance à la nation, comme ce fut le cas par la suite. Il s'agissait, en accord avec les discours des pédagogues américains de l'époque, de miser sur l'action de la musique sur le développement moral et physique de l'enfant. Bien sûr, le fait de pouvoir inspirer un sentiment patriotique par la pratique des chants n'était pas ignoré, et servit les causes nationalistes au cours des différentes époques. Cela concerne essentiellement les enfants en bas-âge, mais Izawa, s'appuyant toujours sur les propos de Fröbel, défendait l'idée que le développement de l'enfant devait se faire dans un environnement qui lui soit familier, en utilisant des mélodies, des chants populaires ou encore des berceuses auxquelles son oreille serait sensibilisée dès le plus jeune âge. Par conséquent, son souhait était d'inscrire les caractéristiques

²³⁴ Ces derniers se cristallisèrent dans le Rescrit conféré aux soldats (1882) et le Rescrit impérial relatif à l'éducation (1890).

japonaises dans la composition d'une nouvelle musique destinée à être enseignée aux enfants. Cette nouvelle musique prit la forme du *shōka* qui devint, au travers de la matière intitulée du même nom, le fondement de l'enseignement musical dans les écoles.

La pianiste Matsuno Clara 松野クララ (1853-1931)²³⁵ contribua également à la transmission et l'application de la pédagogie de Fröbel. Matsuno Clara travailla comme nurse, poste dont elle avait eu l'expérience en Allemagne, dans l'école maternelle annexée à l'école normale pour filles de Tōkyō, *Tōkyō joshi shihangakkō* 東京女子師範学校 fondée en 1875. Le rôle de Matsuno Clara au sein de la maternelle consistait en la formation des nurses mais également, et ce en raison de l'importance grandissante accordée aux chants dans le programme d'enseignement de la maternelle, en tant que professeur et accompagnatrice de piano. La direction de l'école avait en effet investi dans un piano et des compétences instrumentales étaient désormais recherchées chez le personnel enseignant. En règle générale, la pratique du piano connaissait de plus en plus d'importance dans les années 1880 et son enseignement se diffusait rapidement. Les *shōka* se différencient également des comptines par la présence d'une partie instrumentale, souvent jouée au piano, accompagnant la voix. Une célèbre image, intitulée *Yōchi hatonosu gigeiki no zu* 幼稚鳩巢戯劇之圖²³⁶ (« Tableau du jeu du colombier ») représente Matsuno Clara en compagnie des nurses Kondō Hama 近藤浜 (?-?) et Toyoda Fuyu 豊田英雄 (1845-1941), entourées par les enfants de l'école qui s'adonnent à un des jeux chantés de la méthode de Fröbel. La chanson en question, *La chanson du pigeonier*, est une version du *Das Taubenhaus* (« Le pigeonier »)²³⁷, extrait du recueil d'une cinquantaine de jeux chantés que Fröbel écrivit en 1844, *Mutter- und Kose-Lieder* dont la traduction japonaise fut réalisée par Toyoda Fuyu sur un air de *gagaku*²³⁸.

²³⁵ Née Clara Louise Zitelmann à Berlin, elle est l'une des premières musiciennes occidentales à avoir formé les musiciens japonais, en particulier les *gakunin* du bureau des Cérémonies, dès 1878, deux ans après son arrivée au Japon, quand elle suivit son mari ingénieur rencontré en Allemagne, Matsuno Hazama 松野礪 (1846-1908).

²³⁶ Actuellement conservée à l'école maternelle Aishu de la ville d'Osaka, reproduction disponible à l'Université Ochanomizu. Voir annexes, illustration 3

²³⁷ Il semble qu'initialement, il s'agissait d'un jeu de doigts accompagnant la chanson et reproduisant le vol de pigeons qui quittent puis reviennent dans leur maison. La configuration des enfants sur l'illustration japonaise laisse supposer que la version de ce jeu à la maternelle de Tōkyō avait une plus grande envergure.

²³⁸ TAKECHI Yuri, « Nihonhatsu no yōchien hobo Toyoda Fuyu 「日本初の幼稚園保母 豊田英雄 - 女子教育機関で後進の育成も」 », *Kindai nihon no sōzōshi* 『近代日本の創造史』, 2009, n° 7, p.22.

Matsuno Clara donna sa démission de son poste de personnel régulier de la maternelle le 28 février 1880. Elle mit ses talents de pianiste au service cette fois-ci de l'entraînement physique, dans le *taisō denshūsho* 体操伝習所 du Monbushō, un lieu destiné à l'éducation sportive, mis en place en octobre 1878. Il s'agit ici d'un autre exemple concret de l'importance du développement de l'éducation physique au Japon tenant particulièrement à cœur aux pédagogues de Meiji, musique et sport allant alors de pair. On ignore cependant combien de temps elle exerça cette activité d'accompagnatrice au sein du *taisō denshūsho*. Il est aussi vraisemblable qu'elle ait eu des contacts avec le bureau de l'Inspection de la musique, son nom figurant dans la liste des adresses des personnes en rapport avec ce dernier²³⁹. Le rôle de Matsuno Clara dans la diffusion de la musique occidentale est indéniable. C'est en exposant les théories pédagogiques de Fröbel au sein de la maternelle de l'école normale de Tōkyō qu'elle montra de façon concrète les effets positifs de l'enseignement de la musique sur les enfants, puis en travaillant avec les musiciens de *gagaku*, elle attira l'attention des membres du ministère de l'Éducation. Mais elle participa aussi à son niveau à favoriser l'essor de l'accompagnement musical, et l'enseignement du piano. Les premiers élèves furent certes des musiciens de *gagaku*, mais l'adoption du piano comme outil d'accompagnement dans les écoles date aussi de cette époque. Dès lors, le piano devint une des matières enseignées au sein du bureau de l'Inspection de la musique, dans l'objectif de former les futurs enseignants de musique.

2 Transferts culturels et hybridation musicale

L'histoire de la musique dans le Japon moderne est avant tout l'histoire d'une rencontre : celle d'un peuple avec des sons, des timbres, des instruments étrangers qui ont probablement dû les surprendre, voire les effrayer, mais aussi les fasciner. Comme partout dans le monde, le déplacement des hommes entraîne le croisement des cultures et avec lui la formation d'un monde musical nouveau, dont l'existence est basée sur divers éléments incluant parfois des malentendus et des incompréhension, parfois des réinterprétations et des innovations. Cela fait inévitablement écho à la notion d'acculturation définie une première fois par les sociologues de l'École de Chicago, puis reprise par les anthropologues, en

²³⁹ NAKAMURA 中村 Rihei 理平, *op.cit.*, p.228.

évoquant l'idée d'interactions et d'influences réciproques entre des groupes d'individus de cultures différentes avec des changements subséquents dans les types culturels de l'un ou des autres groupes. Ce concept d'acculturation fut surtout repris comme modèle anthropologique d'analyse des sociétés indigènes sous domination coloniale, ce qui sous-entend les effets d'une culture dominante sur une culture dominée. Ce terme s'est raréfié dans les discours scientifiques, d'une part parce qu'il désignait plus particulièrement les groupes ethniques minoritaires amérindiens, mais également en raison de la connotation coloniale qu'il possède. D'autres termes tels que transculturation et interculturation sont apparus depuis les années 1940 chez les anthropologues²⁴⁰. Laurier Turgeon parle de l'introduction récente du mot métissage dans le lexique des sciences humaines, qui représente une nouvelle tentative de recentrage du concept sur les interactions et les appropriations réciproques²⁴¹. Ce métissage tend à être valorisé dans nos sociétés contemporaines, et renvoie au processus culturel qui se déploie dans le monde postmoderne, notamment dans les déplacements de populations issues de l'immigration. La question est donc de savoir si ce terme est approprié dans le contexte social et culturel du Japon du début du 20^{ème} siècle.

La société japonaise n'a pas vécu l'introduction de la culture occidentale comme une domination directe, et le rapport à l'autre est plus complexe qu'il n'y paraît. L'étude du cas de la musique est particulièrement révélateur des différents aspects, ou étapes, qui se succèdent lors de la mise en contact de plusieurs cultures. Nous observons ainsi ce que décrit Turgeon, soit une forme de résistance aux contacts et la pratique d'un essentialisme stratégique en recourant à des traditions ancestrales et en reproduisant un état culturel antérieur. Mais il existe également ce qu'il nomme un « mimétisme stratégique »²⁴², qui consiste à s'intégrer au groupe dominant dans le but de le transformer progressivement de l'intérieur. Sur ce dernier point, la situation est sensiblement différente dans le sens où nous n'observons pas véritablement de configuration dominés- dominants, en dehors de celle des autorités du gouvernement de Meiji sur la population japonaise. Nous sommes plutôt d'avis de distinguer les transferts culturels et une

²⁴⁰ Fernando Ortiz, Ruth Benedict et Margaret Mead notamment.

²⁴¹ TURGEON Laurier, « « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique » », *Revue germanique internationale*, 2004, n° 21, p. 53-69.

²⁴² TURGEON Laurier, *op.cit.*, p.68.

hybridation musicale dans le cas qui nous intéresse. Il s'agira donc dans la partie suivante d'étudier les dynamiques de transmission de l'objet musical dans la sphère pédagogique et musicale, afin de déterminer si oui ou non, il existe des spécificités dans les contacts culturels opérés entre les différents acteurs de ce monde. Nous verrons également dans le chapitre suivant sous quelles formes s'est manifestée l'hybridation musicale dans le cas des chants pour enfants comme les *dōyō*.

2.1 Importation des chants d'origine étrangère

À son retour des États-Unis en 1878, Izawa Shūji présenta une requête au vice-ministre de l'Éducation, Tanaka Fujimaro 田中不二磨 (1845-1909), conjointement signée avec Megata Tanetarō : « prévisions de Megata Tanetarō et Izawa Shūji : nécessité de se livrer à une étude musicale pour l'enseignement des chants dans les écoles », 「学校唱歌二用フベキ音楽取調ノ事業ニ着手スベキ、在米国目賀田種太郎、伊沢修二ノ見込書」²⁴³. Il joignit à cette requête des documents présentant les directives principales en termes d'éducation musicale, celle qu'il avait lui-même reçue durant son année d'études aux États-Unis. Izawa Shūji et Megata Tanetarō défendaient l'idée qu'il fallait « établir une musique qui allie l'une [la musique occidentale] et l'autre [la musique japonaise] » 「彼我相和シ一種ノ楽ヲ興ス」. Ils s'inscrivaient dans une position à mi-chemin entre les deux courants de pensée majeurs dans la modernisation du Japon de Meiji, à savoir une attitude pro-occidentale d'un côté et le point de vue conservateur de l'autre, optant pour une solution de compromis fondée sur les syncrétismes des musiques japonaise et occidentale. Adopter le système occidental tout en correspondant au goût musical japonais était l'objectif qu'ils visaient.

L'élaboration d'un matériel scolaire et la formation d'un corps professoral nécessaires à la mise en pratique des cours de musique dans les écoles furent les premières tâches auxquelles durent s'atteler Izawa et ses pairs. La première fut résolue dans un premier temps par l'utilisation de mélodies préexistantes, dans l'attente de création de chants inédits. Cependant, il n'était pas possible d'employer telle quelle la musique indigène dont les formes d'écriture ne correspondaient pas à celles qui figuraient dans le curriculum du système éducatif moderne. Par

²⁴³ BABA Takeshi, *op.cit.*, p.294.

ailleurs, l'utilisation des chants pour enfants *warabe uta* aurait pu être une solution, mais, à l'ère Meiji, les pédagogues et politiques étaient opposés à l'idée de mêler des œuvres traditionnelles à des chansons plébéiennes. Dans un premier temps donc, les membres du bureau de l'Inspection de la musique s'inspirèrent grandement des chants qu'ils trouvaient dans les manuels étrangers, en particulier ceux de Mason : le *First National Music Reader* et le *Second Music Reader*²⁴⁴. Ainsi fut conçu en novembre 1881 le premier volume des recueils de chants *Shōgaku shōkashū*, suivi d'un second volume en 1883 puis d'un troisième en 1884 qui comptent un total de 91 chants. Nous voudrions nous pencher ici sur quelques uns de ces chants d'origine étrangère qui figurent dans ce recueil. Izawa était un eurocentriste : il choisissait de façon prédominante les chants européens ou de style européen, son idée de compromis se concrétisait par une simple réécriture des textes ou bien la reprise des thèmes traditionnels dans leur forme originale sans modification musicale. Il s'agit d'un procédé de composition bien employé à l'époque, qu'on nomme *contrafactum*, ou *contrafacture*, substituant le texte original par un autre sans altérer notablement la musique. Par ailleurs, on constate qu'il n'existait dans ces recueils aucune forme de distinction entre les paroles de chansons qui envisagent d'être mises en musique et la poésie chantée, c'est-à-dire les textes poétiques mis en musique. Nous verrons ci-dessous deux exemples particulièrement célèbres.

a) *Hotaru no hikari* 「螢の光」 « La Lueur des lucioles »

Il s'agit de la version japonaise de la mélodie folklorique écossaise *Auld Lang Syne*. Celle-ci fut vraisemblablement présentée au Japon dans sa version avec les paroles de Burns, datant de 1788²⁴⁵. Il semble cependant que la partition soit parue sous une forme modifiée après la mort de l'auteur, à la fin du 18^{ème} siècle dans un recueil intitulé *Select Collection of Scottish Airs*. Les paroles n'ont alors pas grand-chose à voir avec celles de la version japonaise, traitant de vieilles amitiés, et bien que relativement simples, sont écrites en patois écossais difficilement compréhensible pour des non-anglophones. Les strophes et le refrain sont courts. Il s'agit d'un exemple probant des mélodies ayant circulé dans le

²⁴⁴ MASON, Luther Whiting, Boston, 1872.

²⁴⁵ INOMA 猪間 Kiichi 驥一, *Natsukashii uta no monogatari* 『なつかしい歌の物語』, Ongaku no tomosha 音楽之友社, 1967, p.195.

monde et s'étant profondément enracinées dans les cultures qu'elles rencontrent au point que l'on en oublie leur origine première. En français, cet air est ainsi connu sous le titre *Ce n'est qu'un au revoir*, chanson populaire qui fit également l'objet de bien des adaptations.

Au Japon, cette pièce fut notamment chantée lors des cérémonies de remise de diplôme avant et pendant la Seconde Guerre mondiale sous le titre *Sōbetsu no uta* 「送別の歌」 « La chanson d'adieu » et figurait systématiquement dans les dernières pages des manuels scolaires. Aujourd'hui, il n'est pas rare de l'entendre lors des tournois sportifs, en jingle de fin d'émissions télévisées ou même comme signal musical de fermeture des magasins ; il est l'un des *shōka* les plus représentatifs, en particulier parce qu'il loue les mérites d'un travail acharné auquel doit se consacrer tout étudiant. Apparaissant comme le vingtième chant dans le premier volume du *Shōgaku shōkashū*, le titre était alors différent de celui sous lequel il est connu de nos jours, et se présentait sous la simple forme de *Hotaru* 「螢」, « La luciole » ou *Hotaru no hikari* « La lueur des lucioles ». Seule la ligne mélodique et les quatre strophes paraissaient dans le volume, sans accompagnement instrumental. Les deux premières strophes sont identiques à celles de la version connue actuellement, mais les deux suivantes ne sont plus chantées de nos jours, en raison du fort patriotisme qu'elles dégagent. Les paroles de cette chanson sont attribuées à Inagaki Chikai 稲垣千穎 (1845-1913), à qui l'on doit également les paroles de *Gojō no uta* et elles laissent entendre que l'enseignement musical à l'école devait contribuer à l'éducation morale d'inspiration confucianiste des enfants.

<i>Hotaru no Hikari</i>	
Paroles : Inagaki Chikai	
1 ^{ère} strophe	
蛍の光、窓の雪	À la lueur des lucioles, de la neige à la fenêtre ²⁴⁶
書読む月日、重ねつゝ	Se poursuivent les jours consacrés à la lecture

²⁴⁶ Il s'agirait ici plus vraisemblablement de la clarté de la lune réfléchi par la neige à travers la fenêtre.

何時しか年も、すぎの戸を	Les années passent sans que l'on ne s'en aperçoive
開けてぞ今朝は、別れ行く	Ce matin, la porte en cèdre est ouverte et l'on se quitte.
2 ^{ème} strophe	
止まるも行くも、限りとて	Que l'on reste ou que l'on parte, ce n'est qu'aujourd'hui
互に思ふ、千万の	Nous pensons aux autres
心の端を、一言に	De tout son cœur, en un mot
幸くと許り、歌ふなり	Nous chantons pour le bonheur.
3 ^{ème} strophe	
つくしのはみ みちのおく	A l'extrémité de Tsukushi ²⁴⁷ , au fin fond du Nord,
うみやまとほく へだつとも	Même séparé par la mer et la montagne,
そのまごころは へだてなく	Le cœur sincère, peu importe la distance,
ひとつにつくせ くにのため	Se consacrera corps et âme au Japon.
4 ^{ème} strophe	
千鳥のおくも おきなはも	Même dans les lointaines îles Kouriles, même à Okinawa,
やしまのうちの まもりなり	Sous la protection de Yashima ²⁴⁸ ,
いたらんくくに いさをしく	Au-delà, vaillamment,
つとめよわがせ つつがなく	Travaillez bien, et soyez en bonne santé.

Il semble que les paroles des deux dernières strophes soient plus destinés à des élèves venant d'être diplômés et sur le point de quitter l'école, comme cela

²⁴⁷ Ancienne appellation de Kyūshū.

²⁴⁸ Autre appellation du Japon.

apparaît dans la dernière phrase « Travaillez bien », *tsutomeyo wagase* 「つとめよわが世」, ce qui explique son interprétation lors des cérémonies de remise de diplômes. On comprend la véritable morale à la lecture des deux dernières strophes : il faut se consacrer corps et âme aux études pour servir la Nation japonaise, une fois devenu adulte. Il s'agit là d'un exemple probant de l'application des préceptes classiques dans une optique nationaliste, qui veut unifier un Japon qui s'étend jusqu'aux îles Kouriles et à Okinawa.

qui parut peu après la traduction de Kobayashi. Il est possible de trouver dans certains vieux ouvrages la mention « mélodie populaire espagnole » indiquant l'origine de la mélodie. Il s'agit vraisemblablement d'une erreur commise par les membres du bureau, dirigés par Izawa Shūji, laissant supposer que ces derniers ignoraient l'existence de la chanson allemande comme étant l'originelle.

Chōchō apparaît ainsi dans le premier volume de *Shōgaku shōkashū*, compilé par le bureau de l'Inspection de la musique en 1881, puis apparaît également dans le manuel *Yōchien shōkashū* paru en 1887. Cette version, dont les paroles furent composées par Nomura Akitari 野村秋足 (1819-1902) et Inagaki Chikai se présente en deux strophes.

<i>Chōchō</i>	
Paroles : Nomura Akitari, Inagaki Chikai	
1 ^{ère} strophe	
てふてふてふ。菜の葉にとまれ。	Papillon, Papillon. Arrête-toi sur la feuille de colza.
なのはにあいたら。桜にとまれ。	Si tu te lasses du colza, arrête-toi sur le cerisier.
さくらの花の。さかゆる御代に。	Sur la fleur de cerisier. Pour le règne prospère de l'Empereur.
とまれよあそべ。あそべよとまれ。	Arrête-toi, amuse-toi. Amuse-toi, arrête-toi.
2 ^{ème} strophe	
おきよおきよ。ねぐらのすづめ。	Réveille-toi, réveille-toi. Moineau dans ton nid.
朝日のひかりの。さしこぬさきに。	Le rayon de soleil du matin. Avant qu'il ne pénètre.
ねぐらをいで。こず糸にとまり。	Sort donc du nid. Pose-toi sur la cime de l'arbre.
あそべよすづめ。うたへよすづめ。	Amuse-toi, Moineau. Chante, Moineau.

La version actuelle de cette chanson présente plusieurs modifications datant d'après la Seconde Guerre mondiale. Le volume de chants publié par le Monbushō en 1947, *Ichī nen sei no ongaku* 『一ねんせいのおんがく』 propose ainsi une version de *Chōchō* remplaçant la mention de l'Empereur à la première strophe par

intitulée Yonatan Hakatan יונתן הקטן racontant les mésaventures de Yonatan, petit garçon grim pant aux arbres pour attraper des oiseaux.

« Vole de fleur en fleur » (*hana kara hana e* 「花から花へ」, révélant par là la volonté du Commandement Suprême des Forces alliées (SCAP/General Headquarters) d'éliminer du programme d'éducation toute forme de révérence à l'Empereur et à sa famille. La seconde strophe, qui n'évoque pas le papillon, disparaît également.

La chanson japonaise fut traduite en coréen sous le titre *Nabiya, nabiya* 나비아 나비아 et figure parmi les comptines sud-coréennes bien connues. Elle fut introduite dans la péninsule en 1907, sous le protectorat japonais, et se diffusa d'abord par le biais des manuels scolaires utilisés au même moment au Japon²⁵⁰. Les paroles dans les manuels étaient alors en japonais, elles ne furent traduites en coréen qu'en 1910, dans le manuel *Pot'ong kyoyuk ch'agkachip* 보통교육창가집 (en japonais *Futsū kyōiku shōkashū* 普通教育唱歌集).

Chōchō, Shōgaku shōkashū shohen, 『小學唱歌集初編』, 1881

第七

1 フー フー フー フー フー フー フー フー フー フー
 おきよ おきよ 蝶のの すずめ

フー フー フー フー フー フー フー フー フー フー
 のの の アイタラ サクラニ トマレ

フー フー フー フー フー フー フー フー フー フー
 すくらノ ハナノ サカユル ミヨニ

フー フー フー フー フー フー フー フー フー フー
 トマレヨ アソベ サソベヨ トマレ

おそをよ すずめ うたをよ すずめ

La multiplication des différentes versions d'une même chanson ou comptine qui existent d'une région, d'un pays, et dans le cas présent, d'un continent à l'autre est un phénomène courant qui s'observe dans bien des exemples

²⁵⁰ *Shinhen kyōiku shōkashū* 『新編教育唱歌集』 (paru au Japon en 1896) et *Jinjō shōgaku shōkashū* 『尋常小学唱歌集』 publiés par le Monbushō.

en-dehors des deux présentés ci-dessus. La circulation des chansons que l'on qualifie vulgairement de « traditionnelles » est la preuve qu'une telle « tradition » n'est somme toute fixée dans aucune culture, si ce n'est dans toutes. Un tel effet de mondialisation par la musique était très certainement possible déjà à cette époque plus que dans aucune autre forme d'expression grâce au mode de transmission universel, peu onéreux (la voix) et ne nécessitant éventuellement qu'un support écrit. Il est à noter que, parfois, la popularité de ces chansons s'accroît plus encore en raison des réécritures opérées par les compositeurs de musique savante qui puisaient bien souvent dans la musique folklorique de leur temps. *Auld Lang Syne* est ainsi reprise parmi les *12 Schottische Lieder*. (WoO 156) (« Douze chants écossais ») pour trio vocal écrits par Beethoven en 1819. On citera également la célèbre chanson enfantine *Ah ! Vous dirais-je Maman*, qui apparaît dans les douze variations pour piano de Mozart (1785).

2.2 Le chant scolaire moderne à la gloire du système impérial

« Il existe des pratiques coutumières traditionnelles – chants populaires, lutte, adresse au tir – qui ont été modifiées, ritualisées et institutionnalisées pour répondre aux nouvelles finalités nationales²⁵¹. », peut-on lire dans *L'invention de la tradition*. La question nationale permet d'expliquer en partie l'importance accordée aux chants et à leur pratique sur l'archipel japonais. Cela paraît assez évident dans les contextes des guerres sino-japonaise (1894-1895) et russo-japonaise (1904-1905), de la montée de l'impérialisme et du militarisme où la participation à l'effort de guerre s'exprimait symboliquement lorsque les regroupements entonnaient des chants patriotiques. Au départ destinés à satisfaire les échanges entre les nations et leur reconnaissance mutuelle, les hymnes et autres chants cérémoniels prirent de plus en plus d'importance du point de vue de la conscience identitaire. Comment expliquer qu'une fois encore, ces chants se présentent sous une forme occidentale ? Howard Becker offre un élément de réponse en expliquant les mécanismes qui régissent les mondes de l'art et en particulier les conventions qui s'imposent au sein de ces derniers. Par ailleurs, en adoptant les mêmes conventions musicales que celles qui s'exerçaient à l'étranger, le Japon s'assurait de pouvoir communiquer sans risque de malentendu²⁵².

²⁵¹ *Ibid.*, p.33.

²⁵² BECKER Howard S., MENDER Pierre-Michel et BOUNIORT Jeanne, *op.cit.*, p.69.

Ci-dessous, nous verrons comment le Japon parvint à associer à certains chants inédits ou au contraire empruntés une valeur symbolique dans le but de se représenter sur les scènes nationale et internationale.

a) Un exemple de syncrétisme musical : *Kimi ga yo*

Certains chants de l'époque qui n'étaient initialement pas destinés à être des chants scolaires finirent par le devenir uniquement parce qu'ils étaient souvent interprétés dans l'enceinte de l'école. C'est le cas bien entendu de l'hymne national dont nous reviendrons ici sur le processus de création.

L'absence d'hymne national au Japon fut remarquée par le militaire Irlandais John William Fenton (1828-1890), arrivé au Japon en 1868 et engagé par la Marine japonaise en qualité d'instructeur de musique, pour qui il était nécessaire de créer un tel hymne à l'instar du *God save the King* britannique²⁵³. Faisant part de sa pensée aux dirigeants japonais, il reçut le soutien et la coopération du militaire originaire du fief de Satsuma, Ōyama Iwao 大山巖 (1842-1916) et entreprit la création d'un hymne national provisoire sur un texte proposé par ce dernier. Le *Kimi ga yo* sélectionné était extrait d'un poème antique, ayant auparavant été adapté dans une œuvre pour *biwa* de Satsuma, *Hōraisan* 「蓬莱山」. Composé hâtivement, cet hymne provisoire fut tout de même interprété à l'occasion de cérémonies officielles, par exemple lors de la visite de l'Empereur à Etchūjima. Cependant, son rôle principal était de pouvoir être exécuté dans le cadre protocolaire des rencontres diplomatiques. L'œuvre qui vit le jour assez précipitamment sous la plume de Fenton était sensiblement différente de l'hymne japonais tel qu'on le connaît aujourd'hui. Elle n'était interprétée que par les militaires de la Marine et la fanfare de l'armée de terre qui exécutaient, en fonction des besoins, les œuvres du répertoire français pour clairon ou trombone. De plus, apparemment difficile à chanter et faisant l'objet de critiques au sein de l'armée, l'hymne de Fenton ne fut plus interprété après 1876²⁵⁴. Cette année-là, le ministère de la Marine japonais soumit une proposition de révision de l'hymne à

²⁵³ Cependant, ainsi que le signale Benedict Anderson, le *God save the Queen/King* est un hymne à la gloire de la monarchie, et non à celle de la nation, qui n'est pas mentionnée, ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national, réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit par P.E Dautat, La découverte., s.l., 2006, p.145.

²⁵⁴ DEVAUX Pierre, «Notes pour un hymne, les avatars du *Kimi ga yo*» in *Corps Ecrit 17, Représentations du Japon*, Presses Universitaires de France, 1986, p.116.

l'Empereur. Cependant, les tensions au sein du pays repoussèrent la mise à exécution du projet. Fenton venait en effet d'être démis de ses fonctions en raison du début de la guerre de Seinan (1877) qui opposait les rebelles du clan Satsuma à l'armée impériale, et les soldats de la fanfare durent laisser leurs instruments pour reprendre les armes. Le problème ne fut donc pas reconsidéré avant 1880. Mais la nécessité pour le Japon de posséder un hymne national composé par un Japonais apparut de plus en plus évidente. En décembre 1879, lorsque le vice-amiral d'escadre Itō Sukemaro 伊東祐磨 (1832-1906) présenta à l'amiral Kawamura Sumiyoshi une demande de nouvelle pièce de musique pour les percussionnistes des navires militaires, son supérieur lui fit remarquer qu'il n'y avait pas au sein de l'armée japonaise de musicien ayant les compétences suffisantes pour procéder à pareil ouvrage. Or, Fenton ayant quitté le Japon, plus personne n'assurait la direction et c'est donc vers les musiciens japonais professionnels que se tournèrent les militaires.

En 1871, il existait, au sein du gouvernement, dans le régime politique des codes *Ritsuryō seido* 律令制度, un bureau des Cérémonies : le *shikiburyō* 式部寮, dans lequel résidait le département de musique *gagaku*, le *gagakuka* 雅楽課. Les musiciens fonctionnaires de cet organe du gouvernement étaient en charge de la composition de la musique de cour jouée lors des cérémonies officielles. À la demande du ministère de la Marine au début de l'année 1880, les musiciens traditionnels de la cour de l'Empereur furent chargés de composer un nouvel hymne aux sonorités proches des mélodies du *gagaku*. Un certain nombre d'études ont cherché à découvrir l'origine de la composition de l'hymne japonais et de nombreux débats existent notamment sur l'identité du compositeur de la mélodie et des membres qui composèrent le jury de sélection. Bien que les controverses soient encore nombreuses, il est plus ou moins admis que la création du *Kimi ga yo* est l'œuvre du musicien de *gagaku* Hayashi Hiromori 林広守 (1831-1896) et que la mélodie fut composée par Oku Yoshiisa 奥好義 (1858-1933). Interprétée pour la première fois en 1880 par l'orchestre de la cour, la partition était alors écrite en notation de *gagaku* et ne pouvait donc pas être jouée par les musiciens de la Marine. Elle fut harmonisée par l'Allemand Franz Eckert, fraîchement arrivé au Japon en 1879. Dans son article de 1881, « Die japanische Nationalhymne », Eckert indique avoir reçu une demande de la part du ministère de la Marine afin

de participer à la création d'un hymne national pour le Japon. Il présente aussi la partition d'une mélodie notée sur une portée occidentale avec les paroles et quelques notes sur ces dernières²⁵⁵. La situation du monde musical japonais dans le contexte de l'époque, à savoir l'absence de musicien capable d'arranger une partition dans le style et pour des instruments de musique européens, faisait inévitablement revenir la tâche à des Occidentaux. Ce fait est particulièrement intéressant dans la compréhension de l'histoire de la musique occidentale au Japon. D'une part, le choix d'un arrangement pour instruments occidentaux révèle la volonté du gouvernement japonais de créer une œuvre à caractère international. D'autre part, cette pièce s'adaptait aussi bien au mode du *gagaku* dit *ichikotsu* qu'au mode dorien (mode de Ré) occidental, ce qui en fait un des premiers exemples de syncrétisme musical.

Interprétée pour la première fois à l'occasion de l'anniversaire de l'Empereur le 3 novembre 1880, cette œuvre est un amalgame entre musique de style occidental et musique japonaise *gagaku*. Hayashi Hiromori comme Oku Yoshiisa faisaient partie de ces musiciens de cour, les *gakunin*, chargés les premiers d'étudier la musique de style occidental, et premiers compositeurs de musique mêlant à la fois les genres musicaux japonais et occidentaux, notamment en ce qui concerne les *hoiku shōka*. Néanmoins, cela n'implique pas que le *Kimi ga yo* fut considéré partout en tant qu'hymne national au moment de sa création. À partir de 1893, il n'était interprété que par les musiciens de la Marine et ceux du département de *gagaku*.

Du point de vue de l'éducation à présent, le *Kimi ga yo* arrangé par Eckert, qui ne pouvait pourtant pas passer inaperçu aux yeux du Monbushō, n'apparaît pas dans le premier volume des recueils de chants pour enfants édité en 1881, le *Shōgaku shōkashū*. Le bureau de l'Inspection de la musique venait d'être créé et avait également reçu la charge d'effectuer des recherches en vue de créer un hymne national. Par ailleurs, dans le premier volume mentionné ci-dessus, c'est une autre version du *Kimi ga yo* qui apparaît, composée par Inagaki Chikai sur un

²⁵⁵ Dans ce bulletin, Eckert indique qu'il choisit une mélodie parmi plusieurs proposées. Il est possible donc qu'il soit non seulement à l'origine du choix de l'hymne en plus du transcripteur pour instruments occidentaux de l'hymne. Néanmoins, il ne précise ni de quelle façon lui furent présentées les œuvres, ni sur quels critères il sélectionna cette mélodie. NAKAMURA Rihei, *op.cit.*, p.257.

poème de Minamoto Yorimasa 源頼政 (1104-1180) à partir d'une mélodie anglaise arrangée. La raison pour laquelle la création d'un hymne national fut demandée aux *gakunin* et non aux compositeurs formés sous les directives du Monbushō est due au retard de ces derniers par rapport aux musiciens de cour. Une demande de sélection d'un hymne national avait pourtant été faite en 1882 à Izawa Shūji, mais sans qu'il n'y fut donné de suite²⁵⁶. Les liens ténus entre les musiciens de cour et ceux de la Marine expliquent pourquoi le ministère de la Marine, à qui revient l'initiative de l'hymne, s'adressa à ces derniers.

Ce n'est qu'à partir de 1888 que le *Kimi ga yo* commença à être chanté un peu partout dans le Japon, pour finalement être inscrit au bulletin officiel du ministère de l'Éducation du 12 août 1893²⁵⁷, dans la rubrique des œuvres cérémonielles. Cependant, ce chant figurait parmi huit chants de cérémonie et n'était pas alors considéré, du point de vue de la loi, comme l'hymne national. Le Japon préféra se doter de moyens occidentaux (les instruments de fanfare, la notation musicale occidentale...) dans l'expression de l'hymne *Kimi ga yo*, plutôt que d'opter pour une pièce issue du répertoire local. La démarche de création des hymnes nationaux est une volonté de posséder les mêmes outils de représentation nationale que les autres puissances, tout en exprimant la singularité de la musique japonaise et la fidélité à l'Empereur.

b) Le temps des « grandes cérémonies »

Le chant scolaire avait un autre avantage fort précieux pour le gouvernement de Meiji. Sa pratique individuelle devenait collective dans le cadre d'une représentation publique. Les élites dirigeantes étaient enthousiastes à l'idée de développer les cérémonies nationales car, grâce aux rituels, elles pouvaient mettre en scène les idées essentielles au maintien du régime. Les processions notamment étaient les parties les plus visibles et impressionnantes des cérémonies et représentaient l'ensemble de la politique de Meiji, le symbole impérial ou les valeurs familiales²⁵⁸. Faire participer l'ensemble de la population à ces démonstrations était donc essentiel. Or, l'école est une place de choix pour réunir

²⁵⁶ OSADA Gyōji 長田暁二, *op.cit.*, p.7.

²⁵⁷ *Meiji 26nen Monbushō kokuji daisangō* 『明治 26 年文部省告示第 3 号』, voir chapitre suivant.

²⁵⁸ FUJITANI Takashi, *Japan's modern national ceremonies: a historical ethnography, 1868-1912.*, University of California, Berkeley., s.l., 1986, p.25-26.

l'ensemble des élèves et leur faire chanter en chœur le fruit de leur apprentissage. Ainsi, en 1891, le Monbushō décréta des jours de célébration devant être fêtés dans les écoles primaires et sélectionna en août 1893 les « chants scolaires des jours de grande cérémonie », les *shukujitsu taisai jitsu shōka* 祝日大祭日唱歌, qui devaient être interprétés pour ces occasions. En entrant dans l'ère Shōwa, le *Meiji setsu* 明治節 (en l'honneur de l'Empereur Meiji), fut nouvellement établi et célébré le 3 novembre de même que le *shihōhai* 四方拝 (fêté le 1^{er} janvier, ce qui correspond à la première cérémonie de l'année de la cour impériale), le *kigensetsu* 紀元節 (voir plus loin) et le *tenchōsetsu* 天長節 (anniversaire de l'Empereur Shōwa, le 29 avril), l'ensemble correspondant aux « quatre grandes cérémonies » *shidaisetsu* 四大節. Ces jours-là, on hissait le drapeau national dans l'établissement scolaire, les écoliers revêtaient un costume occidental, l'hymne national *Kimi ga yo* était chanté sous la photographie du couple impérial²⁵⁹, puis le *Kyōiku chokugo* était cérémonieusement lu avant le discours du directeur de l'école²⁶⁰. Pendant la cérémonie, on chantait les *shukujitsu taisai jitsu shōka*.²⁶¹

Le déroulement de ces journées de cérémonie était stipulé dans la loi de 1891 *Shōgakkō shuku jitsu taisai jitsu gishiki kitei* 文部省令第4号『小學校祝日大祭日儀式規程』(1891). Le premier article énonce ainsi :

第一条 紀元節、天長節、元始祭、及新嘗祭ノ日ニ於テハ学校長、教員及生徒一同式場ニ参集シテ左ノ儀式ヲ行フヘシ
[...]

四 学校長、教員及生徒、其祝日大祭日ニ相応スル唱歌ヲ合唱ス

Article 1 Les jours de cérémonie tels que *kigensetsu*, *tenchōsetsu*, *genshisai*, *kannamesai* et *niinamesai*, le directeur de l'école, les enseignants et les élèves doivent se réunir pour effectuer ces cérémonies

[...]

4 Le directeur de l'école, les enseignants et les élèves doivent à cette occasion chanter en chœur des chants scolaires adaptés à ces cérémonies

Le déroulement de ces journées pouvait légèrement différer d'une école à l'autre, mais on y chantait systématiquement des *shōka* en chœur. Tout le personnel des écoles et les élèves devaient y participer, dans tout le Japon.

²⁵⁹ Le portrait de l'empereur fut diffusé dans tout le Japon à partir de 1888.

²⁶⁰ Voir annexes, illustration 4.

²⁶¹ SAITŌ 齋藤 Motohiko 基彦, *Meiji no shōka* 『明治の唱歌』, Bunkendō 文憲堂., s.l., 2015, vol. 4/1, 439 p.

Cependant, comme nous l'avons dit plus haut, les *shōka* qui devaient être chantés n'étaient pas encore déterminés, ce n'est que deux ans plus tard que le Monbushō établit la liste des chants de cérémonie²⁶². Ces jours de cérémonie furent supprimés en 1948²⁶³.

Des partitions de ces chants furent abondamment publiées dès l'annonce de la sélection des chants officiels par le Monbushō, y compris chez des éditeurs privés. On notera par exemple celui de Miyata Rokuzaemon 宮田六左衛門, *Shukujitsu taisai jitsu kashi narabini gakufu* 『祝日大祭日歌詞並楽譜』 (1893) « Paroles et musique des chants des jours de grande cérémonie ». Dans ce recueil, on trouve ainsi les chants dans l'ordre suivant : *Kimi ga yo* 「君が代」, *Chokugo hōtō* 「勅語奉答」, *Ichigatsu tsuitachi* 「一月一日」, *Genshisai* 「元始祭」, *Kigensetsu*, *Kannamesai* 「神嘗祭」, *Tenchōsetsu*, *Niinamesai* 「新嘗祭」.

Cette démarche n'est pas surprenante considérant l'époque et le contexte socio-politique qui favorisaient grandement l'élaboration de ce type de décrets. Il est intéressant de se pencher sur la nature même des pièces choisies. On observe ainsi des pièces composées par des *gakunin*, mais pas uniquement. *Kigensetsu* est l'œuvre de Takasaki Masakaze 高崎正風 (1836-1912) (paroles) et d'Izawa Shūji (musique). *Kigensetsu*, déclaré jour de cérémonie en 1873, correspond au jour de l'avènement de l'empereur Jinmu, le 11 février et fut aussi proclamé jour de la fondation du Japon par le gouvernement de Meiji. Cette pièce, comme d'autres (*Niinamesai*), est composée en gamme *yonanuki* Majeure (Do-Ré-Mi-Sol-La-Do), soit la nouvelle gamme « moderne » mise au point par le bureau de l'Inspection de la musique que nous allons expliquer ci-après. C'est d'ailleurs à l'occasion de la promulgation de la constitution Meiji, le 11 février 1889, que près de 5000 élèves

²⁶² Voir le processus de sélection de ces chants dans ENDŌ 遠藤 Hiroshi 宏, *Meiji ongaku shi kō* 『明治音楽史考』, Yūhōdō 有朋堂., s.l., 1948, 369 p.

²⁶³ La censure sous l'occupation américaine retira en effet toute allusion à l'Empire japonais ou à tendance nationaliste pour s'assurer du caractère pacifique et démocratique des manuels scolaires. Voir GALAN Christian, « Éducation et censure au Japon », in *Les censures dans le monde : XIXe-XXIe siècles*, Presses universitaires de Rennes, 2016, pp.209-277.

des écoles sous le contrôle du ministère de l'Éducation chantèrent ensemble *Kigensetsu* et *Kimi ga yo* tandis que la procession impériale apparaissait. La participation des enfants à la performance renforce l'encadrement de ces derniers dans l'idéologie du régime.

La question que nous nous posons ici est de savoir s'il s'agit, dans ce contexte, d'un procédé d'adaptation des institutions héritées du passé ou bien alors de la construction d'une tradition inventée au sens décrit par Hobsbawm. Manifestement, l'ensemble des fabrications nationales dont font partie ces jours de cérémonies s'apparente à un phénomène qui accompagne la modernisation des institutions au Japon. Le retour aux mythes fondateurs est sans conteste une façon d'éduquer le peuple à la conscience nationale, comme la fabrication de la langue nationale et l'identification des courants de pensée fondamentaux de la société japonaise. Cette pédagogie utilisait comme moyen principal l'exploitation des classiques littéraires et l'imposition du protocole cérémoniel dans tous les événements officiels nouvellement créés qui ponctuaient le cours de l'année. Cela permet de comprendre la raison pour laquelle la pratique musicale fut choisie dans cette volonté identitaire, mais la question de la musique elle-même n'a pas encore été approfondie. En effet, comment a-t-on pu justifier l'emploi de la musique occidentale pour soutenir la construction nationale ?

3 L'invention de la gamme pentatonique japonaise

Au début des premières études sur la musique japonaise, la gamme pentatonique *yonanuki*, la « gamme musicale sans *yo* et *na* » *yonanuki onkai* ヨナ抜き音階, fut employée pour la composition des chants destinés à l'éducation musicale. Elle est en effet proche de la gamme pentatonique employée dans les chants traditionnels japonais d'avant Meiji, bien que cette affirmation s'avère par bien des aspects trop simpliste comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Cette gamme prend pour base la gamme heptatonique européenne, à laquelle on a ôté le quatrième et le septième degré en partant de la tonique²⁶⁴. Cette gamme

²⁶⁴ Après l'introduction de la gamme occidentale, et afin de correspondre aux appellations occidentales Do (tonique), Ré, Mi, Fa Sol, La et Si, les sept degrés de la gamme furent respectivement nommés dans l'ordre du compte japonais traditionnel de un à sept : *hi* ヒ, *fu* フ, *mi* ミ, *yo* ヨ, *i* イ, *mu* ム et *na* ナ, les quatrième et septième degrés étant *yo* et *na*, d'où la désignation *yonanuki*, « sans *yo* et sans *na* ». Il existe une gamme Majeure *yonanuki chō onkai* ヨナ抜き長音階 (correspondant à la gamme *ryo* 呂音階) et une gamme mineure, *yonanuki tan onkai* ヨナ抜き短音階 (correspondant à gamme *in* 陰音階 en prenant pour tonique le La). Gamme

simplifie grandement la complexité de la structure musicale des chants, comme les *warabe uta* ou les *min.yō*, précédant l'introduction des chansons occidentales, et qui fonctionnent plutôt sur le modèle de succession de tétracordes, comme l'explique Koizumi. Néanmoins, elle est le socle principal de composition d'une grande partie des chants scolaires qui apparaissent dans les manuels de musique distribués dans les écoles japonaises. Lors de l'analyse de plusieurs de ces chants, nous verrons que cette gamme se retrouve bien plus souvent que l'on ne pourrait le croire. L'adoption de cette gamme est très significative pour expliquer le contexte international de l'époque. Il est une fois encore question des conventions qui régissent le monde de la musique, alors même en pleine formation. Cette gamme construite de toute pièce n'est ni plus ni moins que l'expression du désir de se distinguer de la musique occidentale, allant au-delà d'une traduction qui soit accessible à un public occidental. En effet, il est préférable d'employer un langage conventionnel pour expliquer ce que l'on veut faire, car c'est celui que tout le monde connaît, même lorsque l'on veut se dégager des conventions.²⁶⁵

Dans *Nihon no Oto*, Koizumi évoque des *shōka* dont l'analyse musicale permet de distinguer des éléments probablement sujets aux influences des musiques autochtones. Ainsi, il prend l'exemple du *shōka Momotarō*²⁶⁶ (voir ci-après), composé par Okano Teichi sur les paroles d'un auteur anonyme. Ce chant scolaire est publié pour la première fois dans *Jinjō shōgaku shōka* en 1911. Dans une reprise de ce chant, on lui adjoint un *kakegoe* « *sesse see no yoi yoi yoi* » 「せっせっせーのよいよいよい」, une sorte d'introduction à la chanson qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, constitue une préparation commune à de très nombreux jeux de mains tels que le fameux *Otera no oshōsan* 「お寺の和尚さん」 « le Bonze du temple » dans lesquels elle fait office de battue préparatoire au jeu. D'un point de vue rythmique, on peut la décomposer en mesures à 2/4 comme dans l'exemple donné, mais il est plus naturel de battre ici à la blanche pour que la transition avec le *shōka* soit plus simple. Par ailleurs, cette partie étant écrite avec le *tétracorde min.yō*, son caractère est un peu différent du reste du *shōka*. En regardant cet exemple, on constate qu'ils sont reliés sans rapport avec la place de

Majeure : C, D, E, G, A, C. Gamme mineure : A, B, C, E, F, A.

²⁶⁵ BECKER Howard S., MENDER Pierre-Michel et BOUNIORT Jeanne, *op.cit.*, p.81.

²⁶⁶ *Momotarō* est un conte populaire parmi les plus célèbres. Il également traduit dans d'autres langues. Voir annexes, illustration 5.

la tonique ou du *kakuon*, mais en fonction de la répartition des notes (*onretsu shihai* 音列支配, *tone row* en anglais ou *Tonreihe* en allemand). Ainsi, ce *shōka* présente à la fois un *tétracorde* La – Do – Ré et la gamme *yonanuki* Majeure Fa – Sol – La – Do – Ré – Fa.

Momotarō

se sse se - no yoi yoi yoi

5

mo mo ta ro san mo mo ta ro san

Tétracorde min.yō (tierce mineure) Gamme yonanuki majeure

L'existence de ce type de compositions hybrides prouve plusieurs choses : d'une part, l'attention portée aux formes de chansons enfantines *warabe uta* qui circulaient sans contrôle. Probablement copiées sur le modèle des chansons des adultes, leur caractère populaire par nature les rendaient aussi plus sujettes à une diffusion rapide. L'emprunt d'éléments tels que « *sesse see no yoi yoi yoi* » était une façon quasi-certaine d'orienter le choix des enfants vers des *shōka* comme *Momotarō* qui leur paraissait ainsi plus ludiques. D'autre part, ce procédé permettait d'affirmer l'aspect « japonais » d'un chant qui, au départ, avait plus de parenté avec la musique occidentale. La continuité avec une quelconque tradition musicale est absolument fictive puisque ce procédé de composition ne tient absolument pas compte du contexte de production de ces chants de différentes natures. Dans notre exemple, la phrase d'introduction revêt deux fonctions distinctes : donner le rythme, l'élan au jeu dans le cadre du *warabe uta* et attribuer une note populaire dans le cas du chant scolaire. Cette forme de chant hybride n'est somme toute rien de plus qu'une référence à des éléments préexistants et ne renouvelle ni le genre, ni ne se trouve à l'avant-garde de la création musicale. Les

compositeurs des recueils de *Monbushō shōka* entraient dans une logique de consolidation de la pratique du chant scolaire en usant de ces stratagèmes, mais sans avoir pour objectif final de mettre en valeur les *warabe uta* qui, dans leur esprit, restaient indignes de figurer dans les manuels d'apprentissage de la musique. La sélection de certains objets, aspects, paroles entre ainsi dans la démarche d'invention de la tradition vocale, au sens d'Hobsbawm, puisqu'elle agit uniquement dans le but final de correspondre à une nouvelle situation : celle d'enseigner et de diffuser la musique occidentale tout en consolidant l'esprit national.

En imposant très tôt aux enfants des manuels de chant associant à la musique occidentale des éléments du patrimoine culturel, populaire et littéraire, ceux-ci procédaient à une association de ce qu'ils percevaient acoustiquement avec des images familières. L'expérience synesthésique ainsi proposée par les *shōka* de l'ère Meiji a permis à ces pièces musicales d'être mieux mémorisées et de pénétrer rapidement dans la culture enfantine.

C Caractéristiques de l'éducation musicale au début du 20^{ème} siècle

Aujourd'hui, les *shōka* signifient sans doute pour beaucoup de Japonais des « vieilles » chansons pour enfants telles que *Furusato* 「故郷」 « Le pays natal », *Haru no ogawa* 「春の小川」 « Le ruisseau au printemps », *Fujisan* 「富士山」 « Le mont Fuji », mais également *Kanariya* 「かなりや」 « Le canari » ou *Akatombo* 「赤とんぼ」 « La libellule rouge », des pièces chantées qui à l'origine peuvent se distinguer en *Monbushō shōka* ou en *dōyō*. En réalité, la confusion entre les deux est fréquente, et il n'est pas rare de les retrouver sans distinction dans les recueils de chansons pour enfants. Le mot *shōka* désigne ainsi l'ensemble des chansons qui évoquent les images d'un Japon ancien, provoquent un sentiment nostalgique ou un peu désuet, selon les générations. À l'origine pourtant, *shōka* et *dōyō* n'étaient pas du même acabit, et se trouvaient même en opposition puisque les seconds furent créés dans un mouvement de contestation vis-à-vis des premiers. Si l'un et l'autre sont bien des « chants pour enfants » et ainsi considérés de nos jours, il faut garder à l'esprit qu'il s'agissait d'objets distincts à un temps donné. Nous avons montré précédemment le processus de constitution des premiers *shōka* qui sont des chants scolaires, voués à l'inculcation de connaissances par le fond et à la constitution d'un sentiment collectif par la forme. Nous nous intéresserons à présent à décrire l'évolution que connurent ces derniers et montrerons pourquoi celle-ci est à l'origine de la confusion qui règne actuellement dans la distinction entre *shōka* et *dōyō*.

L'éducation musicale scolaire, *ongakuka kyōiku* 音楽科教育, consistait durant l'ère Meiji pour l'essentiel en l'enseignement des *shōka*. Ainsi qu'il l'a été expliqué dans la partie précédente, elle devait avant tout servir l'éducation morale prodiguée dans les écoles. Afin de parvenir à ses buts, le gouvernement japonais mit en place deux matières, appelées *shōka* 唱歌 « chants scolaires » pour le primaire et *sōgaku* 奏楽 « musique » pour le secondaire dès 1872. L'influence directe du rescrit impérial sur l'éducation *kyōiku chokugo* (1890) se fait ressentir dans les manuels, ainsi que le ton nationaliste et belliqueux lié aux guerres sino-japonaise et russo-japonaise. C'est ainsi que dans la première moitié de l'ère Meiji, l'environnement musical du peuple japonais avait parfaitement intégré les *shōka* et

les *gunka*. Les *shōka* revêtaient une forme didactique : ils étaient au cœur de l'éducation musicale dans le primaire et venaient illustrer les théories enseignées dans le secondaire. En temps de guerre, les *gunka* étaient particulièrement présents dans les chants enseignés à l'école et médiatisaient en temps réel le conflit. Dans le chapitre précédent, nous avons rapidement évoqué la « gunka-isation » de comptines ou de *shōka*. En réalité, ce phénomène est parallèle à l'augmentation de chants populaires qui adoptaient pour sujet le conflit de l'époque. Pendant la première guerre sino-japonaise, les compositeurs tels que Oku Yoshiisa ou Nōsho Benjirō mirent en musique les textes des poètes contemporains comme Sasaki Nobutsuna 佐木信綱 (1872-1963)²⁶⁷ alimentant le répertoire de la chanson militaire et patriotique, relayé par les chanteurs itinérants *enkashi*²⁶⁸. La guerre russo-japonaise inspira de la même manière la chanson populaire et les compositeurs de *shōka*. Si la musique des *gunka* correspond généralement à des marches, les textes tantôt exprimaient la confiance envers les soldats, tantôt narraient un épisode de guerre ou les exploits d'un personnage de l'armée et l'on trouve indifféremment des chansons de combat, de soutien, de victoire. Dans les *shōka* des manuels scolaires, on observe une combinaison des préceptes confucianistes avec l'endoctrinement nationaliste.

La « gunka-isation » est déjà une forme d'évolution des chansons enseignées dans les écoles, mais elle est uniquement rattachée à un événement historique particulier et ne s'inscrit pas dans une transformation musicale notable puisque les procédés compositionnels exploités étaient les mêmes que pour les *shōka* : appropriation de chants préexistants ou écriture dans le style des marches militaires occidentales. Dans la partie suivante, nous nous pencherons sur les évolutions majeures des *shōka* survenues au début du siècle dans un paysage intellectuel animé par les débats et les polémiques qui poussèrent la nouvelle génération de musiciens et de poètes à envisager un nouveau type de chants pour

²⁶⁷ Par exemple *Yūkan naru suihei* 「勇敢なる水兵」 « Les Vaillants matelots » (1895) (mus. Oku Yoshiisa) ou *Sakamoto Shōsa* 「坂元少佐」 « Major Sakamoto », aussi connu sous le titre *Akagi no funsen* 「赤城の奮戦」 « La lutte d'Akagi » (mus. Nōsho Benjirō), Akagi étant le nom donné aux canonnières de la guerre sino-japonaise engagées dans la bataille du fleuve Yalu de 1894 (*Kōkai kaisen* 黃海海戰).

²⁶⁸ Voir partie 3.III.A.3.

enfants, les *dōyō*.

1 Manuels de la période dite « d'autorisation officielle » (1886-1904)

De façon générale, le système éducatif japonais se consolida fortement de 1890 jusqu'aux premières années de Shōwa. Le taux de scolarisation à l'école élémentaire dépassa les 90% dès l'année 1904, remplissant une partie des objectifs du Décret sur l'éducation de 1872²⁶⁹.

Concernant l'enseignement musical, la situation avait bien progressé par rapport aux premières années de Meiji où cet enseignement était peu, voire pas du tout, enseigné. Le défaut de formation des enseignants, de matériel scolaire et la priorité accordée aux autres matières principales sont les raisons du retard dans le développement de ce dernier. Cependant, au regard de ce qui pouvait se passer dans les autres pays, il progressa de façon rapide. Le *Shōgaku shōkashū* élaboré par le bureau de l'Inspection de la musique est le premier manuel de *shōka* conçu au Japon. Mais, comme nous l'avons vu, les chants présents dans les trois volumes étaient d'origine étrangère pour la plupart. Succédèrent à ce premier manuel plusieurs ouvrages destinés à l'enseignement des *shōka*. Il faut savoir qu'à cette époque, les enseignants disposaient d'une certaine marge de liberté dans le choix du manuel qu'ils choisissaient pour dispenser leur enseignement. Mais dans le cas de l'éducation musicale, la marge de liberté consistait surtout en la décision de dispenser effectivement, ou non, ce cours.

Mais petit à petit, l'enseignement musical finit par mieux se définir et l'on vit augmenter le nombre de manuels de *shōka*. Si le choix des ouvrages fut relativement libre au tout début, ceux-ci durent être déclarés en 1881, approuvés en 1883 pour être finalement soumis en 1886 au système d'autorisation officielle appelé *kyōkasho kentei seido* 教科書検定制度 sous le ministre de l'Éducation Mori Arinori. Ce système confiait la réalisation des ouvrages et de leur rédaction à des sociétés privées qui se soumettaient à des contrôles réguliers du contenu des manuels avant qu'ils ne soient exploités dans les écoles²⁷⁰. Celles-ci avaient la possibilité de choisir librement les manuels édités par des entreprises privées. Les

²⁶⁹ GALAN Christian, *op.cit.* p.42.

²⁷⁰ Le système de 1886 fut ré-adopté en 1947 sous la loi sur les écoles après que fut imposée depuis 1903 les manuels d'État. Dans les années 60 et 80, ce système fut plusieurs fois critiqué car contraire aux libertés d'expression et d'enseignement.

effets de la concurrence entre les différentes maisons d'édition conduisit naturellement à un plus grand choix. Nous verrons ci-dessous quelques exemples notables.

1.1 Ouvrages de compositeurs et d'auteurs indépendants

a) Le *Yōnen shōka* de Nōsho Benjirō et Tamura Torazō

Nōsho Benjirō 納所弁次郎 (1865-1936) et Tamura Torazō 田村虎蔵 (1873-1943) sont les auteurs du manuel *Yōnen shōka* 『幼年唱歌』 qui parut pour les quatre années de l'école élémentaire en 1900, ainsi que des huit volumes du *Shōnen shōka* 『少年唱歌』, parus entre 1903 et 1905, qui eux s'adressaient aux différentes années du cursus élémentaire supérieur²⁷¹. Le *Yōnen shōka* revêt quelques caractéristiques singulières au regard des autres manuels de ce type conçus au Japon à la même période. D'une part, il présentait des chants en rapport avec le contenu des cours et des manuels de lecture et de morale du cursus élémentaire, à ce titre il convenait à ce qu'on appelle des ouvrages appliqués aux matières scolaires (*kyōka tekiyō shugi* 教科適用主義) ou synthétiques (*sōgō shugi* 統合主義) mais, contrairement aux *dokuhon shōka*²⁷², ce manuel ne reprenait pas les titres ou le contenu d'un ouvrage en particulier, il pouvait être utilisé parallèlement aux cours de lecture et de morale. D'autre part, les chants étaient regroupés en volumes par niveau (de la première année de l'école élémentaire normale à la quatrième année de l'école élémentaire supérieure) en deux ou trois fascicules répartis par trimestre ou semestre scolaire. De cette façon, ils pouvaient mieux suivre les manuels de lecture, eux aussi divisés en plusieurs fascicules par niveau. Ces fascicules étaient exclusivement à l'usage des enseignants et se voulaient bienveillants à leur égard (Nōsho Benjirō était également professeur de musique) en insérant des notes explicatives à leur intention. Dans la préface, les auteurs regrettent qu'en dépit de l'accroissement du nombre de manuels de *shōka*, les chants enseignés dans les écoles restent des œuvres trop raffinées qui ne correspondent pas aux attentes pédagogiques du corps professoral et aux enfants eux-mêmes. Les concepteurs de ces manuels, érudits ou *gakunin*, étaient trop éloignés de la réalité du terrain à savoir que les enfants ne comprennent pas les

²⁷¹ Ce cursus, défini par le terme *jinjō chūgakkō seido* 尋常中学校制度 commençait à l'âge de 12 ans pour 5 ans d'études.

²⁷² Voir plus loin.

textes des chants, ce qui entravait la tâche des enseignants. La difficulté de compréhension de ces chansons était due au registre auquel appartenaient les paroles : soit en *kogo* 古語 (langue ancienne) soit en *gago* 雅語 (langue de cour), sans compter que la mélodie était très souvent lancinante, indolente ce qui n'était guère efficace pour stimuler l'intérêt des élèves les plus jeunes. C'est pourquoi le *Yōnen shōka* se voulait avant tout facile à appréhender par les élèves, présentant des chants aux paroles simples, aux mélodies enjouées et agréables à chanter, tout en « contribuant à former les sentiments vertueux » *bitoku kanjō o yōsei ni shisuru mono* 「美德感情の養成に資するもの」²⁷³. En particulier pour le cursus normal, les chants étaient joyeux et pouvaient être utilisés à des fins divertissantes par les instituteurs. Les sujets choisis étaient en lien avec les enseignements de lecture et de morale ou décrivaient le cycle des saisons. Les pièces présentes dans le *Shōnen shōka* étaient davantage en lien avec la géographie, l'histoire et les sciences, dans une optique de synthèse curriculaire. La majorité des textes était inédite car ils étaient écrits par des enseignants ou des pédagogues d'expérience, le reste étant empruntés aux chants préexistants ou aux *warabe uta*. Ces derniers avaient été introduits pour « favoriser le développement de l'esprit national » *kokumin kanjō no yōsei ni shisen to seri* 「国民感情の養成に資せんとせり」²⁷⁴. Les musiques, quant à elles, étaient pour l'essentiel créées par les deux compilateurs de l'ouvrage ou par des enseignants de musique qui après des recherches scrupuleuses avaient conçu des mélodies dont la hauteur des notes et l'ambitus devaient accompagner progressivement le développement vocal des enfants. Les quelques œuvres étrangères apparentes avaient été choisies parmi celles qui semblaient les plus adaptées aux enfants japonais. Mais le registre de langue employé dans plusieurs des chants de ce manuel fit l'objet de critiques par leurs pairs, à une époque où les textes mis en musique étaient essentiellement des poèmes à la forme prédéfinie. Et pourtant, cette tendance finit peu à peu par s'imposer, tandis que le contexte éducatif et pédagogique du début du 20^{ème} siècle s'enrichit de nouvelles idées plus libérales.

Concrètement, on trouve dans le premier fascicule du premier volume des

²⁷³ Préface de *Yōnen shōka*.

²⁷⁴ Le terme *kokumin*, qui renvoie à la notion de « peuple » ou de « nation, » commence à être véritablement employé à partir des années 1870-1880. Plus que la nation en elle-même, il désigne le caractère « national » d'un élément mis en valeur dans le Japon de Meiji. LOZERAND Emmanuel, *op.cit.*, p.174.

titres tels que *Hibari* 「雲雀」 « L'Alouette », *Sakura* 「桜」 « Le Cerisier », *Hiraita*, *Hiraita* 「開いた開いた」 « Les fleurs de colza fleurissent » (une vieille chanson enfantine réécrite que nous avons déjà évoquée dans le premier chapitre), *Tomodachi* 「友達」 « L'Ami » etc., huit chants dont les thématiques printanières évoquaient la rentrée des classes, les camarades, les contes de l'enfance. Les paroles étaient toutes écrites en *katakana*, le premier alphabet appris au Japon à cette époque. On observe aussi des illustrations (*sashie* さし絵), qui devaient être montrées par les enseignants aux enfants, afin de d'illustrer les chansons et de stimuler leur imagination.

Cependant, si l'on constate effectivement une forme d'innovation dans l'emploi du langage parlé, les thématiques sélectionnées sont en revanche complètement dans la ligne directrice de l'éducation. Par ailleurs, d'un point de vue musical, toutes ces pièces étaient créées à la manière des *shōka*, c'est-à-dire écrites selon les méthodes de composition occidentales. Quel que soit le sujet mis en musique, il s'exprimait sous forme de marche, de valse ou de ronde sur les intervalles de l'échelle diatonique²⁷⁵. La transnationalité des genres musicaux que l'on pouvait constater en Europe au 19^{ème} siècle se retrouvait aussi sur l'archipel. La seule référence aux contes populaires suffisait à exprimer le génie national et ses déclinaisons en matière de culture, d'histoire ou de paysage²⁷⁶. La véritable innovation apportée par l'ouvrage de Tamura et Nōsho réside surtout dans le fait qu'ils aient conçu un manuel qui ne soit pas subordonné à un autre, tout en complétant les enseignements de lecture et de morale, afin d'accorder une place plus importante à l'enseignement de la musique. En ce sens, *Yōnen shōka* est assez distinct des autres manuels de l'époque. Finalement, lorsque les manuels de lecture et de morale furent soumis à la loi sur les manuels d'État, Tamura et Nōsho durent aussi s'aligner sur les mêmes directives nationales.

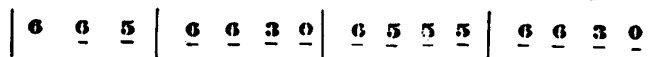
²⁷⁵ Échelle musicale heptatonique (dont la gamme contient sept degrés), composée de cinq tons et deux demi-tons. Les deux demi-tons sont toujours séparés par deux ou trois tons. Cette échelle est à la base de la musique occidentale. Chaque degré porte un nom qui se répète de façon cyclique, soit du grave vers l'aigu : *do, ré, mi, fa, sol, la, si* et à nouveau *do*.

²⁷⁶ THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Éditions du Seuil., Paris, (coll. « Points, Histoire »), 2001, p.183.

ヒライタヒライタ

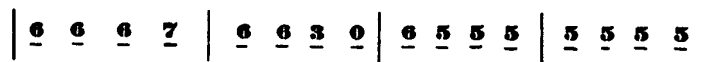
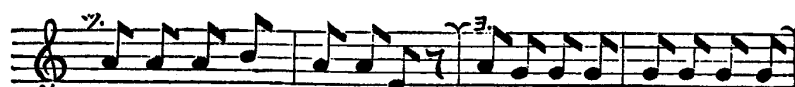
(俗樂旋法)

中等に 作曲 未 詳



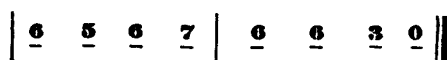
1. ヒライタ ヒライタ ナノハナガ ヒライタ

2. ツキンダ ツキンダ ナノハナガ ツキンダ



レンガ, ハナガ ヒライタ ヒライタト ナモナラ

レンガ, ハナガ ツキンダ ツキンダト ナモナラ



ミルイニ ツキンダ

ミルイニ ヒライタ



b) Les publications de l'École de Musique de Tōkyō

La réorganisation du bureau de l'Inspection de la musique le 4 octobre 1887 aboutit à la création de l'École de Musique de Tōkyō. Elle possédait en conséquence un lien historique avec le Monbushō et poursuivit ses collaborations avec le ministère dans l'élaboration des manuels de *shōka*. En 1889 fut publié le *Chūtō shōkashū* 『中等唱歌集』, alors le premier manuel de *shōka* destiné aux

classes élémentaires supérieures. L'unique volume comportait pour beaucoup des œuvres à portée morale ou en révérence à l'Empereur telles que *Kigensetsu*, *Kimi ga yo* etc., mais aussi quelques pièces de plus grande difficulté musicale comme *Miitsu no hikari* 「御稜威の光」 « La lumière de notre Empereur », qui reprend le trio des trois garçons (*Drei Knaben*) « Bald prangt, den Morgen zu verkünden » de l'opéra *La Flûte Enchantée* (*Die Zauberflöte*) de Mozart. Bien que ce dernier soit considéré comme étant le plus populaire des opéras de Mozart, il s'agit d'une œuvre appartenant au répertoire classique et nous pouvons supposer que la sélection de « Bald prangt » s'est faite en raison du succès de cet opéra mais également de la structure de cet air, relativement court et écrit pour trois voix (deux sopranos et un alto).

Miitsu no hikari, *Chūtō shōkashū* 『中等唱歌集』, 1889

第九 御稜威の光

一 あゝ明治乃遠空を、あゝひるは世に
いづかへそ、かゝるはあゝ。あゝん
のあゝるるるるるるるるるるるる
らひるるるるるるるるるるるる
らるるるるるるるるるるるるるるるる

御稜威の光

第九 *Larghetto*

ワ メイターフミ ヨマ ア ヒーカリーノ ヨマ イ カニカター

コソ カガマキスラメミクサノターカラヨニツカハー

キヲ アメウチヒヨク ミイツノヒカリヲ ハナチマスラン

En effet, une des caractéristiques de ce manuel est que l'on retrouve beaucoup de chants à plusieurs voix. On y trouve par exemple *Hanyū no yado* 「埴生の宿」 « La vieille maison » (un contrafactum de la chanson anglaise *Home sweet home* composée par Henry Bishop sur les paroles de John Howard Payne), toujours fortement apprécié de nos jours. Les noms des compositeurs et des paroliers n'étaient pas indiqués à l'époque et ce en dépit de l'usage qui le voulait dans le répertoire classique occidental. L'auteur de la traduction en japonais est Satomi Tadashi 里見義 (1824-1886) qui composa les paroles de beaucoup de chants scolaires de l'époque. La tendance dominante était clairement celle fixée par le gouvernement de Meiji qui dans un premier temps attendait davantage de la musique d'être un support des autres enseignements que d'être une matière indépendante.

Quelque onze années plus tard, en mars 1901, on voit cependant une nette évolution. L'École de musique est cette fois à l'initiative du *Chūgaku shōka* 『中学唱歌』, un manuel contenant 32 chants pour voix seule, qui succède au *Chūtō shōkashū*. Les chants à plusieurs voix disparaissent au profit de ceux pour voix seule. Les compositions de ce manuel furent le produit d'un appel public. Il y a également trois œuvres fameuses que l'on doit à Taki Rentarō : *Hakone hachi ri* 「箱根八里」, *Kōjō no tsuki* 「荒城の月」 et *Hōtaikō* 「豊太閤」. On y trouve également des pièces de Okano Teiichi 岡野貞一 (1878-1941)²⁷⁷. Il est vraisemblable que la paternité des œuvres de Taki Rentarō lui soit attribuée et reconnue par les gens de l'époque, mais les noms des compositeurs n'étaient toujours pas indiqués dans le manuel. On constate qu'en un peu plus de dix ans, le Japon s'était doté d'une génération de compositeurs à même de fournir le support musical permettant l'élaboration de *shōka* directement sur les poèmes japonais, plutôt que de recourir à l'emprunt des airs et mélodies occidentales. L'École de musique souhaitait mettre en avant les créations de ses étudiants et enseignants et l'on trouve proportionnellement bien moins d'œuvres étrangères dans ce volume, comme l'explique ainsi le directeur de l'École de musique dans la préface du manuel :

²⁷⁷ Compositeur originaire de la ville de Tottori. Il fut baptisé dans l'église de Tottori en 1882 et apprit l'orgue auprès d'un missionnaire chrétien. Diplômé de l'école de Musique de Tōkyō en 1900 où il y devint professeur assistant en 1906 puis professeur en 1923 jusqu'à sa retraite en 1932. En 1918 il fit partie des compositeurs désignés par le Monbushō pour créer les chants scolaires compilés dans le recueil *Jinjō shōgaku shōka*. Il a également composé de nombreux *kōka*. Parmi ses œuvres les plus célèbres, on retient *Furusato* 「故郷」, *Haru ga kita* 「春が来た」, *Hi no maru no hata* 「日の丸の旗」, *Oborozukiyo* 「朧月夜」, *Momotarō* 「桃太郎」, *Momiji* 「紅葉」.

例言

- 一 本編は中学校用に充つる目的を以て編纂せる唱歌集とす
- 一 本校曩に是種の唱歌集編纂の必要を認むるや広く世の文学家教育並に音楽家に案嘱して作歌作曲せしめ歳月を経て一百有余種を得たりしが尚その足らざるを補はむが為に更に同一の方法により治く材料を内外に求め新に又一百有余種を集め得たり茲に於いて選定案員を設け前後合せて得たるものの中現今中学校生徒の実状に参照して最も適切なるべきもの三十八種を精選せしめたるが則ち本編なり
- 一 本編に用ゐたる曲譜の多数は邦人の制作に係り其他は泰西作曲家の手に成れものとす
- 一 本編は歌曲の程度題目の種類並に配列の順序等に関して教科書として未だ完全ならざる点なきを保せずと雖も之に依りて漸次歩武を進めば庶幾くは音楽の効果を実現せしむることを得む

明治三十四年三月

東京音楽学校長 渡辺竜聖

Avant-propos

- Ce manuel est un recueil de *shōka* à l'usage des écoles élémentaires supérieures
- Notre école ayant ressenti la nécessité de compiler un manuel de *shōka* de la sorte, a fait appel à des hommes de lettres, des pédagogues et des musiciens pour créer en quelques mois plus d'une centaine de chants. Afin de compenser le manque existant nous avons eu recours au matériel dans et en dehors du pays, et pu assembler une centaine de ces chants. Nous avons établi ici un comité de sélection, qui, à partir des œuvres obtenues comme dit précédemment et en se référant à la situation dans les écoles élémentaires, a choisi trente-huit chants pour figurer dans ce manuel
- Ce manuel contient en grande partie des musiques composées par des Japonais, les autres sont l'œuvre de compositeurs occidentaux
- Ce manuel, bien qu'il ne puisse garantir d'être complet en tant que manuel scolaire pour la répartition et l'ordre des titres qu'il contient, il doit permettre graduellement l'acquisition de résultats musicaux

Mars Meiji 34

Le Directeur de l'École de musique de Tōkyō, Watanabe Ryūsei

En mai 1909 paraît le *Chūtō shōka* 『中等唱歌』. Il s'agit du premier manuel intégrant l'accompagnement instrumental qui jusque-là ne figurait que sur un fascicule à part, à l'intention du professeur. L'adjonction de l'accompagnement instrumental n'est pas anodine car l'élève, en percevant la partie instrumentale, pouvait appréhender les notions tournant autour de l'harmonie, développer un intérêt autre que la musique vocale purement mélodique (bien qu'il y ait eu, par le passé, des manuels proposant des chants à plusieurs voix et en chœur). Il faut aussi garder à l'esprit qu'au tournant du siècle, un nombre croissant de professeurs

étrangers (à nationalité dominante allemande) prirent leur fonction à l'École de musique. On peut concevoir leur influence sur le climat général, August Junker et Heinrich Werkmeister figurant d'ailleurs parmi les membres du comité de sélection des chants. Ainsi, sur les trente chants proposés, près des deux tiers sont des adaptations de mélodies de compositeurs célèbres (Verdi, Mendelssohn, Spontini, Silcher etc.) quand il ne s'agit pas de mélodies populaires ou folkloriques germaniques. Pour le reste, on trouve les œuvres de compositeurs japonais de l'époque que nous présenterons plus en détail par la suite.

1.2 De la lecture au chant, du chant à la lecture

Entre 1895 et 1910, on observe un phénomène de transfert de contenu des manuels dans une volonté de synthèse curriculaire en combinant deux matières ensemble, en l'occurrence le chant et la lecture *dokuhon* 読本. Les premiers manuels apparurent dans les années qui suivirent le Rescrit impérial sur l'éducation de 1890 et leur publication s'étale jusque durant la période d'autorisation officielle des manuels scolaires²⁷⁸. Elle se situe dans une période où les idées pédagogiques majoritaires au ministère de l'Éducation étaient fortement orientées par l'herbartisme et la tendance générale était de favoriser le plus possible les rapports entre les différentes matières du curriculum scolaire. Les manuels de lecture se voulaient donc synthétiques des autres matières de langue nationale (japonais *kokugo* 国語), de société (*shakai* 社会), de sciences (*rika* 理科), de morale (*dōtoku* 道徳) etc. Ceci était également valable pour les chants scolaires. Il ne s'agissait donc pas de rendre la matière *shōka* indépendante, mais au contraire de la lier au mieux à l'ensemble des enseignements proposés dans les écoles, à commencer par la lecture. Il est assez naturel que ces deux matières se soient rapprochées, les deux activités de lecture et d'écriture trouvant une forme de réconciliation dans la chanson qui elle-même se trouve dans le prolongement de la poésie et de la déclamation. Dans tous les départements du pays, on vit donc apparaître des *shōka* dans les manuels de lecture, sur le modèle des manuels de lecture du ministère de l'Éducation. Ci-après, nous verrons quelques exemples parmi les chants scolaires de l'époque qui puissent illustrer ce phénomène.

²⁷⁸ Voir la liste des *dokuhon shōkashū* dans NAKAYAMA 中山 Eiko エイ子, *Meiji shōka no tanjō* 『明治唱歌の誕生』, Bensei shuppan 勉誠出版., Japon, 2010, p.199.

a) Intégration des *shōka* dans les manuels de lecture

Tout en soumettant les manuels à un système d'autorisation officielle, le ministère de l'Éducation produisait ses propres ouvrages. Les manuels de lecture, conçus par le bureau des Éditions (*henshū kyoku*) du Monbushō furent le *Dokusho nyūmon* 『読書入門』 (1886), le *Jinjō shōgaku dokuhon* 『尋常小学読本』(1887) et le *Kōtō shōgaku dokuhon* 『高等小学読本』 (1888)²⁷⁹.

Ces différents livres de lecture ont un lien très ténu avec les *shōka*. En effet, on retrouve dans leurs pages des *shōka* extraits de *Shōgaku shōkashū* (1881) et du *Yōchien shōkashū*²⁸⁰. Ces derniers furent conçus dans le contexte qui suivait la réforme sur la loi *Kaisei Kyōiku rei* 改正教育令 de 1880, accordant une grande importance à l'éducation morale prodiguée par le confucianisme et prenaient donc comme thématiques récurrentes les préceptes confucianistes, le patriotisme, la révérence à l'Empereur, les études, la nature, la compassion et la sincérité. La forme poétique des *shōka* convenait au contenu des livres de lecture. La présence de ces chants au caractère moral dès le manuel d'initiation à la lecture est significative des tendances pédagogiques prônées par le Monbushō.

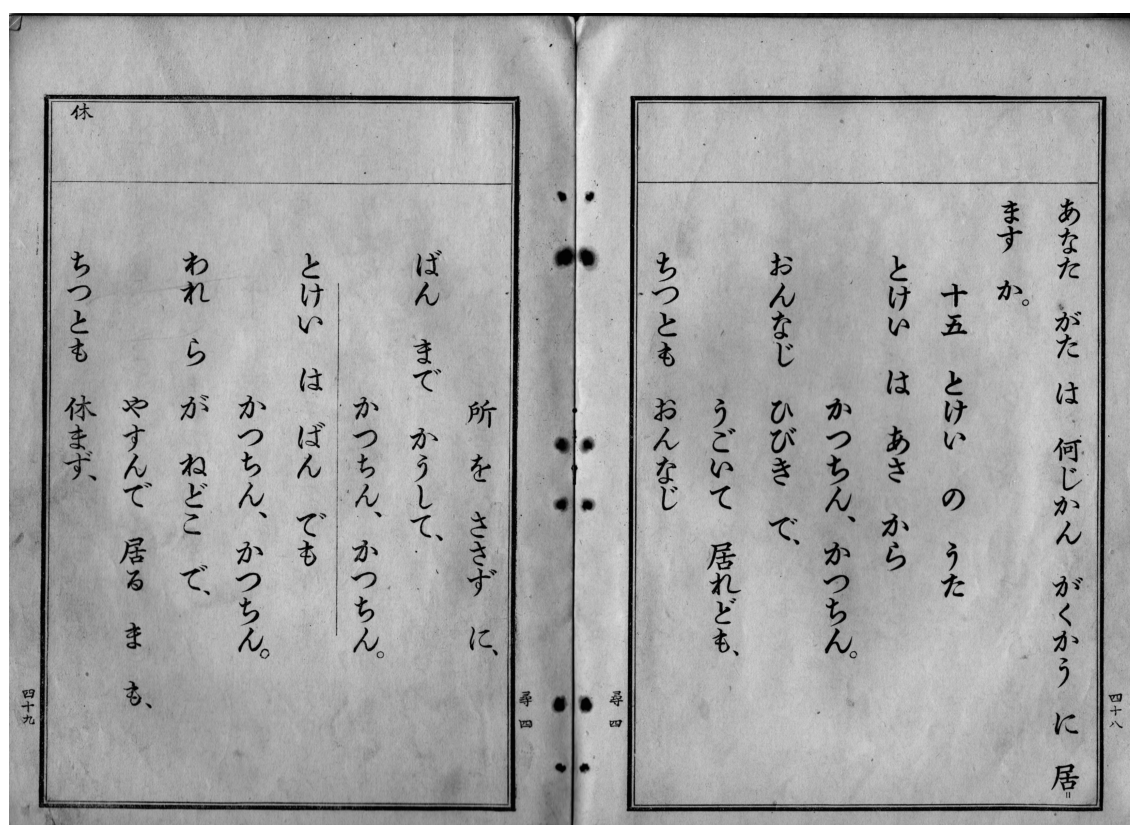
Mais cette tendance s'inversa dès lors que les poèmes des manuels de lectures furent sélectionnés pour être mis en musique. Apparurent alors des chants scolaires que l'on qualifie de *dokuhon shōka* 読本唱歌, des « chants des manuels de lecture », compilés dans des manuels séparés, les *dokuhon shōkashū*. Le nombre de ces manuels spécifiques n'est pas très important, comparés aux autres manuels de chants scolaires. Par exemple, le poème *Tokei no uta* 「とけいのうた」 « La Chanson de l'horloge », qui suivait le texte *Tokei* 「とけい」 « L'Horloge » dans le 4^{ème} volume du manuel d'État *Jinjō shōgaku dokuhon* (1910-1917) fut mis en musique dans le manuel de 2^{ème} année du *Jinjō shōgaku dokuhon shōka* (1911).

Ainsi, les *shōka* qui furent lus dans les manuels de lectures, puis les textes qui furent chantés dans les manuels de chants ont-ils été des matériaux importants dans l'apprentissage de la langue dès le plus jeune âge. On retrouve ainsi à l'ère Taishō des procédés d'enseignement assez similaires à ceux de l'ère Meiji. En

²⁷⁹ C'est d'ailleurs en 1886 que fut décrétée de nouvelles lois sur l'éducation *Shōgakkō rei* 小学校令 et *Chūgakkō rei* 中学校令 et le système scolaire jusque là scindé en trois parties *shotōka* 初等科 (3 ans) · *chūtōka* 中等科 (3 ans) et *kōtōka* 高等科 (2 ans) se divisait désormais en *jinjōka* 尋常科 (4 ans) et *kōtōka* 高等科 (4 ans) pour le cursus élémentaire *shōgakkō* 小学校.

²⁸⁰ Voir le détail des pièces dans NAKAYAMA 中山 Eiko エイ子, *op.cit.*, p.156.

revanche, la mise en musique de la prose enseignée durant le cours de lecture, ou la présence simultanée de chansons et de lectures aux thèmes identiques dans les deux cours sont révélatrices de l'importance grandissante du chant par rapport à la fin du 19^{ème} siècle.



b) Des chants pour l'étude

C'est dans le manuel de lecture *Jinjō shōgaku dokuhon* 『尋常小學讀本』 (1904) que les compileurs, Izawa Shūji et Mori Arinori, expriment clairement leur « pensée éducative nationale se basant sur le pays » *kokutai ni motozuku kokka kyōiku shisō* 「国体に基づく国家教育思想」. Il présente des thématiques clairement orientées selon les directives ministérielles, centrées sur le rôle bénéfique de l'école et l'importance des études dans la formation des jeunes citoyens. Passant d'un système féodal à un système de découpage préfectoral (*gunken seido* 郡県制度), il était nécessaire de renforcer le sentiment national chez chacun au moyen d'une « éducation à la citoyenneté » *kokuminka suru kyōiku* 「国民化する教育」. Beaucoup de chants visant à encourager l'éducation et l'apprentissage furent donc conçus à cette époque : *Gaku no susume* 「学のすすめ」 « La poursuite de l'étude », *Manabe manabe* 「まなべまなべ」 « Étudie, étudie », etc. Certains chants visaient à inculquer les mêmes principes mais de façon

métaphorique, comme *Kiku no uta* 「菊の歌」 « La Chanson du chrysanthème » qui compare l'entrée à l'école à la division des pieds des plants de chrysanthèmes. Il s'agissait aussi de respecter l'ordre, les règles et l'autorité (le système de conscription avait été mis en place à partir de 1873, *gimu chōhei seido* 義務徴兵制度). En première année, il s'agissait encore de jeux où les enfants prenaient les rôles des soldats, mais à partir de la deuxième année, le contenu prenait un niveau supplémentaire de réalisme. Il y avait aussi des *shōka* empruntés aux *Shōgaku shōkashū* et *Yōchien shōkashū* du bureau de l'Inspection de la musique.

À partir de cette époque, on vit donc couplés lecture et *shōka* ainsi que morale et *shōka* pour concevoir le programme de *shōka*, ce qui constitue le point d'origine de ce qui fut à partir de la fin de Meiji les *Monbushō shōka*. Le *Jinjō shōgaku dokuhon* est non seulement un manuel caractéristique de la pensée pédagogique du gouvernement, mais également à l'origine de la mode des chants scolaires de type *dokuhon shōka* que nous traiterons un peu plus loin, dans la partie consacrée aux manuels d'État.

1.3 Morale et chant, la naissance des *shūshin shōka* 修身唱歌

Le mot d'ordre sous lequel se concevaient les manuels scolaires, à savoir la combinaison entre les différentes matières scolaires, rattachait également le chant à l'apprentissage de la morale *shūshin* 修身, qu'elle soit transmise par un enseignement spécifique, des exemples historiques ou des récits de type fable ou légende à caractère vertueux²⁸¹. Dans ce cas -ci, les textes présents dans les livres de morale devaient être réécrits pour pouvoir être mis en musique. Le cas du Japon n'est bien sûr pas unique : c'était aussi le cas pour la chanson qui avait une place importante dans l'éducation morale des enfants à l'école de la III^{ème} République en France.

Il est à noter que, bien que nous ayons choisi d'étudier le rapport entre *shōka* et lecture, d'une part, et *shōka* et morale, d'autre part, il est envisageable de concevoir un triple rapport entre ces trois matières, puisque nous retrouvons des textes à caractère moral dans les manuels de lecture. Ici, nous retrouvons donc des *shōka* dans les manuels de morale *shūshin shōkashū*, mais aussi dans les *dokuhon shōka*. Le pic de parution des manuels de *shōka* en lien avec l'enseignement moral

²⁸¹ Voir annexes, illustration 6.

se situe entre 1901 et 1902. La tendance dominante est de reprendre les actes vertueux de personnages historiques ou fictifs comme exemples à suivre, surtout dans les classes les plus jeunes. Le pédagogue Higuchi Kanjirō 樋口勘次郎 (1872-1917) insistait sur l'importance de rattacher le chant scolaire aux autres matières, car il suscite l'émotion et les sentiments, qui peuvent servir l'éducation morale notamment. L'objectif est de provoquer chez les élèves un sentiment de fierté lorsqu'ils entonnent ensemble une chanson en l'honneur d'un personnage illustre ou d'une célèbre bataille par exemple, qu'ils s'approprient comme faisant partie de leur patrimoine culturel et historique. Vincent Descombes parle de « psychologie morale de l'identité collective », c'est-à-dire « d'une manière dont des individus particuliers tirent follement une satisfaction d'amour-propre de leur appartenance à ce qu'ils croient être une communauté historique. »²⁸². Dans le cas d'individus fictifs, la satisfaction de correspondre à un modèle de vertu remplace le sentiment de fierté lié à la filiation imaginée. Les *setsuwa* 説話, sortes d'*exempla* se basant sur des faits historiques ou la vie d'individus réels ont ainsi été exploités pour les chants pour enfants. C'est ainsi qu'apparaissent dans les dernières années du 19^{ème} siècle plusieurs manuels de *shōka* en rapport avec les manuels d'éducation morale tels que *Shūshin kyōten shōka* 『修身教典唱歌』 (publié par le Shōka yūgi kenkyūkai 唱歌遊戯研究会編, 1901), *Shūshin shōka* 『修身唱歌』 (Kinkōdō 金港堂編, 1902), *Shūshin kyōkun shōka* 『修身教訓唱歌』 (Aoyama Yūji, Iwamoto Shintarō 青山雄二・岩本真太郎著, 1902) etc. Penchons nous sur les enseignements que devaient transmettre ces chants scolaires particuliers.

a) Les *shōka* tirés des fables d'Esopé

Nakayama Eiko présente une analyse précise des *shōka* s'inspirant des fables d'Esopé²⁸³. Apparus à l'ère Meiji, ces *shōka* ne sont pas particulièrement nombreux, mais leur présence est justifiée par l'importance consacrée à l'enseignement moral qui devait être transmis aux élèves. Dans les différents manuels de *dokuhon shōka*, on retrouve surtout des chants prenant pour thème « Le lièvre et la tortue » *Usagi to kame* 「兎と亀」 et « La Cigale et la Fourmi » *Ari to kirigirisu* 「蟻とキリギリス」. Nakayama recense, au cours de l'ère Meiji, six chants différents dont l'intitulé est *Usagi to kame*, le nom des auteurs et compositeurs

²⁸² DESCOMBES Vincent, *op.cit.*, p.174.

²⁸³ NAKAYAMA 中山 Eiko エイ子, *op.cit.*, p.354.

n'étant pas systématiquement mentionné. L'un d'eux se trouve dans le manuel de chants scolaires *Shūshin kyōten shōka* 『修身教典唱歌』(1901-1902), pendant du manuel de morale *Shūshin kyōten* 『修身教典』(1900), composé par Suzuki Yonejirō 鈴木米次郎 (1868-1940). On trouvait, en explication jointe au chant, la mention *yudan taiteki* 油断大敵 « l'imprudence est un grand ennemi » rappelant à l'enfant la morale à retenir. D'autres manuels mettent en garde le jeune élève contre la paresse et l'encouragent à se montrer appliqué et assidu plutôt que vantard et fanfaron.

On se demande à présent la portée de tous ces différents chants et si les objectifs fixés par les compilateurs de ces manuels étaient atteints. L'objectif, rappelons-le, était de renforcer l'inculcation des principes moraux dans l'esprit des enfants. Chaque manuel présentait ces mêmes fables sur différentes paroles et mélodies. Le résultat le plus significatif est sans doute celui de Tamura Tamezō qui, dans le premier fascicule du deuxième volume de *Yōnen shōka* 『幼年唱歌』(1901), présente également une version du lièvre et de la tortue. Comme nous l'avons dit plus haut, Tamura et Nōsho Benjirō avaient pris garde à concevoir des chants qui soient les plus accessibles aux enfants, à commencer par les paroles et la musique, avant de songer au thème qui devrait être mis en musique. D'ordinaire, les textes étaient littéraires et employaient un vocabulaire soutenu ou peu commun. Utiliser le langage parlé *kōgo* 口語, permettait d'après eux une meilleure compréhension du texte²⁸⁴, tandis que la musique devait, en plus de faciliter le par-cœur, susciter en eux suffisamment d'intérêt pour que les paroles du chant restent dans les mémoires sur le long-terme.

²⁸⁴ Voir partie sur les *genbun icchi shōka*.

<i>Usagi to kame</i>	
Paroles : Ishihara Wasaburō Musique : Nōsho Benjirō	
「もしもし、かめよ、かめさんよ、 せかいの、うちに、おまえほど、 あゆみの、のろい、ものはない、 どうして、そんなに、のろいのか。」	« Hep, la Tortue, madame la Tortue Il n'y a pas sur Terre d'animal Dont les pas soient aussi lents que les tiens Pourquoi donc es-tu si lourdaude? »
「なんと、おっしゃる、うさぎさん、 そんなら、おまえと、かけくらべ、 むこうの、小山の、ふもとまで、 どちらが、さきに、かけつかか。」	« Que me dis-tu là, monsieur le Lapin, Si c'est ainsi, si nous faisons la course, Jusqu'au pied de la colline là-bas, Et voyons qui sera premier. »
「どんなに、かめが、いそいでも、 どうせ、ばんまで、かかるだろう、 ここで、ちょっと、ひとねむり、」 グーグーグーグー グーグーグー	« Elle aura beau se dépêcher, Il prendra à la Tortue jusqu'au soir, Je vais donc faire un petit somme ici. » Ron...pschitt...ron...pschitt...
「これは ねすぎた、しくじった、」 ピョンピョンピョンピョン ピョンピョンピョン 「あんまり、おそい、うさぎさん さっきの、じまんは、どうしたの」	« Malheur ! Je me suis bien trop assoupi ! » Hop, hop, hop, hop Hop, hop, hop « Alors, monsieur le Lapin en retard, De quoi vous vantiez-vous tout à l'heure ? »

Comme on le constate ici, les paroles du chant, de forme *shichigochō*²⁸⁵, sont un dialogue entre les protagonistes de l'histoire, entre-coupé d'onomatopées rendant l'action vivante, soutenu par une ligne mélodique au rythme dynamique de type marche. Le registre de langue est familier et la morale est suggérée sans être reprise dans les paroles. Ces éléments assurèrent le succès de la version d'Ishihara Wasaburō 石原和三郎 (1865-1922) et Nōsho Benjirō qui est d'ailleurs celle que l'on trouve le plus facilement de nos jours.

²⁸⁵ Qui se présente sous la forme de sept puis cinq sons : mo-shi-mo-shi-ka-me-yo (7) ka-me-sa-no-
yo (5), beaucoup de *shōka* de Meiji sont conçus sur des vers en *shichigochō*. Un autre exemple
est la chanson : *Ware wa umi no ko*「われは海の子」.

b) Faits anciens et anecdotes historiques

La simplification des paroles des chants telle que le proposaient Tamura Tamezō et Nōsho Benjirō n'avait pas comme but premier de rendre plus ludique ou plus divertissant le chant. L'intention principale était une meilleure inculcation des savoirs moraux et non le développement musical. En effet, dans le volume de *Yōnen shōka* de deuxième année, dans lequel paraît *Usagi to kame*, on trouve d'autres chants tels que *Ōezan* 「大江山」, qui reprend le mythe du démon *Shuten-dōji* 酒吞童子, *Jinmu Tennō* 神武天皇 « L'Empereur Jinmu »²⁸⁶, *Yamato Takeru no Mikoto* 日本武尊 « Le Prince Yamato Takeru »²⁸⁷ ou encore *Ushiwakamaru* 牛若丸²⁸⁸ qui narrent les épisodes édifiants des grands héros légendaires japonais dans des termes plus sophistiqués que dans *Usagi to Kame*. Naturellement, plus on avance dans les années supérieures, plus les chants de cet acabit sont nombreux car ils doivent aussi permettre de retenir les faits notables de l'histoire du Japon. Il apparaît assez clairement le lien fort avec les manuels de morale dont l'enseignement s'articule autour de figures exemplaires (*jinbutsushugi shūshin* 人物主義修身). Qu'il s'agisse de ces héros, des esprits japonais ou d'animaux, tous sont facilement appropriables par l'enfant qui s'identifie alors à ces personnages dont les aventures illustrent les principes moraux qu'il doit mettre en application.

D'autre part, ces chants sont un moyen de consolider l'esprit national en fixant dans la mémoire collective les événements principaux de l'histoire du Japon. Un de ceux qui fut le plus souvent relaté en musique est la guerre de Genpei (1180-1185) qui opposa les Minamoto aux Taira. *Genpei no tatakai* 「源平の戦」 « La Guerre de Genpei » apparaît ainsi dans le 4^{ème} volume de *Yōnen shōka* (1902) et certaines batailles fameuses seront narrées comme dans *Aoba no fue*²⁸⁹ en 1906.

c) Les légendes et contes de type *mukashi banashi*

L'autre source d'inspiration des leçons de morale se trouve dans les légendes plus traditionnelles que l'on appelle *mukashi banashi* 昔話. Dans les manuels de lecture, ils se présentent souvent sous forme d'illustrations avec des

²⁸⁶ Fondateur mythique du Japon.

²⁸⁷ Héros légendaire, apparaissant dans le *Nihon shoki* et le *Kojiki*.

²⁸⁸ Nom de jeunesse de Minamoto no Yoshitsune.

²⁸⁹ Voir la partie sur le *Jinjō shōgaku shōka*.

textes plus ou moins longs selon les niveaux et on les voit rarement sous la forme de chants scolaires²⁹⁰.

En revanche, dans les manuels de *shōka* moraux, utilisés dans de nombreuses régions du Japon, on en trouve plusieurs : dans le 1^{er} volume en deux fascicules de *Shūshin kyōten shōka*, parus entre 1901 et 1902, destiné aux premières années du cursus élémentaire normal, on trouve, parmi les seize chants compilés dans ce manuel, les fameux contes pour enfants que sont : *Momotarō* 「桃太郎」, *Hanasaka jijū* 「花咲翁」 « Le Vieux qui faisait fleurir les arbres », *Urashima Tarō* 「浦島太郎」, *Shita kiri suzume* 「舌切雀」 « La Légende du moineau à la langue coupée ». Dans *Shūshin shōka*, outre les très nombreuses références à des personnages historiques (Matsudaira Yoshifusa 松平好房, Gamō Ujisato 浦生氏郷, Arai Hakuseki 新井白石, Kaibara Ekiken 貝原益幹, Nakae Tōju 中江藤樹, Tanimura Keisuke 谷村計介, Itō Jinsai 伊藤仁斎, Tokugawa Mitsukuni 徳川光圀, Ninomiya Sontoku 二宮尊徳, Murasaki Shikibu 紫式部 etc.), on trouvait également les contes *Momotarō*, *Urashima Tarō*, et *Saru to kani* 「猿と蟹」 « Le Singe et le Crabe » comme chants de type fable et conte. Dans *Shūshin kyōkun shōka*, figurent les chants *Momotarō* et *Usagi to wani* 「兎とわに」 « Le lapin et le requin », qui relate un épisode de la mythologie japonaise *Inaba no shiro usagi* 「因幡の白兎」 « Le lièvre blanc de Inaba ».

La leçon de morale pouvait n'être que peu présente dans ces manuels de chant, le contenu des paroles, qui faisait directement mention de l'épisode évoqué, suffisant à lui-même pour transmettre aux enfants la leçon. On pouvait trouver, comme dans l'exemple *Momotarō* ci-dessous, extrait de *Shūshin kyōten shōka*, la mention en haut de la page de gauche, où figurent les paroles, les éléments principaux à retenir : « essentiel de la leçon : bienfaits de ses parents, dévotion, bravoure, lutte contre le mal, collaboration » *honka no shugan oya no on kōkō yūbu chōaku kyōryoku* 「本課ノ主眼 親恩 孝行 勇武 懲悪 協力」.

²⁹⁰ NAKAYAMA 中山 Eiko エイ子, *op.cit.*, p.425.

本課ノ主眼
親恩 孝行 勇武 徳意 協力

第三 桃太郎
(同前書卷三四五課相違)

(一)カハデ ヒロウタ オホモノ
ナカヨリ ウマレシ モ、タロー
カワイト ヨロコブ デ、トバ、
カゼニモ アメニモ コ、ロシテ
ソダテシ カヒノ アリガタヤ
リコーデ ツヨク ナリマシタ。

第三 桃太郎

九

Qu'ils s'inspirent des fables occidentales ou des légendes nationales, la création des *shōka* de l'époque est visiblement dépendante des autres matières du curriculum que sont la lecture et la morale. En se combinant les uns aux autres, ces trois enseignements permettent de mettre en exercice à la fois la mémoire visuelle et la mémoire auditive renforcées par l'action du chant qui, par la pratique et la répétition, vient stimuler ces processus cognitifs. Cependant, déterminer exactement dans quelle mesure ces chants étaient effectivement chantés est difficile et plusieurs chercheurs restent prudents quant à la réelle portée des *shōka* moraux²⁹¹. En effet, en 1917, en pleine ère Taishō, Komatsu Hiroko 小松ひろ子, de l'École normale pour filles de Tōkyō, auteur de *Shōka kyōju no jissai an* 『唱歌教授の実際案』²⁹² («Plan de l'état actuel de l'enseignement des chants») relate ainsi dans

²⁹¹ NAKAYAMA 中山, *op.cit.*, p.365.

²⁹² <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/938663> consulté le 12 août 2016.

la préface :

小学校や或は中等程度の学校に於いて、唱歌は無用のものである、有つても無くてもよい学科である、貴重なる時間をこれに費すといふことは、実に無益のことであると言わないばかりに、教授時間を減らしてしまふといふような現象の表はれたのは実に遺憾の極である。

Dans les écoles élémentaires et les écoles de niveau secondaire, les *shōka* ne sont pas employés, il s'agit d'une matière dont il importe peu qu'elle soit ou non dispensée, et consacrer une précieuse heure de cours pour leur apprentissage est considérée comme inutile quand ce n'est pas réduire les heures d'enseignement, considération fortement regrettable.

Cette situation, probablement étendue à tout le pays, concerne surtout les chants à portée morale, les chants cérémoniels ou officiels étant plus souvent interprétés²⁹³. Komatsu Hiroko signale cependant que *Usagi to kame* de Nōsho Benjirō est souvent chanté lors des entrées et sorties de la salle de classe des enfants qui joignent le pas au rythme de marche de la chanson, en particulier dans le cursus élémentaire normal. Les *shōka* les plus aisés à retenir sont aussi les plus plaisants et les plus susceptibles d'être utilisés par les enseignants à des fins de discipline. Finalement, quand bien même ces *shōka* aient été critiqués pour leurs aspects non-artistique, non-musical, non-pédagogique, ils avaient l'avantage certain de résumer l'essentiel des contes, fables, œuvres romanesques bien-connues ou exploits notables de personnages en quelques paroles, cet aspect synthétique facilitant la mémorisation des noms, des lieux, des faits et des valeurs morales. Par ailleurs, certains chants scolaires comme *Usagi to Kame* de Nōsho Benjirō restèrent dans la postérité car l'entrain procuré par les paroles simples, l'histoire proche des thèmes des comptines d'enfants et la mélodie ont provoqué l'enthousiasme des élèves qui les gardèrent plus en mémoire que les autres, qui tout en prenant le même thème, restaient à leurs yeux trop occultes, trop austères. En ce sens, la réactualisation forcée de cet ensemble d'éléments à portée morale fut efficace en fixant durablement ceux-ci dans la culture enfantine.

1.4 Un vecteur d'apprentissages pluriels

À l'aube du 20^{ème} siècle, la diversité proposée par les *shōka* permettait de les classer en sous-catégories comme les chants à portée éducative que nous avons présentés ci-dessus. Bien que leur emploi au cours des heures de classes soit à nuancer, la production de chants semblait aller en croissant et toujours selon

²⁹³ NAKAYAMA 中山, *op.cit.*, p.366.

une visée éducative. Les *tetsudō shōka* 鉄道唱歌, c'est-à-dire les « chants de chemin de fer », en font partie et ont rencontré un fort succès au moment de leur parution dans les années 1900. Il s'agit à l'origine de chansons écrites par Ōwada Takeki et composées par Ōno Umewaka 多梅稚 (1869-1920) et Ue Sanemichi 上真行 (1851-1937). Les droits de reproduction de ces chants furent rachetés par Miki Sasuke 三木佐助 (1852-1925) qui dirigeait à l'époque l'entreprise de vente d'instruments de musique basée à Ōsaka, Miki gakki 三木楽器. Ces chansons sont regroupées en cinq volumes intitulés *Tōkaidō* 『東海道』, *Sanyō-Kyūshū* 『山陽・九州』, *Oushū sen*²⁹⁴-*Iwaki sen* 『奥州線・磐城線』, *Hokuriku chihō* 『北陸地方』 et *Kansai-Sangū-Nankai kakusen* 『関西・参宮・南海各線』 qui décrivent respectivement les trajets de ces grandes lignes ferroviaires dans l'ensemble du Japon. Le premier volume des *tetsudō shōka* comprend 66 couplets et les paroles du premier, connues de tous les Japonais, sont les suivantes :

<i>Tōkaidō</i>	
Paroles : Ōwada Takeki Musique : Ōno Umewaka	
1 ^{er} couplet	
汽笛一声新橋を はや我汽車は離れたり 愛宕の山に入りのこる 月を旅路の友として	Notre train, d'un coup de sifflet Quitte Shinbashi Et s'engouffre dans le Mont Atago Avec pour compagnon de route la lune

Non contentes de décrire les paysages le long des voies ferrées, ces chansons offrent des informations sur la géographie, l'histoire et les faits remarquables liés aux différents lieux cités sous une forme ludique. Dans les couplets consacrés à la ligne de chemin de fer Tōkaidō, qui relie les villes de Tōkyō et Kōbe, on traverse Shinagawa, Kawasaki, puis on observe les bateaux depuis la station de Yokohama et ainsi de suite. Outre les descriptions de la nature et des villes, on y apprend que les tombes des 47 rōnin se trouvent au temple Sengaku, que l'ascension du Mont Fuji est possible depuis la ville de Gotenba et que sa hauteur est de plus de 3700 mètres (« Ici à Gotenba, en été, nous pouvons tenter l'ascension [du Mont Fuji], dont l'altitude est de dix mille et plusieurs

²⁹⁴ Actuelle ligne de train Tōhoku, la *Tōhoku honsen* 東北本線.

milliers de shaku²⁹⁵, et du haut duquel on peut voir les treize pays » 「こぞ御殿場夏ならば われも登山をこころみん 高さは一万数千尺 十三州もただ一目」, n°15) etc. Les paroles suivent le trajet de la ligne de chemin de fer, d'est en ouest, mais font aussi quelques détours sur des sites dignes d'intérêt. C'est le cas de l'arrêt, sur la route vers Yokosuka quand on descend à la gare d'Ōfuna pour se rendre à la ville de Kamakura, où l'on trouve les vestiges historiques de Minamoto no Yoritomo et également les temples Engaku, Kenchō et le grand Bouddha. Ces chansons sont aussi riches d'informations subsidiaires, comme les spécialités locales ou les vues imparables de certains lieux, apportant divers renseignements à l'instar d'un guide touristique. Cela n'est pas sans rappeler le *Tour de la France par deux enfants*, un manuel de lecture scolaire qui parut en 1877 et qui avait aussi vocation à faire découvrir le pays. Considéré comme un chef-d'œuvre de l'enseignement primaire, il fut constamment réédité jusqu'à nos jours en France²⁹⁶.

Le volume consacré à la ligne Tōkaidō s'achève sur ce couplet, annonçant le suivant sur *Sanyō-Kyūshū* :

<i>Tōkaidō</i> (suite)	
明けなば更に乗りかえて 山陽道を進 (すす) ままし 天気はあすも望みあり 柳にかすむ月の影	A l'aube on change de nouveau de train, Pour avancer sur la route du Sanyō La silhouette embrumée de la lune à travers le saule Laisse souhaiter un beau temps demain.

²⁹⁵ Unité de longueur correspondant à 0,303 mètres.

²⁹⁶ WATRELOT Martine, « Aux sources du "Tour de la France par deux enfants" », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 46 n°2, 1999, pp.311-324.

(一)

(二)

(三)

東海道

新橋

汽笛の聲が汽車を
 愛宕の山に汽車は離れたり
 月を旅路の友として
 右は高輪の墓どころ
 雪は消えても消え残る
 名は千載の後までも

訂正鐵道唱歌

多梅雅作曲

(一) キーヲキ イツセイ ソンバシナ
 (二) みーぎは たか なわ せんがくじ

ハキヲガ キシヤハ ハナレタリ
 しーじふ しちじの はかごころ

アキコノ ヤー マニ イリノコル
 むーきは きえても きえのころ

ラーキナ キビチノ トモトシテ
 なはせん ざーいの のちまでも

Cette initiative de mettre en chanson l'espace japonais fut reprise par ailleurs. C'est le cas de *Tōkyō chiri kyōiku densha shōka* 「東京地理教育電車唱歌」 « Chant ferroviaire de la géographie de Tōkyō » de Ishihara Wasaburō et Tamura Torazō en 1905, qui décrit plus précisément la ville de Tōkyō en suivant les stations de la ligne de tramway partant de Hibiya et allant jusqu'au sanctuaire Yasukuni. Tout au long des 52 couplets de la chanson, on découvre les quartiers d'Ueno, d'Asakusa, Shinagawa etc. et les parcs, bâtiments, temples et sanctuaires aux alentours des stations, avant de s'achever sur le dernier qui fait office de piqûre de rappel de patriotisme :

<i>Tōkyō chiri kyōiku densha shōka</i>	
Paroles : Ishihara Wasaburō	
Musique : Tamura Torazō	
靖国神社に詣ずれば 大君のため国のため 身をつくしたるもののふの 御霊ぞ代代を護るなる	En se rendant au sanctuaire Yasukuni Les esprits des guerriers qui se sont dévoués À l'Empereur et au pays Veillent de génération en génération

En 1908, les mêmes auteurs firent publier *Ōsaka shigai densha shōka* 「大阪市街電車唱歌」, qui basé sur le même principe, proposait cette fois-ci une présentation de la ville d'Ōsaka en 21 strophes. Ces chansons furent regroupées en format *bunko*, c'est-à-dire en format de poche à moindre coût, qui permettait de transporter ce condensé d'informations avec soi. L'image du chemin de fer n'est pas anodine. Depuis l'ouverture de la première ligne en 1872, le réseau ferroviaire japonais n'a cessé de se développer. Élément de modernité, le train modifie la perception de l'espace et du temps. Sa simple évocation suggère l'idée d'émancipation et rappelle un ensemble de sons, d'odeurs, l'agitation de la foule et l'excitation qui précède de départ.

Ainsi, les chants des dernières années de Meiji se raccordaient dans l'ensemble aux enseignements scolaires pour favoriser l'acquisition de connaissances en histoire, en géographie, en lecture et accéder à une formation morale exemplaire. La conception du chant des enfants devait toujours se faire dans ce but éducatif, avec l'aval du ministère de l'Éducation. Cette tendance s'accrut fortement lorsque le gouvernement exerça un contrôle plus accru des manuels de chants en circulation dans le Japon.

2 Les « manuels officiels » ou « manuels d'État » (1904-1945)

En 1903, le ministère de l'Éducation imposa un système de manuels officiels, dits « manuels d'État » *kokutei kyōkasho* 国定教科書 (littéralement : « manuels scolaires officiellement autorisés par l'État »), qui ordonnait l'utilisation

obligatoire dans les écoles élémentaires des manuels dont il était l'auteur. Cela faisait suite à plusieurs scandales liés à des affaires de pots-de-vin des entreprises privées à l'origine de la conception des manuels, corrompues par les milieux politique, financier et économique, que l'on nomme *kyōkasho gigoku jiken* 教科書疑獄事件, affaires qui éclatèrent au grand jour en 1902. Le gouvernement s'employa donc à produire lui-même les ouvrages d'enseignement utilisés dans les écoles, conduisant à l'existence d'un manuel unique (en un ou plusieurs fascicules) pour chaque matière de chaque niveau dans toutes les écoles du pays, système qui perdura jusqu'en 1947. Ce système, on le devine aisément, manquait terriblement de souplesse en matière d'insertion des nouvelles théories pédagogiques, quand il n'entraînait pas en contradiction avec elles. En effet, le ministère de l'Éducation, par l'idée même de concevoir des manuels uniques, entendait contrôler au mieux les nouvelles idées progressistes et libérales qui florissaient de toute part, ce qui constituait l'aboutissement des premières recommandations de nature constructiviste dans la réalisation des manuels scolaires pouvant servir de support au cours de chant. Il leur fallait par ailleurs plus de temps pour obtenir des résultats probants aux expérimentations menées sur le terrain avant de pouvoir les graver dans le contenu des manuels²⁹⁷. Dans un premier temps, ce furent les matières de morale, de langue nationale (japonais), de géographie et d'histoire qui furent concernées. Les manuels de chants ne devinrent « d'État » que tardivement comparé aux autres puisque cela eut lieu en 1941, lorsqu'il fut décrété que les écoles élémentaires s'appelleraient désormais *kokumin gakkō*. La conséquence évidente fut l'emprise de ces manuels scolaires sur les pratiques enseignantes, réduisant considérablement la marge de liberté du curriculum réel ayant lieu dans les écoles.

En ce qui concerne l'enseignement musical, tant que celui-ci n'était pas effectif comme c'était le cas au tout début, la substitution des manuels, qu'ils soient autorisés ou non, aux programmes d'études ne posait pas réellement de problème, en dehors de l'inégalité de la qualité d'apprentissage d'une école ou d'une région à l'autre. Or, il faut savoir qu'à partir de la deuxième moitié de l'ère Meiji, la situation était plutôt favorable à l'enseignement de la musique et donc à la variété et la quantité des manuels de chant. En témoigne par exemple, la

²⁹⁷ GALAN Christian, *op.cit.*, p.49.

diffusion de l'harmonium *orugan* オルガン²⁹⁸ qui fut peu à peu installé dans les écoles élémentaires de tout le pays. La pratique du chant en classe était accompagnée d'un instrument de musique (harmonium ou violon selon la formation de l'enseignant). Puis à la fin de l'ère Meiji, les attentes vis-à-vis de l'enseignement de la musique évoluèrent également. En 1909, les premiers disques japonais furent mis en vente. La musique intégra donc les foyers. Apparut peu à peu une volonté d'appréciation de la musique même dans le milieu éducatif. À partir de 1910, l'enseignement des *shōka* ne revêtait plus le caractère expérimental de ses débuts et se répandit largement en tant que matière dans le pays. Cependant, il n'y avait pas encore dans toutes les écoles d'appareils de diffusion tels que les phonographes, permettant des écoutes en classe. Durant l'ère Taishō, suite aux guerres sino-japonaise et russo-japonaise et à la Première Guerre mondiale, on observe une réorganisation du système éducatif d'une part (due au renforcement de la base économique, à l'essor d'une bourgeoisie désireuse de s'exprimer et à l'impérialisme grandissant) et, d'autre part, à un nouveau mouvement éducatif qui reflète une tendance générale et s'applique également au domaine musical. L'émergence de cette tendance était due à l'exigence d'une société moderne née dans un contexte économique favorable, au développement du libéralisme et de la pensée démocratique.

Ainsi, pendant l'ère Taishō, on observe un renforcement du contrôle des manuels de chants utilisés dans les écoles, les *shōka* enseignés au niveau élémentaire étaient reconnus officiellement et les professeurs recrutés spécifiquement pour dispenser cet enseignement. Dans un système éducatif alors plus consolidé, on pouvait penser que cette matière devait faire l'objet d'autant de contrôle que les autres. Cependant, on pouvait observer dans la réalité des disparités dans le nombre d'heures allouées à cet enseignement et qui allait en diminuant. En 1916, eut lieu un grand congrès d'étude des enseignants de musique. Ces professeurs s'étaient formés des groupes soumettant d'autres

²⁹⁸ Instrument à clavier utilisé en remplacement de l'orgue dans les établissements tels que les écoles, les salles de séjour, les chapelles etc. et appelé *reed organ*. Il ressemble d'apparence à un piano droit, *tategata piano* 縦型ピアノ ou *upright piano*. Au Japon, l'harmonium le plus généralement employé est l'*american organ* dont les sons sont produits par aspiration de l'air. Le clavier est plus petit que celui du piano et comprend 5 octaves mais peut s'étendre jusqu'à 7 octaves en tirant les registres. L'orgue expressif a été inventé en France en 1810 puis l'harmonium fut également inventé en France en 1840. L'*american organ* quant à lui apparaît en 1860.

propositions que celles décrétées par le Monbushō. En 1921, cela alla encore plus loin. En effet, dans le contexte de la « démocratie Taishō », l'éducation musicale vit aussi se développer des mouvements éducatifs artistiques dont nous parlerons dans la troisième partie (*dōyō* 童謡, *jiyū sakkyoku* 自由作曲, *shōka geki* 唱歌劇 etc.). Dans le courant de la « nouvelle éducation » *shinkyōiku* 新教育 et de « l'éducation artistique » *geijutsu kyōiku* 芸術教育, les méthodes et le contenu de l'éducation musicale évoluèrent grandement et de l'élément unique de *shōka*, on développa davantage l'éducation musicale vers l'appréciation de la musique (*kanshō* 鑑賞), sa création (*sōsaku* 創作) et ses instruments (*gakki* 器楽). C'est ainsi qu'Ikuo Jun 幾尾純 (?-?), pédagogue de la musique ayant enseigné à l'école élémentaire rattachée à l'école normale supérieure pour femmes de Nara, évoque dans *Watashi no shōka kyōju* 『私の唱歌教授』 « Mon enseignement des chants scolaires » (1924) les « compositions des jeunes enfants » *jidō no sakkyoku* 児童の作曲, Tsuda Masanari 津田昌業 écrit *Ongaku kanshō kyōiku* 『音楽鑑賞教育』²⁹⁹ « L'éducation de l'appréciation musicale » (1924) ou Yamamoto Hisaishi 山本壽 (?-?) écrit *Ongaku no kanshō no kyōiku* 『音楽の鑑賞教育』 « L'éducation de l'appréciation de la musique » (1924). Ainsi, de nombreux auteurs insistent sur l'importance de l'appréciation et de la composition musicales. Cela permet un développement du contenu de l'enseignement musical. On note aussi l'évolution des chants scolaires : autrefois presque exclusivement en vers (on parle de *inbun shōka* 韻文唱歌), la tendance était désormais au *genbun icchi shōka*³⁰⁰. Les *dōyō* finirent par prendre le pas sur les *shōka*. L'évaluation et l'appréciation du chant, la réception et la conception musicale, l'apprentissage des instruments de musique étaient au cœur de l'enseignement de la musique³⁰¹. La création d'un manuel de chant unique par le ministère de l'Éducation fut donc temporairement mise de côté et les ouvrages indépendants continuèrent à circuler dans les écoles. Ainsi, le premier manuel paru durant la période des manuels d'État est le *Kokutei shōgaku dokuhon shōkashū* 『国定小学読本唱歌集』 (1904) par Uchida Kumetarō 内田桑太郎 (1861-1941), Kusumi Onsaburō 楠美恩三郎 (1868-1927) et Okano Teiichi 岡野貞一 (1878-1941), pour le niveau élémentaire (en trois volumes) et pour le niveau

²⁹⁹ <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1021030/163> consulté le 1 mai 2018.

³⁰⁰ Voir partie suivante.

³⁰¹ NIHON ONGAKU KYŌIKU GAKKAI 日本音楽教育学会編, *Nihon ongaku kyōiku jiten* 『日本音楽教育事典』, s.l., Ongaku no tomosha 音楽之友社, 2004, 835 p.

élémentaire supérieur (en quatre volumes).

Nous reviendrons ci-dessous sur les manuels représentatifs de cette période et verrons comment ils reflètent l'évolution de l'éducation musicale sur ce même temps.

2.1 Un exemple marquant : le *Jinjō shōgaku shōka* (1905-1906)

Le *Jinjō shōgaku shōka* paraît entre 1905 et 1906 en trois fascicules pour les quatre années de l'école élémentaire, sous la direction de Ōhashi Dōzō 大橋銅造 (?-?), Nōsho Benjirō et Tamura Torazō. Les mêmes auteurs font paraître un manuel en deux fascicules pour chacune des quatre années de l'école élémentaire supérieure en 1906-1907, le *Kōtō shōgaku shōka* 『高等小学唱歌』. Parmi les pièces qui figurent dans ce manuel, beaucoup sont les compositions de Nōsho et Tamura, tous deux diplômés de l'École de musique de Tōkyō, mais on trouve également quelques pièces d'autres compositeurs, japonais ou étrangers.

On constate que la préface du *Jinjō shōgaku shōka* est similaire à celle des *Yōnen* et *Shōnen shōka* :

[...] 歌曲は専ら児童の心情に訴へ、程度に鑑み、歌詞は平易にして理解し易く、曲節は快活にして流暢、以て美德感情の養成に資するものを選択せり。殊に尋常科の材料は、主として活潑又は愉快なる歌曲を選びて、教師の直ちに取って遊戯と連絡を保たしむるに便せり。

題目は尋常科にありては、専ら修身、読書科に關係を有する事実、又は四季の風物に因みて、之を取り、高等科にありては、更に地理、歴史、理科等、其他の教科に關係を有する事実を選び、以て格教科の統一を完からしめんことにつとめたり。

歌詞は、多年小学教育に従事し、実地の経験を有せる識者の手に成るもの多く、漸く進みては、所謂古今の名家の作を交へたり。且本邦古来の童謡にして、教育的価値あるものは、程度に応じてこれを挿入し、以て国民感情の養成に資せんとせり。

曲節は、概ね編者多年の研究の結果に出て、或は多年小学教育に経験ある音楽家諸氏の作に係り、能く其音程、音域の如何を審査し、児童発達の程度を探究し、以て順次易より難に進めて配当せり。尚ほ泰西諸家の作曲にして、本邦児童に適応したるものをも交へて、ひろく音楽上の趣味を添へんことをつとめたり。³⁰²

Les chants font entièrement appel aux sentiments des jeunes enfants, s'adaptant à leur niveau, les paroles sont simples et faciles à comprendre, la tonalité gaie et aisée tout en contribuant au développement des sentiments esthétiques et moraux. Nous avons choisi, en particulier pour le matériel du cursus élémentaire, des chants animés et joyeux pouvant être immédiatement utilisés par les enseignants comme divertissement.

Les titres du cursus élémentaire sont essentiellement liés à la morale et la lecture ou

³⁰² SAITŌ 齋藤 Motohiko 基彦, *Meiji no shōka* 『明治の唱歌』, Bunkendō 文憲堂., s.l., 2015, vol. 4/1, 439 p.

bien sont liés aux paysages des quatre saisons, quant à ceux du cursus élémentaire supérieur, nous les avons choisis car ils sont relatifs à la géographie, l'histoire, les sciences et les autres matières de telle sorte qu'ils puissent consolider leur mémorisation.

Concernant les paroles, elles sont nombreuses à être l'œuvre du personnel enseignant possédant l'expérience du terrain, pour avoir travaillé de longues années dans les écoles, en alternance avec des œuvres plus anciennes. Les pièces possédant une valeur éducative que l'on peut trouver dans les chansons pour enfant existant dans notre pays ont été incluses et participent à nourrir le sentiment national.

Les mélodies sont quant à elles le produit de longues recherches des compilateurs ou encore des œuvres de compositeurs ayant une longue expérience d'enseignement dans le cursus élémentaire. Les intervalles, l'amplitude des notes ont fait l'objet d'études comme c'est le cas concernant le développement des jeunes enfants et les éléments sont introduits selon une difficulté croissante. Par ailleurs, concernant les œuvres occidentales, elles y ont été mêlées afin de correspondre aux enfants de notre pays et de développer leur curiosité musicale.

On retrouve pour le volume destiné au premier niveau de ce manuel, sept *shōka* de type *mukashi banashi shōka*, les paroles de cinq d'entre eux étant de la main de Iwaya Sazanami 巖谷小波 (1870-1933), un auteur de *otogibanashi* お伽噺作家, c'est-à-dire les contes pour enfants. Il s'agit de *Hanasaka jijji*, *Momotarō*, *Kintarō*, dont nous avons déjà parlé, ainsi que *Urashima tarō* 「浦島太郎」 et *Issun bōshi* 「一寸法師」. Cependant, dans les manuels officiels de lecture et de morale correspondant au même niveau (1904-1909), ces mêmes contes ont été ôtés sur la même période. Ce qui peut paraître un peu contradictoire par rapport aux directives officielles de synthèse des enseignements entre eux révèle en réalité la position de plus en plus autonome des *shōka* qui, au regard du succès rencontrés par les *mukashi banashi shōka* par exemple, subsistent dans les manuels de chants scolaires. Par conséquent, on discerne mieux le lien plus ténu entre *shōka* et littérature de jeunesse, en particulier en raison de la forte répercussion des *mukashi banashi* (les 24 volumes de *Nihon mukashi banashi* 『日本昔噺』 de Iwaya Sazanami sont publiés entre 1894-1896) ce qui laisse présager leur évolution au cours des années suivantes.

Le contenu du *Jinjō shōgaku shōka* a été élaboré pour convenir aux manuels officiels de lecture et de morale. Plus le niveau scolaire augmentait, plus les insertions historiques et morales étaient importantes. Dans le manuel de quatrième année (paru en juillet 1906), on trouve par exemple le chant connu aujourd'hui sous le titre de *Aoba no fue* 「青葉の笛」 « La Flûte de feuilles vertes », composé par Tamura sur les paroles du *waka* de Ōwada Takeki. La première partie

narre l'histoire de Taira no Atsumori 平敦盛 et la deuxième raconte l'histoire de Taira no Tadanori 平忠度. Ce chant apparaît pour la première fois dans le *Jinjō shōgaku shōka* de quatrième année sous le titre *Atsumori to Tadanori* 「敦盛と忠度」 « Atsumori et Tadanori » et sera renommé *Aoba no fue* plus tard. Ce chant reprend des passages célèbres de la bataille d'Ichi-no-Tani, l'une des plus marquantes de la guerre de Genpei pour la présence de guerriers importants et leurs combats singuliers. L'épisode durant lequel Kumagai Naozane 熊谷直実 tue Atsumori est un sujet de pièces de *jōruri* et de kabuki (*Kumi uchi* 組討). Ce thème est aussi présent dans d'autres formes musicales, comme la pièce de *sōkyoku* du style Yamada ryū *Suma no arashi* 「須磨の嵐」, composée probablement vers 1897 par Yamato Kanwa 山登万和 (1853-1903), un joueur de koto aveugle de l'école Yamada. Cette pièce se présente comme une narration de style *biwa uta* 琵琶歌 et les paroles écrites dans le style poétique *shintai shi* 新体詩 en *shichi go chō*, dont l'auteur est anonyme, apparaissent dans le recueil *Shintai shika* 『新体詩歌』 (1882) compilé par Takeuchi Takanobu 竹内隆信. Il existe également un *gunka* du même titre reprenant ces paroles sur une mélodie simple³⁰³. La présence de ces chants dont les paroles font directement écho soit au répertoire musical préexistant, soit aux épisodes célèbres confirme la tendance imposée par le système des manuels autorisés.

Cependant les titres les plus appréciés, du moins ceux qui sont le plus restés dans la postérité, sont bien ceux qui narrent des contes d'enfant, faciles à retenir, en style parlé. L'amorce engagée dans *Yōnen shōka* se confirme donc et l'évolution de la forme des chants scolaires est désormais en marche. La question que l'on se pose alors est de savoir si ceci est le reflet d'une réalité (certains chants restaient dans les ouvrages en raison de leur appréciation par les enfants ou les enseignants) ou une volonté individuelle d'action directe sur les pratiques enseignantes (support d'une autre matière ou matière à part entière). Regardons alors du côté des manuels compilés par le ministère de l'Éducation et cherchons à en extraire les éléments nous permettant d'y répondre.

2.2 Les manuels du Monbushō

D'un côté, nous observons un phénomène commun d'innovation par

³⁰³ On constate qu'un même thème pouvait être repris dans divers styles musicaux, sans influence musicale des uns sur les autres avec une simple reprise des paroles, voir le cas similaire *Musunde hiraite* plus loin dans le chapitre.

croisement d'éléments importés et indigènes. Dans un premier temps en effet, les chants pour enfants n'étaient ni plus ni moins que des mélodies étrangères de diverses natures (folkloriques, religieuses, populaires ou issues du répertoire classique) plus ou moins traduites en japonais ou sur lesquelles on apposait des paroles tirées de poèmes anciens ou composés spécifiquement par des paroliers. Contrairement à la musique militaire qui était interprétée telle quelle par les fanfares japonaises, les chants pour enfants présentaient donc une forme originale justifiée par les objectifs pédagogiques fixés par le ministère de l'Éducation. C'est toujours en vue de répondre à ces objectifs que l'on confia aux compositeurs japonais, la charge d'écrire la musique sur la base de textes sélectionnés pour figurer dans les manuels scolaires, les fameux *Monbushō shōka*.

Nous avons vu que le ministère de l'Éducation n'imposa pas immédiatement de manuel d'État pour l'enseignement des *shōka*, mais entreprit néanmoins de concevoir son propre manuel, à partir de celui, officiel, de lecture pour aboutir à la création des *dokuhon shōka*. Les *dokuhon shōka* ont été conçus au moment où se sont croisées les théories issues de l'herbartisme, la reconnaissance de l'efficacité des *shōka* dans l'apprentissage de la morale dans un contexte de diffusion de la musique occidentale et l'augmentation du nombre de compositeurs japonais. Huit sortes de manuels de *dokuhon shōka* furent publiés de 1904 à 1909. Les mêmes paroles étaient mises en musique par des compositeurs différents, soit issus de l'École de musique de Tōkyō, soit des professeurs de musique des écoles normales qui composaient pour leurs élèves du cycle élémentaire. En bénéficiant de cette source d'inspiration préexistante, les *shōka* ont pu se diversifier et donner l'occasion de produire un répertoire à cette jeune génération de musiciens. Ces aller-retours dans les manuels de lecture d'une part et de chants scolaires d'autre part montrent la dépendance des uns envers les autres au moment où les sources d'inspiration étaient limitées aux directives nationales du Monbushō.

La situation évolua de 1910 à 1917. À partir du décret de 1907, les années d'études à l'école élémentaire normale *jinjō shōgaku* s'allongèrent à six ans, au lieu de quatre depuis 1900 et la matière *shōka* devint obligatoire. Cela conduisit à concevoir avec plus d'attention le manuel destiné à ce cours. Bien qu'il n'existât

pas encore de manuel unique de chants scolaires, le *Jinjō shōgaku dokuhon shōka* du Monbushō en était un signe avant-coureur.

a) Le *Jinjō shōgaku dokuhon shōka* du Monbushō

C'est en 1910 que le Monbushō fit paraître le *Jinjō shōgaku dokuhon shōka* 『尋常小学読本唱歌』, premier manuel d'État depuis le *Shōgaku shōkashū* (1881-1884) et surtout le dernier des manuels de *dokuhon shōka*.

Il s'agissait d'un manuel provisoire en attendant la création d'un manuel de *shōka* et les chants contenus dans le *Jinjō shōgaku dokuhon shōka* étaient conçus sur la base de vingt-sept poèmes tirés du manuel de lecture *Jinjō shōgaku dokuhon*, mis en musique dans un volume unique qui devait correspondre à chaque année de tous les niveaux³⁰⁴. Contrairement aux manuels de *shōka* de la période précédente, ce manuel ne contenait pas d'œuvres étrangères, les membres du comité de compilation du manuel étant les auteurs de la grande majorité des pièces. Un comité de compilation avait été établi en juin 1909 à la demande du Monbushō auprès de l'École de musique de Tōkyō et les professeurs compositeurs des chants remirent leur droit d'auteur au Monbushō. Les autres membres de ce comité étaient, pour les paroles : Yoshimaru Kazumasa 吉丸一昌 (1873-1916), Tomiogi Chika 富尾木知佳 (?- ?), Okkotsu Saburō 乙骨三郎 (1881-1934), Takano Tatsuyuki 高野辰之 (1876-1947), Mukasa San 武笠三 (1871-1929), et pour la musique : Shimazaki Akatarō 島崎赤太郎 (1874-1933)³⁰⁵, Koyama Sakunosuke 小山作之助 (1864-1927), Ue Sanemichi 上真行 (1851-1937), Okano Teiichi 岡野貞一 (1878-1941), Kusumi Onzaburō 楠美恩三郎 (1868-1927), Minami Yoshie/Nōei 南能衛 (1881-1952). Au terme d'une première réunion qui eut lieu en juin 1909, des poèmes tirés du *Jinjō shōgaku dokuhon* furent mis en musique par les membres du

³⁰⁴ Voir KAMATANI 鎌谷 Shizuo 静男 *Jinjō shōgaku dokuhon shōka hensan hishi* 『尋常小学読本唱歌編纂秘史』, Bungeisha 文芸社, 2001, p.109.

³⁰⁵ Enseignant de musique et organiste né à Tōkyō, toute sa famille se convertit au christianisme en 1886. Il sortit diplômé de l'école de musique en 1893. Tout en étant professeur assistant à l'école de musique, il joua devant l'impératrice en 1901. C'est grâce à une bourse du ministère de l'Éducation qu'il partit à Leipzig en 1902 où il étudia à l'académie royale de musique (son prédécesseur avait été Taki Rentarō qui dût rentrer au Japon pour des raisons de santé). Il étudia quatre ans l'orgue et la composition. Il rentra au Japon en 1906 et devint professeur à l'École de Musique, inspecteur pour le Monbushō, ainsi que membre du comité de compilation des manuels de chants scolaires. Il composa également des œuvres officielles comme *Otairei hōshuku gasshōka* 「御大礼奉祝合唱歌」 pour l'empereur Taishō et écrivit les accompagnements des manuels de musique de l'association d'éducation musicale japonaise 日本教育音楽協会 ainsi que les hymnes d'établissements comme celui de l'université Rikkyō par exemple.

comité, issus pour beaucoup de l'école de musique de Tōkyō. Les paroles avaient quant à elle été sélectionnées après un appel public. Le procédé d'élaboration des chants partait donc du texte, au contraire du premier manuel de *shōka* du Monbushō qui effectuait l'opération inverse, à savoir appliquer des paroles japonaises sur des mélodies étrangères. Au final, même s'il ne s'agissait pas d'une condition préalable, toutes les pièces furent de la main de Japonais. Dans un sens, il s'agit de l'accomplissement des deux objectifs qu'avait donnés Izawa : « Composer des nouvelles œuvres en trouvant un compromis entre l'Asie et la musique occidentale » *tōzai ni yō no ongaku o secchū shite shinkyoku o tsukuru koto* 「東西二洋の音楽を折衷シテ新曲ヲ作ル事」, et « former des individus qui puissent façonner la musique nationale de demain » *shōrai kokugaku o okosu beki jinbutsu o yōsei suru koto* 「将来国楽ヲ興スベキ人物ヲ養成スル事」.

Cela aboutit à la présentation de vingt-sept chants, en 1910, que nous avons regroupés dans le tableau suivant :

Chants contenus dans le <i>Jinjō shōgaku dokuhon shōka</i> 『尋常小学読本唱歌』(1910)	
1 <i>Karasu</i> カラス	15 <i>Nanigoto mo seishin</i> 何事も精神
2 <i>Tsuki</i> ツキ	16 <i>Takegari</i> たけがり
3 <i>Tako no uta</i> タコノウタ	17 <i>Ōmi hakkei</i> 近江八景
4 <i>Ko.uma</i> こうま	18 <i>Maheya utaheya</i> 舞へや歌へや
5 <i>Kaeru to kumo</i> かへるとくも	19 <i>San saijo</i> 三才女
6 <i>Fuji no yama</i> ふじの山	20 <i>Suishiei no kaiken</i> 水師營の會見
7 <i>Tokei no uta</i> とけいのうた	21 <i>Ware wa umi no ko</i> われは海の子
8 <i>Haha no kokoro</i> 母の心	22 <i>Shussei heishi</i> 出征兵士
9 <i>Haru ga kita</i> 春が来た	23 <i>Dōhō subete rokusenman</i> 同胞すべて六千萬
10 <i>Mushi no koe</i> 蟲のこゑ	24 <i>Kamakura</i> 鎌倉
11 <i>Nippon no kuni</i> 日本の國	25 <i>Kokusan no uta</i> 國産の歌
12 <i>Kazoe uta</i> かぞえ歌	26 <i>Sotsugyō</i> 卒業
13 <i>Inaka no shiki</i> いなかの四季	27 <i>Asagao</i> アサガホ
14 <i>Ie no mon</i> 家の紋	

Plusieurs de ces chants furent réutilisés dans les manuels scolaires suivants (*Jinjō shōgaku shōka* 『尋常小学唱歌』, *Shintei jinjō shōgaku shōka* 『新訂尋常小学唱

歌』 et les manuels d'après-guerre) et environ un tiers de ces chants est toujours chanté de nos jours. On y trouve ainsi le très célèbre *Haru ga kita* 「春が来た」 « Le printemps est venu », de Takano Tatsuyuki et Okano Teiichi. Ce duo fut d'ailleurs à l'origine d'autres célèbres *shōka* : *Haru no ogawa* 「春の小川」 « Le ruisseau de printemps », *Oborozukiyo* 「朧月夜」 « Lune trouble de printemps », *Furusato* 「故郷」 « Le pays natal ».

La publication de ce manuel illustre de façon claire la politique éducative entreprise par le Monbushō, qui s'avérait bien loin des idées novatrices qui circulaient alors en matière de pédagogie. En consolidant, en quelque sorte, les matières entre elles, il réduisait la marge de liberté des enseignants dans une matière susceptible d'être moins contrôlée que les autres. L'attachement au matériel scolaire révèle la radicalisation du système, là où par ailleurs, les adeptes de la nouvelle éducation et de Dewey notamment préconisaient un usage modéré des manuels qui ne devaient pas constituer la seule base de l'enseignement dans les écoles³⁰⁶.

Pourtant, si l'on se penche sur les œuvres elles-mêmes, on constate qu'un effort de rapprochement vis-à-vis de la langue et des chants de type *warabe uta* a été fourni. Dans *Mushi no koe* 「蟲のこゑ」, par exemple, les paroles sont au moins pour moitié des onomatopées reproduisant le chant des insectes et décrivent la nature environnante des enfants. La musique quant à elle, reste dans la tradition de composition des *shōka* : en Ré Majeur, mesure à 2/4.

b) Les *Monbushō shōka*

Un an après la publication du *Jinjō shōgaku dokuhon shōka*, parut un nouveau manuel de chants scolaires du Monbushō, le *Jinjō shōgaku shōka* 『尋常小学唱歌』³⁰⁷, manuel avec lequel s'achèvera l'ère Meiji et qui fut utilisé par les élèves durant les ères Taishō et Shōwa. Six volumes furent publiés entre 1911 et 1914 et utilisés pendant vingt et un ans, en comptant une nouvelle édition. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un manuel officiel, ces volumes furent utilisés dans pratiquement toutes les écoles élémentaires du pays.

Comme nous l'avons précédemment dit, depuis 1907, les années d'école

³⁰⁶ GALAN Christian, *op.cit.*, p.52.

³⁰⁷ À ne pas confondre avec le manuel homonyme, paru en 1905.

élémentaire normale s'allongèrent à six ans et la nécessité d'un manuel en plusieurs volumes répartis sur les six niveaux correspondant fut rapidement envisagée. Un autre comité fut sollicité pour sélectionner de nouvelles œuvres créées et adjointes aux vingt-sept premières du *Jinjō shōgaku dokuhon shōka* pour atteindre un total de 120. Contrairement au *Jinjō shōgaku dokuhon shōka*, ce manuel en plusieurs volumes devait donc accompagner l'évolution de l'élève et s'accordait selon le déroulement de l'année (les chants correspondaient aux poèmes du livre de japonais). Il se trouve dans la lignée de son prédécesseur dans une logique de synthèse curriculaire.

Le comité réuni pour la compilation du *Jinjō shōgaku shōka* fut constitué, pour les paroles, de : Haga Yaichi 芳賀矢一 (1867-1927), Ueda Kazutoshi 上田万年 (1867-1937)³⁰⁸, Sasaki Nobutsuna 佐々木信綱 (1872-1963), Takeshima Hagoromo 武島羽衣 (1872-1967), Yatsunami Norikichi 八波則吉 (1875-1953), Onoe Saishū 尾上八郎 (1876-1957), Yoshimaru Kazumasa et Takano Tatsuyuki. Concernant la musique, il s'agissait de Yuhara Motoichi 湯原元一 (1863-1931), Ue Sanemichi, Kusumi Onzaburō, Tamura Torazō, Shimazaki Akatarō, Okano Teiichi, Minami Yoshie/Nōei, Koyama Sakunosuke. On constate que les membres chargés de la musique sont les mêmes que ceux du comité pour la conception du *Jinjō shōgaku dokuhon shōka*, auxquels se sont ajoutés Yuhara Motoichi et Tamura Torazō, tandis que les auteurs des paroles étaient pratiquement tous nouveaux. De la même façon que pour le *Jinjō shōgaku dokuhon shōka*, les droits d'auteur furent cédés au Monbushō et le nom des paroliers et compositeurs n'est pas mentionné dans le manuel.

Beaucoup de ces chants sont toujours chantés de nos jours car sa période d'utilisation dans les écoles fut longue, de sa première édition en avril 1911 à son édition corrigée, en mars 1932. Il faut également noter que des poètes importants de l'époque furent sollicités par le Monbushō pour la réalisation de ce manuel. Des améliorations furent apportées plus tard et les manuels nationaux furent utilisés jusqu'à la fin de la guerre, sur une trentaine d'années. Cette longue série de chants est celle communément qualifiée de *Monbushō shōka* 文部省唱歌, les « chants du

³⁰⁸ Linguiste japonais, professeur à l'Université Impériale de Tōkyō, il contribua grandement à l'établissement de la langue nationale *kokugo* et de la langue nationale standardisée (*hyōjungo* 標準語).

Monbushō ». Ce sont eux qui furent la cible de nombreuses critiques durant les années de leur emploi dans les écoles en raison de leur pauvreté musicale, du retrait de toutes les pièces occidentales, de leur structure stéréotypée etc. Mais cette étape possède un sens d'un point de vue historique. La pratique musicale des Japonais s'établit solidement et les *shōka*, mentionnés désormais « du Monbushō », perdaient leur caractère d'œuvres créées par des individus pour ne répondre qu'au seul objectif scolaire, commun, anonyme et obligatoire.

Une version révisée de ce manuel parut près de vingt ans plus tard, sous le titre de *Shintei jinjō shōgaku shōka* 『新訂尋常小學唱歌』, en six volumes, s'étalonnant de la première à la sixième année de l'école élémentaire normale, comprenant vingt-sept chants chaque.

Tableau comparatif du volume de 1 ^{ère} année d'école élémentaire du <i>Jinjō shōgaku shōka</i> 『尋常小學唱歌 第一學年用』 et de sa version révisée	
Version de 1911 (明治 44 年)	Version révisée 1932 (昭和 7 年)
1 <i>Hi no maru no hata</i> 日の丸の旗	1 <i>Hi no maru no hata</i> 日の丸の旗
2 <i>Hato</i> 鳩	2 <i>Hato</i> 鳩
3 <i>Okiyagari koboshi</i> おきやがりこぼし	3 <i>Heitai-san</i> 兵隊さん
4 <i>Ningyō</i> 人形	4 <i>Okiyagari koboshi</i> おきやがりこぼし
5 <i>Hiyoko</i> ひよこ	5 <i>Densha gokko</i> 電車ごっこ
6 <i>Katatumuri</i> かたつむり	6 <i>Ningyō</i> 人形
7 <i>Ushiwakamaru</i> 牛若丸	7 <i>Hiyoko</i> ひよこ
8 <i>Yūdate</i> 夕立	8 <i>Suna asobi</i> 砂遊び
9 <i>Momotarō</i> 桃太郎	9 <i>Katatumuri</i> かたつむり
10 <i>Asagao</i> 朝顔	10 <i>Ushiwakamaru</i> 牛若丸
11 <i>Ike no koi</i> 池の鯉	11 <i>Asagao</i> 朝顔
12 <i>Oya no on</i> 親の恩	12 <i>Yūdate</i> 夕立
13 <i>Tori</i> 鳥	13 <i>Momotarō</i> 桃太郎
14 <i>Kiku no hana</i> 菊の花	14 <i>Boku no otōto</i> 僕の弟
15 <i>Tsuki</i> 月	15 <i>Ike no koi</i> 池の鯉
16 <i>Konoha</i> 木の葉	16 <i>Oya no on</i> 親の恩
17 <i>Usagi</i> 兎	17 <i>Ichiban hoshi mitsuketa</i> 一番星みつけた
18 <i>Tako no uta</i> 紙鳶の歌	18 <i>Tori</i> 鳥
19 <i>Inu</i> 犬	19 <i>Kiku no hana</i> 菊の花
20 <i>Hana saka jijii</i> 花咲爺	20 <i>Tsuki</i> 月
	21 <i>Konoha</i> 木の葉

	22 <i>Tsumiki</i> つみ木
	23 <i>Usagi</i> 兎
	24 <i>Yuki daruma</i> 雪達磨
	25 <i>Tako no uta</i> 紙鳶の歌
	26 <i>Inu</i> 犬
	27 <i>Hana saka jijii</i> 花咲爺

Malgré les nouvelles tendances musicales développées à l'ère Taishō, grâce notamment au mouvement *dōyō*, les sept nouvelles pièces venues s'ajouter à celles du volume initial ne présentent aucune innovation, qu'elle soit musicale ou textuelle, par rapport aux *shōka* existant jusque-là.

Le nom des auteurs fut rajouté après-guerre, comme on le constate dans la compilation parue aux éditions Iwanami, *Nihon shōkashū* 『日本唱歌集』 (1958). Beaucoup de ces chants furent composés par Nobutoki Kiyoshi. Si *Ichibanboshi mitsuketa* révèle une tentative de rapprochement avec la musique traditionnelle, la plupart des autres pièces sont dans la stricte lignée de composition des *shōka* de l'ère Meiji.

Si l'on voulait décrire l'évolution globale des manuels de chant du Monbushō durant cette période, nous devons constater qu'ils représentent un facteur de stagnation de l'enseignement musical par rapport aux ouvrages issus d'initiatives d'auteurs indépendants. La question principale qui s'est posée jusqu'à présent réside dans le rôle fondamental du manuel qui, comme nous l'avons vu, devait correspondre à des directives précises indiquées par les autorités. Ce médium permettait un accès au savoir dans la mesure où il correspondait au curriculum général, les enseignements ne focalisant pas tant sur l'histoire de la musique où les œuvres majeures du répertoire occidental que sur le sens des paroles et les thématiques abordées, la théorie et la technique vocale n'étant enseignées que pour permettre l'interprétation de ces chants. On constate la complexité de ce support de travail qui représente difficilement la réalité de la situation musicale. On peut cependant, en retraçant les évolutions que ces manuels peuvent connaître au cours du temps, émettre des hypothèses.

II Évolution des *shōka*

A Au cœur d'enjeux majeurs

Le programme de musique centré sur les *shōka* qui avaient été composés durant la période Meiji et dont les paroles étaient souvent des écrits confucianistes dans un style classique complexe, très moraliste, évoquant l'amour pour la nation, le respect envers l'Empereur, les parents et les odes à la nature, fut certes très critiqué mais ceci est davantage une conséquence de l'effervescence intellectuelle de l'époque qu'une réaction vis-à-vis d'un enseignement musical inadéquat. En effet, durant l'ère Taishō, l'introduction de diverses pédagogies étrangères alimentèrent les débats et les réflexions portant sur l'éducation des enfants.

Ainsi, cette période a vu naître ou s'exprimer plus effectivement divers courants du mouvement s'inspirant de celui de l'éducation nouvelle, tandis que le système éducatif resta de son côté assez peu enclin à oser un remaniement, malgré les problèmes décriés par les enseignants. S'il n'y eût pas réellement de changement sur le plan institutionnel, ces nouvelles idées aboutirent à une reconsidération générale de la place de l'enfant, notamment des plus jeunes. Cependant, avec la promulgation en 1923 du « Rescrit impérial sur l'épanouissement de l'esprit national » *kokumin seishin sakkō ni kan suru chokugo*, et la Loi de maintien de la sécurité publique *Chian iji hō* en 1925, qui en restreignant la liberté d'expression voulait couper court à tout mouvement contestataire, étudiant, socialiste, communiste et syndical, la politique éducative se durcit au profit du renforcement des objectifs que l'on trouvait à l'ère Meiji : faire de l'enfant un citoyen dévoué à la nation, mettant fin à toute tentative de libéralisation de la pensée pédagogique³⁰⁹. Dans ce climat de plus en plus radicalisé, les références telles que Dewey furent progressivement évincées à partir de 1930 et les courants pédagogiques qui avaient émergé durant cette période ne parvinrent pas à constituer de grand mouvement pouvant aller à l'encontre des directives ministérielles. Le déclin rencontré laissa place à un « retour en arrière » à l'herbartisme, qui délaissa les références étrangères au profit de la mise en valeur de la culture revendiquée comme nationale³¹⁰. L'éducation

³⁰⁹ GALAN Christian, *op.cit.*, p.52.

³¹⁰ *Ibid.*, p.54.

centrée autour de la figure de l'enfant ne dura qu'un temps et l'on revint rapidement revenir à la discipline imposée aux enfants par l'enseignant.

C'est également à l'ère Taishō que la théorie de la Rythmique, créée par le musicien suisse Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), fut introduite au Japon. Son approche, comme celle du médecin et pédagogue italienne Montessori (1870-1952), était unique en son temps. La pédagogie de Dalcroze est une méthode d'éducation musicale mettant en relation les liens naturels entre le mouvement corporel et le mouvement musical qui s'articule selon trois matières principales la Rythmique, le Solfège et l'Improvisation. Dalcroze a également estimé que les premières années de la vie d'un enfant sont particulièrement importantes pour le développement des compétences et les perceptions de base. On a beaucoup discuté de la méthode de Dalcroze et de sa place dans l'éducation musicale générale japonaise³¹¹. Le gouvernement n'a pas mis en œuvre la méthode dans les écoles publiques, mais quelques défenseurs l'ont utilisé dans les établissements privés.

Ci-dessous, nous verrons les évolutions majeures qui ont pu être observées depuis la création des premiers *shōka* jusqu'à la fin de l'ère Taishō. Cela nous permettra de mieux comprendre le contexte général qui mena à l'émergence du mouvement *dōyō* auquel nous consacrerons le troisième chapitre de cette thèse. Ces évolutions concernent les éléments que nous avons déjà évoqués plus avant : les paroles et les textes ou récits dont elles sont issues, le style de langue employé, la forme musicale, les lieux de représentation et d'expression des chants.

1 Les *genbun icchi shōka* 言文一致唱歌

1.1 Origines

Pour comprendre un peu mieux ces *shōka* il faut remonter dans les années 1890, quand une révolution s'opéra dans le milieu littéraire japonais. Des auteurs entreprirent d'écrire des œuvres réalistes, dont le texte exprimerait le plus fidèlement possible la langue japonaise telle qu'elle était parlée et de créer ainsi un nouveau style littéraire. C'est ainsi que parut, en 1886, *Genbun icchi* 『言文一致』, de Mozume Takami 物集高見 (1847-1928), linguiste et érudit de *kokugaku* « les

³¹¹ On trouve, aujourd'hui encore, plusieurs associations et institutions s'intéressant à cette méthode.

études nationales », suivi des ouvrages de Futabatei Shimei 二葉亭四迷 (1864-1909), auteur de *Ukigumo*『浮雲』 (1887) ou encore de l'écrivain et poète Yamada Bimyō 山田美妙 (1868-1910). Jusqu'alors, la plupart des ouvrages écrits se présentaient sous la forme *bungobun* 文語文, c'est-à-dire dans un style littéraire classique, mais l'influence des mouvements littéraires étrangers, introduits notamment grâce à la traduction d'ouvrages en japonais, finit par s'étendre à l'ensemble du monde des lettres pour s'infiltrer dans la presse. L'auteur de littérature enfantine Iwaya Sazanami dont nous avons précédemment parlé, réécrivit ainsi son roman *Kogane maru* 『こがね丸』 (1891) en style *genbun icchi*. Cette tendance aboutit jusque dans les cercles des éducateurs et des pédagogues qui envisagèrent de nouvelles formes textuelles pour l'enseignement en milieu scolaire. Nécessairement, elle atteint aussi les chants scolaires qui, nous l'avons vu, se trouvaient intimement liés à la langue japonaise enseignée en classe. De 1900 à 1905, un mouvement au sein des institutions scolaires dénonçant l'aspect trop littéraire des paroles des chants et la difficulté de leur compréhension par les enfants vit le jour. Les initiateurs de ce mouvement, regroupés autour des compositeurs et professeurs de musique Tamura Torazō, de l'École normale supérieure, et Nōsho Benjirō défendaient une nouvelle forme de *shōka* : des chants composés de sorte que la mélodie et les paroles s'accordaient exactement, proches de la langue parlée. Par là, ils critiquaient également l'aspect conservateur du monde de l'éducation et exprimaient une volonté d'uniformisation de la langue écrite et de la langue parlée pour les chants : *genbun icchi shōka* 言文一致唱歌. Cependant, ce qui constitue un des premiers mouvements de ce genre depuis la promulgation de la loi fondamentale sur l'éducation de 1887 fut assez vite rejeté par les érudits proches du ministère l'Éducation qui qualifiaient le style de sa production de vulgaire et certainement pas approprié dans la composition de paroles de chants destinés aux enfants, dans le cadre scolaire.

En 1896, du temps où il tenait ses fonctions à l'école normale du département de Hyōgo 兵庫県師範学校, Tamura Torazō avait remarqué l'intérêt plus prononcé des enfants pour certains chants, et déduit de cette observation qu'il existait des paroles, des mélodies qui leur étaient plus adaptées et entraînait donc une inclination envers leurs pièces favorites. Afin de concevoir d'autres chants qui puissent susciter le même intérêt, il était donc nécessaire dans la mesure du

possible que ces derniers évoquent des thématiques se rapprochant de l'imaginaire enfantin et que le rythme et la mélodie soient gais, enjoués. En 1899, il entreprit de composer des *shōka* basés sur le *genbun icchi*, qui reçurent un accueil favorable de la part des élèves de l'école élémentaire rattachée à l'école normale de Tōkyō où il travaillait au même moment, le confortant dans l'hypothèse selon laquelle il existait un « type » de chant qui plaisait davantage aux jeunes enfants. Par ailleurs, les paroles devaient désormais être créées par des pédagogues ayant l'expérience du terrain et c'est ainsi que, faisant appel à ses collègues Ishihara Wasaburō, Tanabe Tomosaburō 田辺友三郎 (1863-1933) et Nōsho Benjirō, il compila les *genbun icchi shōka* de leur création dans le premier manuel de *Yōnen shōka* en juin 1900. Comme nous l'avons vu dans la partie de cette thèse que nous avons consacrée à ce manuel, les chants reprenaient en majorité des contes populaires japonais : Momotarō, Kintarō, Urashima Tarō, Sarukani, Hanazakajī, Issunbōshi etc. S'en suivit également la conception de *Shōnen shōka* et bien d'autres manuels, dans lesquels il s'efforçait de préserver cette caractéristique dans les paroles des chants.

1.2 Forme et évolution

Nous proposons ici de voir plus concrètement la forme prise par ces *shōka* d'un nouveau genre, et essayer de déterminer sur quels aspects repose leur innovation. L'exemple choisi ci-dessous est *Momotarō*, chanson dont les paroles sont écrites par Tanabe Tomosaburō et la musique par Nōsho Benjirō.

<i>Momotarō</i>	
Paroles : Tanabe Tomosaburō	
1 桃から生まれた ももたろう 気はやさしくて 力もち 鬼が島をば 討たんとて いさんで家を出かけたり	Il est né dans une pêche, Momotarō, C'est un gentil garçon et il est fort costaud, Il part conquérir l'île des démons, C'est plein d'ardeur qu'il quitte la maison.
2 日本一の きびだんご なさけにつきる 犬とさる きじがもうて おともする いそげものども おくるなよ	Ce sont les meilleurs <i>kibidango</i> du Japon, Chien et Singe, reconnaissants, le rejoindront, Faisan accompagnant, ayant reçu sa part, Allons, dépêchons, ne soyons pas en retard.

<p>3 はげしいくさに 大勝利 鬼が島をば せめふせて とった宝は 何々ぞ 金 銀 さんご あやにしき</p>	<p>Ils sortent triomphants d'un combat acharné, Les démons de l'île sont battus et défaits, Que contient le trésor, récupéré alors ? De l'argent, du corail, du brocart et de l'or.</p>
<p>4 車につんだ 宝もの 犬がひきだす えんやらや さるがあとおす えんやらや きじがつなひく えんやらや</p>	<p>Dans la charrette, le trésor est amassé, Le Chien tire à l'avant, <i>en ya ra ya</i>, Le Singe pousse à l'arrière, <i>en ya ra ya</i>, Le Faisan tient la corde, <i>en ya ra ya</i>.</p>

La mélodie de *Momotarō* est, comme on pouvait s'y attendre, en gamme *yonanuki* Majeure. La mesure est en 2/4 et le rythme invariant croche pointée double se succède tout au long de la pièce, facilitant à la fois la mémorisation et ne détournant pas l'attention du cœur de la pièce : la narration. Cette dernière reprend les éléments centraux du conte : l'origine du héros, la rencontre avec le Chien, le Singe et le faisan, la victoire contre les êtres malfaisants de l'île des démons et le merveilleux trésor qu'ils en rapportent. On remarque dans la dernière strophe le *kakegoe en ya ra ya*, une interjection employée lorsque l'on tire ou pousse une lourde charge, l'équivalent de « Ho ! Hisse ! » en français. De toute évidence, aucune morale de l'histoire n'est particulièrement présente dans cette chanson, qui vise par le rythme, la mélodie et les paroles à provoquer chez l'enfant de l'amusement plus que d'inculquer une leçon. Le combat contre les démons est à peine évoqué, tout comme le devoir de fidélité des compagnons d'aventure de *Momotarō*.

モモタロー

(は調二拍子)

稍急速に(軍歌体)

作曲 納所辨次郎



3. 3 2. 1 | 3. 3 2. 1 | 5. 6 5. 3 | 2. 0

1. モモカヲ ヲマレタ モモタロン
 2. ニツホシイ イチクサニ キビダシ
 3. ハゲシイ イクサニ ダイシ
 4. クルマニ ツンダ タカラモ



3. 3 2. 3 | 5. 6 5. 3 | 2. 2 3. 2 | 1. 0

キハサシ クアチカヲモチ
 ナサケニ ツキクル イメトサ
 ナニガシ マチバセメフセ
 イメガヒ キダス エンヤ



5. 5 5 | 6. 6 5. 3 | 1. 1 6. 1 | 5. 0

オニガ シマチバ ウタント
 キツモ モラウテ オトモス
 トツタ タカラハ ナニナ
 サルガ アトオス エンヤ



6. 6 1. 6 | 5. 5 3 | 5. 3 2. 3 | 1. 0

イサンア イヘチ デカク
 イツゲモ ノドモ オクル
 キンギン サンゴ アヤニ
 キツ ナヒ タ エンヤ

Or, comme nous l'avons vu, un des points fondamentaux qui avaient fait adopter les *shōka* dans le système scolaire était leur faculté à élever le sens esthétique et culturel des enfants afin de leur offrir une éducation accomplie, principe farouchement défendu par les membres du Monbushō qui considéraient en conséquence les chants proposés par Tamura et les siens comme dépourvus de finesse. En proposant une alternative aux *shōka* antérieurs, les chants qui

naquirent de ce mouvement sont annonceurs des changements en termes de pédagogie et de considération de l'enfant. Le manuel *Yōnen shōka* contient quant à lui des « tubes » : *Kintarō*, *Momotarō*, *Usagi to kame* par exemple, dont la popularité actuelle témoigne en un certain sens de l'intuition de Tamura. Le succès rencontré auprès des enfants de *Yōnen shōka* ne pouvait être ignoré du ministère de l'Éducation et influa sur l'amélioration des *shōka* à partir du 20^{ème} siècle. C'est suite au mouvement *genbun icchi* que le Monbushō intégra dans son manuel *Jinjō shōgaku shōka* des chants du même acabit, écrits en gamme *yonanuki*. Cette version de l'histoire de Momotarō fut mise en musique par Okano Teiichi 岡野貞一 (1878-1941) sur les paroles suivantes.

<i>Momotarō</i>	
Paroles : auteur anonyme	
1. 桃太郎さん桃太郎さん、お腰につけた黍団子、一つわたしに下さいな。	Momotarō, Momotarō, À la ceinture, des <i>kibidango</i> , J'en voudrais bien un.
2. やりませうやりませう、これから鬼の征伐に、ついて行くならやりませう。	Partons, partons, À la conquête des démons, Si vous me suivez nous les vaincrons.
3. 行きませう行きませう、あなたについて何処までも、家来になつて行きませう。	Allons, allons, Peu importe où, nous te suivrons, En serviteurs, nous t'accompagnerons.
4. そりや進めそりや進め、一度に攻めて攻めやぶり、つぶしてしまへ鬼が島。	Avançons, avançons, En un coup nous les défaisons, Écrasons l'île des démons.
5. おもしろいおもしろい、のこらず鬼を攻めふせて、分捕物をえんやらや。	C'est amusant, c'est amusant, Les démons vaincus ne sont plus autant, Récupérons le trésor, <i>en ya ra ya</i> .
6. 万万歳 万万歳、お伴の犬や猿雉子は、勇んで車をえんやらや。	Hourra, hourra, Compagnons Chien, Singe et Faisan, Tirons victorieux la charrette, <i>en ya ra ya</i> .

Musicalement, ces deux pièces présentent des points communs que partagent beaucoup de *shōka* créés à cette époque : une mesure à 2/4, et une mélodie en gamme Majeure *yonanuki* (Ré Majeur dans la version de 1911 du

Jinjō shōgaku shōka que nous avons réécrite ci-dessous). Cependant, le rythme de la chanson composé par Okano Teiichi se révèle être d'une grande simplicité (des mesures de quatre croches), qui certes se justifie car le volume dans lequel paraît ce *Momotarō* est destiné aux premières années, mais peut également être considéré comme moins adapté à l'histoire qu'il doit pourtant souligner. Nōsho Benjirō a au contraire composé un chant de type militaire (*gunka* 軍歌), l'indication de tempo suggère par ailleurs qu'il soit allant (*yaya kyūsoku ni* 「稍急速」) telle une marche. C'est loin d'être le même effet rendu avec la version de Okano, plus lente et sensiblement moins dynamique. Considérant les paroles, on observe des similitudes puisque l'on retrouve la même interjection *en ya ra ya* que dans la chanson écrite par Tanabe Tomosaburō, ainsi que la répétition systématique au premier vers de chaque strophe du même mot. Le niveau de langue employé est oral, familier (*kudasai na*) et l'on devine que les enfants pouvaient retenir ce chant aisément, tout en comprenant parfaitement le sens des paroles.

Momotaro

Okano Teiichi

Mo mo ta ro san Mo mo ta ro san

5
o ko shi ni tsu ke ta ki bi da n go

9
hi to tsu wa ta shi ni ku da sa i na

Ainsi, ces chants finirent par s'inscrire dans le programme d'éducation

musicale à l'école et constituent aujourd'hui ce que l'on appelle communément les *monbushō shōka* 文部省唱歌. Néanmoins, Yamazumi Masami fait remarquer une différence notable dans les paroles du chant *Momotarō* présent dans l'ouvrage du Monbushō. Tout en reprenant le célèbre héros des enfants, il écarte la présentation du modèle de force des petits garçons au profit de l'aspect vindicatif de sa conquête de l'île des démons (Onigashima), un possible reflet, selon Yamazumi, de l'intention expansionniste du pays³¹². Nous ajoutons à cette remarque le fait que quatre des six strophes de la chansons sont consacrées à la bataille, les héros d'ordinaire affectionnés par les enfants (le Chien, le Singe et le Faisan) étant à peine évoqués à la fin de la chanson. Cela prouve par ailleurs que les œuvres créées sous le patronage du Monbushō ne se situaient absolument pas du point de vue de l'enfant et n'exprimaient en aucun cas sa vision des contes populaires.

1.3 La réflexion musicale de Tamura

On trouve, dans les œuvres créées par Tamura, beaucoup de tétracordes *min.yō* et *ritsu* (environ 70% d'après nos sources croisées, ce qui représente une part assez importante d'éléments tonals traditionnels). Par exemple, dans le chant *No asobi* 「野遊び」 « Les Jeux des champs », composé par Tamura sur les paroles de Tominaga Iwatarō 富永岩太郎 et apparaissant dans le volume de troisième année de *Yōnen shōka* (1902), on retrouve le *tétracorde min.yō* à la troisième mesure : La – Do – Ré (qui correspond à une tierce mineure) :

No asobi

Tamura Torazo



L'utilisation du *tétracorde* est assez innovante par rapport à la structure

³¹² YAMAZUMI 山住 Masami 正己, *Kodomo no uta wo kataru, shōka to dōyō* 『子どもの歌を語る—唱歌と童謡』, Iwanami shoten 岩波書店., Japon, 1994, p.92.

tonale des chansons de style japonais des collections d'Izawa Shūji. Chez Tamura, les *tétracordes* apparaissent dans le cadre d'une tonalité Majeure avec une formule mélodique basée sur une structure tétracordale. C'est ce qu'explique Ury Eppstein³¹³ :

There [Isawa's collections], the traditional tonality was retained in its pure form and it proceeded in a thoroughly consistent manner, making the tetrachords that it included take their place within the framework of the traditional tonality of which they formed a natural structural part. In Tamura and Nassho's collection, on the other hand, tetrachords appear within the framework of a major key into which they blend in a kind of skillful amalgamation, combining this most basic traditional tonal element with the easy singability of a simple major key melodic line, but eliminating all those intervallic elements that would precede or follow a tetrachord within the structure of a traditional Japanese tonality. This elimination of all the tonal elements of a traditional tonality except for the tetrachord itself must have effectively neutralized the sense of remoteness that for sociological reasons these tonalities radiated for the common Japanese listener; while the concentration on the "Folksong" and ritsu tetrachords, as the only traditional elements retained, imparted to the songs an immediate and distinctively familiar flavour because of their similarity to the tonal characteristics of so many well-known, widely sung, old-established and well-beloved folksongs based on the same tonal elements.

Dans ceux-ci [les recueils compilés par Izawa], la tonalité traditionnelle a été conservée sous sa forme la plus pure, et il est procédé de manière cohérente, ce qui permet aux *tétracordes* présents dans les chants de prendre leur place dans le cadre de la tonalité traditionnelle dont ils faisaient naturellement partie. D'un autre côté, dans les recueils de Tamura et de Nassho [Nōsho], les *tétracordes* apparaissent dans le cadre d'une gamme Majeure dans laquelle ils sont habilement amalgamés, combinant cet élément tonal le plus basique de la gamme tonale avec une ligne mélodique Majeure simple et facile à chanter, mais en éliminant tous les éléments intervalliques qui doivent précéder ou succéder le *tétracorde* selon la structure traditionnelle de la tonalité japonaise. Cette élimination de tous les éléments tonals de la tonalité traditionnelle, en dehors du *tétracorde* lui-même, peut avoir effectivement neutralisé l'effet de distance provoqué, pour des raisons sociologiques, par ces tonalités chez l'auditeur japonais ; tandis que l'attention portée sur la « musique populaire » et le *tétracorde* ritsu, les seuls éléments traditionnels qui ont été retenus, attribuait aux chansons un aspect familier immédiat et distinct en raison de leur similarité avec les caractéristiques tonales de chansons connues, largement chantées, anciennes et bien-aimées, et basées sur ces éléments tonals.

La popularité rencontrée par plusieurs des chants de Tamura montre qu'il fut assez aisé d'utiliser ce processus d'introduction d'éléments japonais traditionnels dans la musique apparue à Meiji pour satisfaire les oreilles des Japonais de l'époque. Tamura a, par ce procédé, réalisé le projet initial d'Izawa, à savoir trouver un compromis entre la musique traditionnelle japonaise et la musique occidentale.

Mais cette méthode est critiquée par quelques musicologues actuels,

³¹³ EPPSTEIN Ury, *The Beginnings of Western Music in Meiji Era Japan*, The Medwin Mellen Press, USA, 1944, p.124-125.

comme Kojima Tomiko, qui jugent les chants nés de ce procédé peu sophistiqués, naïfs et créés de façon artificielle. Nous verrons dans le chapitre suivant de quelle manière cela se manifeste dans la création musicale de l'époque, y compris pour des pièces d'auteurs qui se montrent critiques vis-à-vis des *shōka*. Selon Ury Eppstein, il faut reconnaître chez Tamura le travail pionnier qu'il a fait de syncrétisme musical en usant de méthodes simples mais non simplistes. Il a en quelque sorte contribué à préparer le terrain à la réhabilitation des *warabe uta* dans le courant de l'éducation musicale japonaise. Les modestes tentatives d'innovation mélodique de Tamura et Nōsho s'inscrivent dans le processus de genèse d'une nouvelle musique japonaise d'inspiration traditionnelle. Par ailleurs, il est important de rappeler que ces compositeurs avaient une réelle conscience de l'implication des musiques occidentale et japonaise dans leur démarche créative, et cette dernière n'était peut-être pas aussi naïve que ne le prétend Kojima.

2 Polymorphisme des chants scolaires

Précédemment, nous avons présenté le processus de création des chants scolaires dans le système éducatif mis en place par le Monbushō. Dans le cas des premiers, ceux qui furent créés sur la base de mélodies occidentales, l'intérêt réside principalement dans les fonctions attribuées à leurs interprétations au cours du temps. Il va de soi que le chant, que les autorités jugeaient utiles surtout dans son rôle de regroupement et de cohésion de la population dans une démarche nationale, devaient servir selon le contexte des causes de nature parfois très différentes. Mais cela devient davantage intéressant quand il s'agit d'œuvres qui d'un point de vue musical s'apparentent sensiblement (voire sont complètement identiques) et qui pourtant se révèlent sous des formes inattendues. Ce sont logiquement les *shōka* les plus anciens qui firent le plus souvent l'objet de ce genre de transformation. En effet, il était rare de connaître l'identité de l'auteur et du compositeur. Support du cours de chant, leur objectif se limitait à l'inculcation de savoirs ou de principes moraux dans l'apprentissage par cœur de textes scrupuleusement sélectionnés. La musique, dès lors, n'était qu'une base n'ayant d'autre utilité que d'aider la mémoire de l'enfant. Dans cette optique, la réutilisation des mélodies n'était pas problématique tant que l'œuvre composite qui en découlait correspondait aux attentes ou aux objectifs de son temps.

2.1 L'exemple de « Musunde hiraite »

<i>Musunde Hiraite</i>	
	Paroles : anonyme
むすんでひらいて	Fermons les poings et ouvrons-les
手を打ってむすんで	Frappons les mains et fermons-les
またひらいて手を打って	Ouvrons-les de nouveau et frappons-les
その手を上に (その手を下に)	Levons les poings en haut
むすんでひらいて	Fermons les mains et ouvrons-les
てを打ってむすんで	Frappons les mains et fermons-les

L'exemple illustrant de façon la plus caractéristique ce schéma est la comptine avec gestuelle *Musunde hiraite* « Fermons les poings et ouvrons-les ». Elle est souvent chantée dans les maternelles et dans les émissions télévisées d'éveil musical ou à vocation éducative, les paroles présentent une légère inflexion et accompagnent les mouvements simples des mains et des bras selon les paroles. C'est très certainement le premier chant appris par tout enfant japonais. Cette mélodie, à l'instar de notre *Ainsi font, font, font [les petites marionnettes]*, est aujourd'hui encore très appréciée par les Japonais. *Musunde hiraite* est publiée pour la première fois dans le manuel de chants scolaires de première année de l'école élémentaire du Monbushō *Ichinensei no ongaku* 『一ねんせいのおんがく』 en 1947 ; dès lors, on la retrouve dans la plupart des recueils de chants pour enfants. On trouve trace de cette chanson dès 1909 alors qu'elle était utilisée dans la maternelle annexe de l'université pour filles d'Ochanomizu. Si l'auteur des paroles est inconnu, la mélodie originale est aujourd'hui identifiée, notamment grâce aux travaux très complets³¹⁴ de Ebisawa Bin 海老沢敏 que nous reprendrons en partie ici pour soutenir notre démonstration. Dans son ouvrage *Musunde hiraite kō, Rusō no yume*, il nous révèle en effet ce que peu de Japonais auraient soupçonné : que le compositeur de la célèbre comptine n'est autre que le philosophe des Lumières, Jean-Jacques Rousseau³¹⁵. Révélation qui peut s'avérer plus que

³¹⁴ EBISAWA 海老沢 Bin 敏, *Musunde hiraite kō, Rusō no yume* むすんでひらいて考-ルソーの夢-, Iwanami shoten 岩波書店., Japon, 1986, 367 p. Voir également LICHTLÉ Michel, Sur l'auteur du « Songe de Rousseau », *L'Année balzacienne*, Presses Universitaires de France, 2012 (n° 13), p. 331-336.

³¹⁵ Si des doutes furent émis quant à la paternité de cette œuvre accordée à Rousseau, notamment par le spécialiste de Rousseau, Kobayashi Yoshihiko 小林善彦 dans un article qu'il fait paraître le 6 juillet 1971 dans l'édition du soir du journal Asahi, les spécialistes s'accordent aujourd'hui

surprenante lorsqu'on sait que cette chanson, apprise dès le berceau, est considérée par tous comme une chanson « japonaise » et bien qu'aujourd'hui on trouve mention du nom du compositeur sur les partitions et sur les pochettes de disques, celui-ci a tendance à être absent des esprits. Il faut savoir que cette comptine qui paraît peu de chose possède en réalité une histoire assez remarquable, significative des échanges et des flux entre les pays qui alimentent les cultures des uns et des autres.

On trouve une première trace de la mélodie de *Musunde* au Japon sous le titre de *Miwataseba* 「見わたせば」 « En regardant au loin »³¹⁶ un *shōka* figurant dans le premier des trois volumes des manuels scolaires *Shōgaku shōkashū* parus à l'ère Meiji. Il apparaît en treizième position après d'autres chants qui sont plutôt des entraînements ou vocalises avec paroles, et constitue le premier véritable chant du manuel. Compositeur et auteur ne sont pas mentionnés, comme pour le reste des chants. C'est à l'occasion d'un concert³¹⁷ de *shōka* donné la même année en 1881, que le compilateur du manuel Izawa Shūji indique au sujet de *Miwataseba*, dans la description des œuvres chantées, qu'il s'agit « d'une pièce écrite par le Français Rousseau dans son sommeil » 「仏人の学士ルソーが睡眠中に作曲した」. Avant même de mettre en doute les capacités créatives inconscientes de Rousseau, il convient de se demander quelle est l'œuvre originale dont *Miwataseba* et *Musunde* sont les reprises. Grâce aux recherches d'Ebisawa, nous savons désormais que la mélodie de ces chansons est un air extrait d'un intermède en un acte composé par Rousseau en 1752, *Le Devin du village*, qui inspirera quelques années plus tard le jeune prodige Mozart pour la composition de son singspiel *Bastien, Bastienne*. Plus précisément, il s'agirait de l'air de « Pantomime », une partie instrumentale introduisant le récitatif du Devin dans la scène VIII, 21.

sur cette hypothèse.

³¹⁶ Voir annexes, illustration 7.

³¹⁷ Concert donné les 30 et 31 janvier 1882 par le bureau de l'Inspection de la musique dans le Shōheikan 昌平館 du quartier de Yushima, à Tōkyō. Premier jour, enfants de l'école élémentaire rattachée à l'école normale de Tokyo entrent et chantent *Miwataseba*, ils entraînent sur une marche jouée au piano, l'accompagnement était au koto et au *kokyū*. Des membres de la famille impériale, plusieurs ministres et personnages importants assistèrent à cette représentation. Ces *shōka*, dont le concept lui-même tendait à être nouveau pour l'ensemble de l'auditoire, nécessitèrent des notes explicatives qu'Izawa Shūji rédigea sous le titre de « sommaire des chants » *Shōka ryakusetsu* 『唱歌略説』, distribué en complément du programme du concert.

a) Le *shōka*

<i>Miwataseba</i>	
Paroles : Shibata Kiyoteru et Inagaki Chikai	
見渡せば 青やなぎ、花桜 こきまぜて、みやこには 道 もせに 春の錦をぞ。	En regardant au loin, se mêlent les verts saules et les cerisiers roses, la capitale, de tous les côtés, semble être un brocart du printemps.
佐保姫の 織りなして、降る雨に そめにける 。	Saohime entrelaçant les fils, les teint sous la pluie tombant.
見渡せば 山べには、尾上にも ふもとも、うすき濃き もみじ葉の 秋の錦をぞ。	En regardant au loin, la montagne rouge, des crêtes au pied couverte d'érables clairs ou foncés, semble être un brocart d'automne.
竜田姫 織りかけて、つゆ霜にさらしける。	Tatsutahime entrelaçant les fils, les expose à la rosée givrée.

Le manuel *Shōgaku shōkashū*, dans lequel apparaît *Miwataseba*, est le premier publié par le ministère de l'Éducation et devait poser les bases de la matière *shōka* désormais dispensée dans toutes les écoles élémentaires. Le bureau de l'Inspection de la musique qui avait conçu les trois volumes de ce manuel, avait pris pour référence *The Franklin Square Song Collection*, les *National Music Charts* et *National Music reader* de Mason entre autres, reprenant les mélodies qui y figuraient pour y apposer des titres et des paroles en japonais³¹⁸. Ces paroles sont de Shibata Kiyoteru 柴田清熙 et Inagaki Chikai et s'inspirent du *Kokin wakashū*. Le processus de création de *Miwataseba* est donc classique pour un *shōka* de la « première génération », consistant en l'apposition de paroles japonaises sur des chants extraits d'ouvrages étrangers.

Bien qu'elle n'apparaisse pas dans les ouvrages conçus par Mason, on trouve dans les recueils d'hymnes et de cantiques de l'époque une œuvre dont la mélodie est identique à celle de *Miwataseba* et dont le titre, *Rousseau's dream*, semble donner l'explication de l'étrange déclaration d'Izawa Shūji. Par ailleurs, lors du 1^{er} concert où fut chanté *Miwataseba*, Mason joint au programme une version anglaise écrite de sa main, où il présente l'œuvre sous le titre de

³¹⁸ Voir Chapitre 1.

Rousseau's dream (Koto & Jap. Violine). *Rousseau's dream* était un hymne³¹⁹ fort apprécié au 19^{ème} siècle en Angleterre et dont la popularité le conduisit à figurer dans les manuels scolaires des enfants américains. On ne peut savoir si Izawa a tiré sa théorie sur l'œuvre d'après les explications de Mason ou suite à ses propres interprétations, mais on peut supposer que l'un ou l'autre a eu connaissance de cet hymne et l'a proposé au moment de la sélection des chants du *Shōgaku shōkashū*.

Néanmoins, le lien entre Rousseau et *Miwataseba* ne semble pas avoir été systématiquement fait durant l'ère Meiji, d'une part parce que la musique de Rousseau n'était alors pas connue en général des Japonais³²⁰, ensuite parce que cette œuvre se présenta sous forme d'hymne chrétien et que le nom de son auteur n'y était donc pas attaché. Ce n'est que bien des années plus tard, lorsque ces notes furent retrouvées dans les archives de l'École de Musique de Tōkyō en 1939, que la conviction d'Izawa Shūji sur la paternité accordée à Rousseau sur l'air de *Miwataseba* vit le jour.

b) Modification et export de l'œuvre sur les continents

Pour comprendre le processus qui conduisit à la création de l'hymne *Rousseau's dream*, il nous faut revenir à l'Intermède de Rousseau. *Le Devin du village* fut monté pour la première fois à Londres en 1766 sous le titre de *The Cunning man* en version traduite et légèrement modifiée (nom des personnages, coupures dans les récitatifs etc.). Dans la partition de l'œuvre, publiée en Angleterre, on n'observe aucune modification apportée à *Pantomime*. Mais il faut savoir que cet intermède connut un grand succès Outre-Manche, à tel point que la mélodie de *Pantomime* fut reprise dans de nombreuses chansons³²¹ aux titres aussi

³¹⁹ Ici, il ne s'agit pas du chant solennel est le mot « hymne » est donc masculin.

³²⁰ Il fut cependant introduit assez rapidement dans les cercles des penseurs japonais, *Du contrat social* fut traduit en 1882 par Nakae Chōmin 中江兆民 (1847-1901), puis ses œuvres fameuses furent présentées au cours de la deuxième décennie de l'ère Meiji, contribuant à la diffusion de ses écrits au Japon. Shimazaki Tōson s'intéressa à Rousseau dont il eut connaissance en lisant la traduction anglaise de *Les Confessions* en 1894, et à ses écrits portant sur la musique, mais pas de lui en tant que compositeur. NAKAMURA 中村 Kōsuke 洪介, *Seiyō no oto, nihon no mimi - kindai nihon bungaku to seiyō ongaku 西洋の音、日本の耳—近代日本文学と西洋音楽*, Shunjūsha 春秋社., Japon, 1987, p.220.

³²¹ En France, il y eut également une version chantée de *Pantomime* qui parut sous le titre de *Nouvelle Romance de J.J. Rousseau*, et commence par « Dans les bosquets de Cythère ». D'après Ebisawa, il est peu probable que ce chant soit l'œuvre de Rousseau lui-même. Il explique entre autres qu'il n'existe pas d'autre exemple pour lequel Rousseau aurait repris une de ses œuvres pour en créer une autre. Il n'existe d'ailleurs pas de trace manuscrite de Rousseau attestant de sa paternité sur cette pièce.

divers et variés que *Melissa*, *Guide me, O thou great Jehovah*, *Greenville*³²², *Go tell Aunt Rhody* etc. Mais la première apparition de cet air dans un ouvrage anglophone est celle d'un thème et d'une dizaine de variations inspirés de l'œuvre de Rousseau et composés par Johann Baptist Cramer (1771-1858)³²³ en 1812 et qui prenait déjà à l'époque le titre de *Rousseau's dream*³²⁴. On remarque que la mélodie se trouve légèrement altérée lorsque l'on compare l'air original à la version de Cramer : dans *Pantomime*, on observe à la première mesure Si-Do-La-Sol-Sol, tandis que dans *Rousseau's dream* la première note est répétée La-La-Sol-Fa-Fa. Or, on constate la même altération dans *Miwataseba* puisque la première mesure suit le mouvement du thème de Cramer : Mi-Mi-Ré-Do-Do. Dans l'œuvre originale, la deuxième note est une seconde mineure plus haut et s'ensuit un mouvement descendant d'une tierce mineure. La répétition de la première note dans le thème de Cramer et dans les hymnes populaires qui en découlèrent est, d'après Ebisawa, une version plus accessible à l'oreille, plus facile à retenir que la première version tirée de *Pantomime*, émettant même l'hypothèse qu'elle n'aurait peut-être pas rencontré un tel succès sous sa forme originale.

La mélodie se retrouve sous la forme d'une succession de six notes, omettant la sensible, sur un intervalle d'une octave (hexacorde). La difficulté musicale des œuvres présentées dans les manuels de chant scolaire allait en croissant et *Miwataseba*, qui figurait dans le premier volume, respectait une mélodie s'étalant sur six notes afin de pouvoir être chanté par de jeunes enfants. Le thème de Cramer était en Fa Majeur, mais on retrouve l'air dans différentes tonalités telles que Do Majeur, Ré Majeur, Mi Majeur et Sol Majeur. Fa Majeur et Do Majeur sont néanmoins les tonalités les plus fréquentes. En ce qui concerne la mesure, elle est en 2/2 ou 4/4 mais on trouve aussi du 2/4 et du 4/2. Ces variantes s'expliquent en fonction du *tempo* et des indications données par le compositeur ou l'arrangeur. Mais dans la plupart des cas au Japon, une telle indication n'était pas offerte et variait en fonction de l'usage qui lui en était fait (berceuse, jeu chanté, hymne...).

³²² *Greenville*, paroles de Isaac Watts (1674-1748), *Divine and Moral Songs*, 1715.

³²³ Compositeur et pianiste britannique d'origine allemande. Ce dernier en avait probablement eu connaissance lors d'une des représentations sur scène en Angleterre du *Devin du Village*. Voir annexes, illustrations 8 et 9.

³²⁴ *Rousseau's dream. An air with variations for the piano forte. Composed & dedicated to the Countess of Delaware by Johann Baptist Cramer*, G. Willig's Musical Magazine, Philadelphia, 1818, 7p.

c) Contrafacture du chant scolaire

<i>Sentōka</i>	
	Paroles : Torii Makoto
見わたせば 寄せ来る	En regardant au loin, on la voit s'approcher
敵の大軍 おもしろや	La grande armée ennemie, c'est
すはや戦闘 はじまるぞ	impressionnant,
いでや人々 攻めくぜ	La bataille va bientôt commencer
弾丸込めて うちたおせ	Allons camarades, abattons-les
敵の大軍 うちくぜ	Chargez les canons et tirez
	Détruisons l'armée ennemie

Miwataseba est donc un exemple de contrafactum des chansons occidentales elles-mêmes dérivées de la mélodie de Rousseau. Mais ce *shōka* fut également soumis à ce procédé puisqu'on retrouve sa mélodie réutilisée pour d'autres chants. Ainsi, c'est en 1894, année qui marque le début de la guerre sino-japonaise, que Torii Makoto 鳥居 忱 (1853-1917)³²⁵ crée, sur la mélodie de *Miwataseba*, un chant militaire *gunka* dont le titre est *Sentōka* 戦闘歌³²⁶, le « chant du combat » qui est publié en 1895. Il était chanté dans les écoles en tant que jeu chanté³²⁷, les enfants se rassemblaient alors en cercle pour chanter cet air en la gloire du Japon et de son armée.

D'autre part, l'air de *Rousseau's dream* fut largement diffusé dans les écoles maternelles américaines, notamment celles appliquant la méthode pédagogique de Fröbel (les *kindergarten*), une fois arrivé outre-atlantique dans les manuels de cantiques. Il est donc probable qu'Izawa Shūji, qui s'était fortement intéressé à cette méthode durant son séjour aux États-Unis, en ait également eu connaissance de cette façon. D'autre part, *Rousseau's dream* se diffusa également au Japon sous sa forme de cantique en prenant les titres de *Rusō no yume* ルソーの夢, *Rusō* ルソー, *Guriinbiru* グリーヴァイル, chanté dans les temples protestants au Japon dès

³²⁵ Torii Makoto fut l'un des premiers étudiants du bureau de l'Inspection de la musique, il composa de nombreux textes pour des chants et participa à la diffusion de la musique en enseignant le chant et en organisant des concerts dans les écoles et les universités.

³²⁶ Recueil de chants militaires *Daitō gunka* 『大東軍歌』 (juin 1895). Il existe par ailleurs des versions coréennes et chinoises de ce chant, notamment *siksong* 식송 『植松』 qui parut en 1910 dans le manuel de chant publié par le Gakubu *Bot'ong kyoyuk ch'angkachip* 『보통교육창가집』 et *Shàngwǔ zhī jīngshén* 『尚武之精神』.

³²⁷ Il s'agit de jeux chantés qui supposaient une chorégraphie, des mouvements de bras et de jambes ajoutés à la mélodie.

1874, précédant donc la création du chant scolaire de quelques années. Cependant, aussi bien le cantique que le *shōka* ne parvinrent pas à se diffuser et ce en raison de la restriction de ses interprètes aux fidèles pour le premier et du trop grand raffinement des paroles pour le second. Cependant, ni le cantique, ni le *shōka*, ni le *gunka* ne sont présents aujourd'hui dans les recueils de chansons, contrairement à *Musunde Hiraite* dont la diffusion simultanée via les écoles, les manuels de chant et les médias tels que la radio et la télévision ont assuré à cette chanson un succès et une popularité pérennes. Ainsi, la mélodie originale de Rousseau devint en l'espace d'une centaine d'années un chant japonais. Si *Miwataseba* ne parvint pas au même succès que *Musunde*, dont les mélodies sont pourtant identiques, c'est en raison de l'objectif fixé par le ministère de l'Éducation de Meiji, à savoir l'inculcation des valeurs morales à travers les *shōka*. Cet objectif évoluant, les paroles tombèrent en désuétude. Plus que la musique elle-même, le contexte social, historique et les enjeux éducatifs qui découlèrent de ces derniers ont, en conduisant à la modification des paroles, attribué à cet air une multiplicité d'interprétations et de pratiques, du cantique au jeu chanté en passant par le chant scolaire et même le chant militaire. Telle est l'histoire de l'innocente comptine enfantine *Musunde*.

Musunde hiraite est un exemple intéressant de la façon dont une œuvre a pu faire l'objet de réappropriation, de réadaptation et de diffusion large dans le monde. La chanson qui est aujourd'hui parfaite pour accompagner les jeux des jeunes enfants est tirée de *Rousseau's dream* de Cramer qui en en faisant une version plus accessible a permis à cette mélodie d'être adjointe de paroles diverses qui l'ont fait voyager de continent en continent. En modifiant son caractère, la mélodie originale se transforma de musique de danse à un air populaire, facile à chanter et à retenir, qui semble pouvoir correspondre à n'importe quel texte. C'est l'adjonction de mouvements sur une mélodie entraînante qui a permis à cette œuvre de s'implanter dans le répertoire populaire de la musique pour enfants au Japon. Il n'est pas impossible qu'il existe d'autres versions à travers l'Europe et l'Asie de cet air qui aujourd'hui est plus ou moins tombé dans l'oubli en France. Cet exemple n'est évidemment pas le seul et remonter aux sources de ce qui est aujourd'hui le b.a-ba de la culture musicale japonaise peut se révéler surprenant.

Par ailleurs, la musique occidentale en milieu scolaire n'a pas seulement servi à la formation musicale des Japonais. Le parcours qu'ont emprunté plusieurs mélodies étrangères, à l'image de *Pantomime* de Rousseau, a fait radicalement se métamorphoser ces œuvres originales en des éléments incontournables du patrimoine musical populaire japonais, créant un répertoire particulièrement ancré dans des traditions et des coutumes locales, bien loin de là d'où elles tirent leurs origines. Ce fait est particulièrement révélateur du contexte historique global dans lequel se trouvait le Japon tout au long des ères Meiji, Taishō et Shōwa durant lesquelles on voit se succéder des phénomènes d'appropriation, de ré-appropriation et de création dans des domaines qui ne se limitent bien évidemment pas à la musique. Selon nous, le polymorphisme que présentent certains chants de l'époque est une manifestation du « mimétisme stratégique » de Turgeon que nous avons évoqué au début de ce chapitre. Dans ce cas, il s'agit d'une coexistence de plusieurs systèmes de référence (l'Occident, l'éducation, le monde de la musique...) et des nombreux transferts qui s'effectuent des uns aux autres sans qu'il n'y ait véritablement de volonté d'hybridation de l'objet importé. Son glissement d'un pays à un autre atteste d'une forme de réconciliation des différents systèmes puisqu'il finit par intégrer une culture déjà métissée. Le *shōka* illustre ce processus notamment parce qu'il est aussi bien issu d'un transfert culturel qu'il en est le point d'origine. Ce multiculturalisme musical observé au Japon est finalement semblable à celui qui s'applique dans le monde entre les pays. Pour revenir à la question de l'identité qui nous préoccupe, nous comprenons qu'elle s'observe ici par la permanence d'un phénomène de ré-appropriation. Cependant, il ne faut pas croire que tous les chants scolaires ont fait l'objet d'une telle évolution. Comme le dit Turgeon : « Certains groupes dominés peuvent résister aux contacts et pratiquer un essentialisme stratégique en recourant à des traditions ancestrales et en reproduisant un état culturel antérieur. »³²⁸. Peut-on considérer qu'il existe une telle réaction dans l'histoire des chants scolaires ?

2.2 Les *shinsaku shōka*, précurseurs des *dōyō*

Les *shōka* conçus par le Monbushō évoluèrent vers la fin de l'ère Meiji. Yoshimaru Kazumasa, qui faisait partie du comité de rédaction et de compilation

³²⁸ TURGEON Laurier, *op.cit.*, p.68.

des chants scolaires du Monbushō, avait déjà entrepris de faire paraître un manuel intitulé « nouveaux chants scolaires » *Shinsaku shōka* 『新作唱歌』 en 1912³²⁹. *Shinsaku shōka* contient des compositions de compositeurs japonais tels que Yanada Tadashi 梁田貞 (1885-1959), Ōwada Aira, Motoori Nagayo, Nakada Akira 中田章 (1886-1931), Funabashi Eikichi, Hirota Ryūtarō, des chants folkloriques venus d'Europe (les textes initiaux étant traduits par Yoshimaru ou, en leur absence, créés par lui), mais aussi des pièces moins destinées aux enfants (des œuvres de Schubert, de Schumann pour voix seule ou chœur). Les paroles destinées aux enfants sont écrites dans un style parlé et traitent de sujets proches de ceux des *warabe uta*. Elles sont assez éloignées des pièces chantées créées par le Monbushō qui prônait à l'excès l'apprentissage des préceptes et de la morale. Les jeunes compositeurs de l'époque étaient hautement estimés par Yoshimaru, c'est plutôt le comité dont les décisions ne le satisfaisaient pas complètement, ce qui explique la parution de *Shinsaku shōka*. D'autres mouvements comme le *dōyō undō* que nous présenterons dans la partie suivante montrèrent des volontés concrètes de remettre en question l'enseignement musical dans le système scolaire. Cependant les réformes entreprises à la suite de ces mouvements furent parcellaires. En effet, une réforme radicale aurait dû être nécessaire pour mener à bien les volontés des protestataires. Cette situation dura pendant une cinquantaine d'années, jusqu'à la guerre.

L'idée de retour aux chansons enfantines faisait néanmoins son chemin. Parmi les *shōka* du Monbushō, on trouve des chants dont les paroles s'inspirent clairement des *warabe uta* (*Yuki ya konko* 「雪やこんこ」 « Il neige », *Katatumuri* 「かたつむり」 « L'Escargot » etc.) ou encore des *min.yō* (*Chatsumi* 「茶摘」 « La Cueillette du thé ») et des chants populaires ou ruraux, dans une volonté de rappeler dans ces chants la vie quotidienne et l'environnement familial des enfants japonais. Ainsi que le dit Takano Tatsuyuki, alors membre du comité de sélection des textes et homme de lettres spécialisé en littérature japonaise, « Même si nous relevons des chansons pour enfants qui sont proches de celles de notre pays, les mélodies qui les accompagneront seront de forme occidentale, et les mélodies caractéristiques de nos comptines ne seront pas utilisées. » 「わが童謡³³⁰に近い作が収めてあっても、それに

³²⁹ Voir annexes, illustrations 10 et 11.

³³⁰ Désigne ici les *warabe uta*.

附けた曲は西洋式のもので、わが固有の童謡のふしは採用されていなかった」³³¹. Ces chants étaient appréciés, mais pour beaucoup d'entre eux l'auteur des paroles reste inconnu, même s'il paraît probable qu'il s'agisse des membres du comité. D'un point de vue musical, les *shōka* et les chants de *Shinsaku shōka* sont de structure similaire. Beaucoup emploient la gamme *yonanuki*, ou bien la gamme Majeure heptatonique classique, avec des rythmes simples, une mesure à 2/4 ou 4/4. Les chants de *Shinsaku shōka* furent appréciés et certains parurent d'ailleurs dans le manuel scolaire de musique des écoles pour filles. Le premier volume de *Shinsaku shōka* parut en 1912 et le dixième et dernier volume en 1915.

Les auteurs des volumes de *Taishō yōnen shōka* 『大正幼年唱歌』 (1915-1925)³³², Komatsu Kōsuke 小松耕輔 (1884-1966), Yanada Tadashi et Kuzuhara Shigeru 葛原幽 (1886-1961), voulaient quant à eux répondre aux débats qui existaient à l'époque concernant la difficulté de compréhension de certains *shōka*, leur pauvreté littéraire et le désir de créer des œuvres véritablement artistiques. En 1918, pas moins de douze volumes avaient paru³³³. Cependant, leurs œuvres ne pouvaient faire d'eux des représentants du mouvement *dōyō*, dans le sens où leurs chants pour enfants se basaient essentiellement sur la forme des *shōka* et qu'ils gardèrent cette ligne directrice même dans leurs ouvrages postérieurs. D'un point de vue musical, il est d'ailleurs assez compliqué de déterminer s'il s'agit d'un *shōka* ou d'un *dōyō*. Ces œuvres étaient conçues dans le même ordre de conception que les *shōka*, à savoir l'existence de textes sur lesquels on mettait une musique. En somme, on peut dire que ce qui les différencie et fait d'eux des *shōka*, c'est leur usage : ces chants étaient destinés à être utilisés dans le cadre de l'école et restaient un outil pédagogique avant toute chose³³⁴. De fait, ces pièces étaient assez pauvres en termes de technique et d'inspiration musicales. De façon générale, les mélodies les plus célèbres sont en gamme *yonanuki* Majeure, viennent ensuite les gammes heptatoniques Majeures, dont l'accompagnement était fait d'une harmonisation très simple. Les rythmes étaient peu sophistiqués et la mesure binaire en 2/4 ou 4/4, autrement dit il n'y avait pas de changement

³³¹ TAKANO 高野 Tatsuyuki 辰之, *Min.yō, dōyō ron* 民謡・童謡論, s.l., Shunjūsha 春秋社, 1929, p.171 <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1126373>

³³² Voir annexes, illustration 12.

³³³ Par la suite, les mêmes auteurs furent à l'origine de *Taishō yōnen shōka* 『大正幼年唱歌』, également en 12 volumes.

³³⁴ Komatsu utilisa par ailleurs *Taishō yōnen shōka* comme base au manuel scolaire autorisé *Shinsen jinjō shōgaku shōka* 『新撰尋常小學唱歌』 (1935).

concret avec les *shōka* du Monbushō. Il existe néanmoins quelques exceptions, comme *Shihiki no o uma* 「四匹のお馬」 « Les quatre chevaux » de Kuzuhara Shigeru et Komatsu Kōsuke, qui présente quelques caractéristiques musicales traditionnelles : en faisant commencer la phrase « *mago mo yottari* » sur la deuxième croche du premier temps de la mesure par exemple :

Shihiki no o uma

Kuzuhara Shigeru

Komatsu Kōsuke



Pour toutes les pièces présentant des tonalité différentes, il ne s'agit pas non plus de *warabe uta* préexistants utilisés en tant que *shōka*. Le chant *O yama no hoso michi* 「お山の細道」 « Le sentier de la montagne » composé par Komatsu est écrit en gamme *yonanuki* mineure lui donnant une teinte nostalgique. Quelques unes de ses compositions furent d'ailleurs enregistrées comme *Kozaru no sake kai* 「子猿の酒買い」 « Un petit singe achète du saké » qui est en gamme *minyō* ou encore *Suzume no hataori* 「雀の機織り」 « Un moineau tisserand » en gamme *miyako bushi*. Le rythme est généralement libre, l'harmonisation riche, l'accompagnement est proche de ce que l'on retrouve dans les chansons en vogue composées à l'époque. Komatsu Kōsuke avait les compétences techniques pour créer des œuvres utilisant comme éléments de base ceux issus des *min.yō* (c'est un représentant des compositeurs de Taishō qui avaient conscience de la nécessité de revenir et de développer les traditions populaires dans les chants) pourtant, il avait clairement fait le choix de ne pas employer ces méthodes, en introduisant des éléments des *warabe uta*, dans la composition des *shōka* des volumes de *Taishō yōnen shōka*.

Ainsi, les ouvrages de Yoshimaru puis ceux de Komatsu comportent des chants qui ne sont pas réellement inscrits dans le mouvement *dōyō* mais en sont le signe avant coureur. Ce qu'il faut retenir avant tout, c'est qu'il s'agissait d'une

période bénéfique pour les compositeurs qui avaient la possibilité de d'utiliser les manuels de *shōka* pour faire paraître leurs compositions, ce que l'on pourrait finalement considérer comme un exercice du genre auquel presque tous se sont essayés. D'un autre côté, le mouvement *dōyō* qui se développait au même moment attirait ces mêmes compositeurs qui naturellement s'en inspirèrent selon le support sur lequel ils publiaient. Nous consacrerons la partie suivante à analyser plus en détails ce phénomène qui voulait aboutir à la création d'une nouvelle catégorie. Concernant les *shōka*, il est certain que leur mode d'enseignement permit une diffusion efficace dans l'archipel japonais, mais il faut aussi noter leur aptitude à s'exporter au-delà, ne serait-ce qu'en raison de la politique expansionniste du pays dans les mêmes années. Dans le chapitre suivant, nous nous intéresserons à cet aspect dans le contexte de la Corée coloniale, un exemple qui, s'il est loin d'être unique, a le mérite d'illustrer concrètement les usages qu'il fut fait de ces mêmes chants par des groupes sociaux, politiques ou idéologiques différents, voire en opposition.

2.3 La forme musicale du *shōka*, l'esprit du *warabe uta*

Au fur et à mesure que nous avançons dans l'histoire de la chanson pour enfants, nous ressentons de l'embarras à vouloir les catégoriser selon des critères d'origine, d'époque, de lieu de création ou de pratique. Dans le chapitre deux, l'exemple de *Musunde hiraite* laissait entendre que seule la version japonaise de la mélodie correspondait à la définition d'une comptine. Pourtant, son évolution est la même que celle des premiers *shōka*, créés sur les chansons étrangères. Ainsi, on peut se demander ce qui prévaut pour définir une chanson pour enfant entre sa structure musicale, l'intention ou bien le style de son texte, le lieu de son interprétation.

Pour tâcher de répondre à ce problème, nous voudrions nous pencher sur un autre cas. Dans les chansons pour enfants japonaises, on retrouve quelques exemples de chansons à deux voix de type canon. Le canon, en musique, est une composition polyphonique dans laquelle une voix est rigoureusement imitée par plusieurs autres voix qui font leur entrée successivement. Traduit en japonais par *rinshō* 輪唱, le canon fut introduit dans les manuels de chants scolaires, mais aussi composés par des musiciens, en particulier Narita Tamezō comme nous le verrons

plus tard dans le dernier chapitre. L'apprentissage de ce type de chansons au procédé compositionnel importé de l'Occident³³⁵ fut, comme d'autres exemples déjà cités comme les danses, les berceuses, les marches etc., considéré comme important dans l'éducation musicale des enfants de Meiji et Taishō puisqu'il a même été exporté hors du Japon³³⁶. Par exemple, *Shizuka na kohan no mori no kage kara* 「静かな湖畔の森の影から」 « Dans l'ombre d'une forêt au bord d'un lac » est construite sur la mélodie des comptines allemande *Auf der Mauer, auf der Lauer* « Sur le mur, aux aguets » et américaine *Itsy Bitsy Spider* « La minuscule araignée ». La comptine américaine est un *fingerplay* (« jeu de doigts ») bien célèbre dont on peut retracer l'origine jusqu'en 1910. Il existe aujourd'hui une multitude de variantes de cette comptine dans le monde à la structure musicale très similaire. Cependant, la version japonaise se distingue en se chantant en canon, mais aussi parce qu'elle intègre le chant du coucou et la réponse du hibou, ce qui n'est pas sans rappeler la comptine française commençant par « Dans la forêt lointaine » et qui reproduit effectivement la même forme.

³³⁵ À ce jour, nous n'avons pas trouvé d'exemple de *warabe uta* de ce type.

³³⁶ Voir Partie 2, II.B.1.2.

<i>Shizuka na kohan no mori no kage kara</i>	
静かな湖畔の 森のかげから もう起きちやいかかと カッコウが啼く カッコウ カッコウ カッコウ カッコウ カッコウ	Dans l'ombre d'une forêt au bord d'un lac, Le coucou chante « il est temps de se lever ! » Coucou, coucou Coucou, coucou
夜もふけたよ おしゃべりやめて おやすみなさいと 啼く フクロウ ホッポー ホッポー ホッポー ホッポー ホッポー	La nuit est tombée, cesse de discuter, Le hibou hulule « bonne nuit ! » Houhou, houhou Houhou, houhou

En tant que forme musicale polyphonique, les canons requièrent une certaine aisance musicale puisque chaque chanteur est responsable de sa partie et doit avoir conscience de la voix d'autrui en plus de la sienne. La structure mélodique prévaut sur le jeu et tout l'attrait de la chanson réside sur l'ensemble rendu par l'entremêlement des différentes voix. Ainsi, la chanson peut faire naître chez l'enfant un premier attrait pour des formes musicales plus sophistiquées et c'est ce que Narita Tamezō a probablement voulu développer en composant des canons. Cependant, on peut se demander si le caractère de la comptine ne l'emporte finalement pas sur l'origine géographique de la chanson originelle.

B Exportation des *shōka* : le cas de la Corée coloniale

L'importation de la musique occidentale en Corée a pu se faire par plusieurs moyens. Tout d'abord, de façon identique au Japon, ce sont les étrangers qui l'ont introduite : les musiciens des fanfares militaires ou les missionnaires chrétiens. Puis il y a la mise en place de l'éducation musicale dans les écoles et plus précisément des *shōka*. Une majeure partie des ouvrages coréens traitant de l'enseignement de la musique dans les écoles pendant la colonisation le présentent comme un moyen d'assimilation forcée de la population coréenne employé par les autorités en place. D'un autre côté, nous avons pu lire des études soutenant l'idée que la matière « musique » introduite dans les écoles coréennes sous le protectorat permit le développement de la musique occidentale sur la péninsule et par-là celui de la musique coréenne elle-même³³⁷. Enfin, l'éducation musicale fut aussi utilisée par des Coréens nationalistes et anti-japonais comme moyen de diffusion des chants patriotiques dans les écoles. Ainsi, les *shōka* revêtent, hors du Japon, une portée différente encore de ce que nous avons décrit précédemment. Jusqu'alors, nous avons mis en lumière leur propension à recréer un imaginaire culturel et collectif qui voulait souder la population autour de thématiques, de récits et de symboles communs. Mais dans le même temps, nous avons remarqué, grâce à plusieurs exemples cités, la polyvalence de ces mêmes chants qui semblaient assez facilement passer d'un pays à un autre, la substitution des paroles entraînant une modification de la pièce musicale mais aussi celle des enjeux de son interprétation. Le choix de présenter les *shōka* dans le contexte de la Corée coloniale ne veut pas exclure l'importance ou le rôle de leur utilisation dans d'autres régions occupées par le Japon au début du 20^{ème} siècle. Il s'agit ici de montrer par un exemple la multiplicité des facettes qu'ils possèdent et leur incroyable aptitude à dépasser les frontières géographiques, nationales et identitaires.

Il est cependant important de savoir que la musique occidentale avait été introduite avant celle des *shōka*. Dans la péninsule coréenne, on observe un processus similaire au cas du Japon dans la diffusion de la musique occidentale. Il existait déjà des échanges depuis 1881 entre la péninsule coréenne et l'archipel

³³⁷ Voir Yasuda et Kobayashi plus loin.

japonais : un certain I Ũn-dol 李銀突 avait en effet étudié la trompette au sein de l'armée de terre japonaise et ce cuivre était utilisé au sein de formations dans l'armée pendant l'époque Chosŏn, dès 1895 avant de se développer en fanfare. À la fin de l'année 1900, le gouvernement coréen promulgua un décret sur les armées, stipulant la mise en place de deux fanfares militaires officielles³³⁸. La formation musicale de cette jeune fanfare fut confiée au chef expérimenté Franz Eckert. Celui-ci avait quitté le Japon pour rentrer en Allemagne en 1899 alors qu'avaient pris fin ses contrats auprès des différents ministères. C'est à peine un an et demi plus tard qu'il embarqua pour la Corée et arriva dans le courant du mois de février 1901 à Séoul. Selon Nakamura, il avait été recommandé par des Allemands résidant en Corée, et avec qui il était en lien³³⁹. Après la fondation de l'Empire de Corée (1897-1910), l'armée coréenne adopta à son tour le style occidental dans tous ses aspects, y compris dans l'usage de la musique. Fort de son expérience au Japon, Eckert était la personne idéale pour enseigner aux militaires coréens la musique occidentale³⁴⁰. Les fanfares militaires dirigées par Eckert se produisirent à partir de 1902 dans un bâtiment situé dans la partie ouest du parc de la Pagode, ou *T'apkol Kongwŏn* 塔골 公園 à Séoul, à l'endroit même où quelques années plus tard fut lue la proclamation d'indépendance du mouvement du 1^{er} mars 1919³⁴¹. Eckert transmit, ainsi qu'il l'avait fait au Japon, sa passion pour la musique d'opéra allemand tout en étudiant par ailleurs la musique coréenne³⁴². Cependant, après la

³³⁸ KOBAYASHI 小林 Takayuki 孝行, « Koria no kindaika to ongaku : sono ichi 『コリアの近代化と音楽—その1』 », *Bunka kyōseigaku kenkyū* 『文化共生学研究』, 2005, vol. 3, (coll. « Okayama daigaku daigakuin bunkakagaku kenkyūka »), p. 119-132.

³³⁹ NAKAMURA 中村 Rihei 理平, *op.cit.*, p.325.

³⁴⁰ Les conditions de son contrat furent globalement les mêmes que celles que lui octroyait la Marine japonaise. Cependant, la situation en Corée était sensiblement différente. En effet, lorsqu'il était arrivé au Japon, les musiciens avaient déjà bénéficié de l'enseignement de Fenton, et n'étaient donc pas tout à fait débutants. Les musiciens des fanfares en Corée en revanche ne pouvaient pas lire une partition de musique et présentaient un niveau instrumental très inégal.

³⁴¹ La fanfare répétait dans ce parc et tenait chaque semaine un concert public qui permettait aux habitants de Séoul de découvrir la musique et les instruments occidentaux. Leur répertoire regroupait des chants et des hymnes de divers pays (Corée, Japon, Angleterre, États-Unis, France, Allemagne, Russie entre autres) ainsi que des musiques instrumentales, marches et valse. La formation comprenait des instruments à vents, des cuivres et des percussions cités ci-dessus, en un peu plus diversifiée cependant. Les progrès des musiciens de la fanfare semblent avoir été rapides. Après ces quelques années de pratique, ils étaient aptes à jouer des œuvres conséquentes comme les ouvertures des opéras de Wagner.

³⁴² L'implication d'Eckert alla jusqu'à créer le premier hymne national de Corée, en l'occurrence l'hymne impérial : le *Taehan cheguk aeguk'ka* 大韓帝國愛國歌 « chant patriotique de l'Empire coréen ». Il fut chargé, suite à la demande de l'empereur Kojong, d'harmoniser la mélodie. Il est vraisemblable que la cour avait connaissance du rôle joué par Eckert dans la création du *Kimi ga yo*. En raison de sa longue collaboration avec les musiciens de la cour japonaise et de son intérêt personnel pour le *gagaku*, musique transmise depuis la péninsule coréenne au Japon

guerre russo-japonaise, le Japon resserra un peu plus encore son étau sur la péninsule en imposant un protectorat le 17 novembre 1905. Après l'abdication de l'empereur Kojong en 1907, les troupes militaires coréennes furent réorganisées et les budgets recalculés. La fanfare poursuivit ses activités durant un temps, mais celles-ci déclinèrent peu à peu jusqu'à l'annexion du pays en 1910, en particulier pour des raisons financières, la famille royale ne pouvant plus les soutenir. C'est essentiellement grâce à l'assistance populaire que la fanfare de Keijō put continuer à donner des représentations.

D'un autre côté, les missionnaires chrétiens apportèrent avec eux un autre élément important de la culture musicale occidentale : les chorales. Ces dernières rencontrèrent un grand succès dans chacune des sociétés japonaise et coréenne et les conséquences de leur introduction furent importantes au regard de l'histoire de la musique de ces pays. Le rapport entre formation des chants de forme occidentale et christianisme en Corée est examiné dans l'article de Yasuda Hiroshi 安田寛 (1948-)³⁴³ où l'auteur étudie l'influence des cantiques diffusés par les missionnaires chrétiens entre 1886 et 1910 en Corée. Il montre notamment l'influence importante des chants religieux dans le processus de formation et d'occidentalisation des chansons coréennes. L'étude de Yasuda est intéressante car elle présente une approche comparative de ce phénomène en Chine, au Japon et en Corée durant la même période et fait réfléchir sur les fondements de la structure des chants nés à cette époque dans les trois pays. S'appuyant sur des archives des missionnaires presbytériens et des méthodistes, il a réalisé une étude systématique des cantiques religieux pour en révéler la situation et la réception auprès du public coréen. Sur l'aspect éducatif, Yasuda s'est penché sur les institutions, les systèmes et les acteurs de l'enseignement des cantiques, en s'attardant sur la place accordée

et jouée à la cour en Corée, Eckert était sûrement perçu comme la personne la mieux placée pour concevoir un hymne pouvant représenter la Corée sous une forme musicale internationale. L'hymne créé par Eckert fut officiellement présenté le 15 août 1902, après avoir été soumis à l'approbation du gouvernement coréen. La partition fut publiée la même année en Allemagne. Cependant, comme les relations avec le Japon se tendaient de plus en plus, cet hymne national fut interprété uniquement au sein de l'armée ou lors de quelques rares occasions avant d'être finalement interdit. Les paroles firent l'objet de modifications. Il semble que l'œuvre d'Eckert soit plus ou moins tombée dans l'oubli, tandis que d'autres hymnes et chants patriotiques virent le jour. Avec le contrôle du Japon sur l'armée, la musique militaire ne put se développer dans un esprit national, ni les fanfares coréennes connaître le même essor qu'au Japon.

³⁴³ YASUDA 安田 Hiroshi 寛, « Kankoku shoki sanbika no keisei to kankoku kindai kayō seiritsu 『韓国初期讚美歌の形成と韓国近代歌謡成立』 », *Bulletin de l'éducation de l'Université de Nara*, 2003, vol. 52, pp.91-100.

à la musique dans la propagation du christianisme opérée par les missionnaires. Oda Toshika examine quant à elle dans son article³⁴⁴ le phénomène d'occidentalisation de la musique en Corée et au Japon ainsi que l'impact de la musique moderne japonaise en Corée. Dans sa partie consacrée à la Corée, l'auteur accorde principalement de l'attention au rôle des chants religieux à tendance patriotique dans les écoles religieuses dites *mission school*. Cette étude met notamment en lumière l'importance de la religion chrétienne dans la résistance et le soutien face à l'autorité coloniale. Nous nous concentrerons ci-dessous plus précisément à l'éducation dans les écoles, sans écarter l'hypothèse que des *shōka* aient pu être exploités par l'Église ou interprétés par les fanfares militaires, en revenant tout d'abord sur la mise en place de l'enseignement de la musique occidentale dans la péninsule.

1 L'éducation musicale en Corée

La modernisation du système éducatif coréen commença dès 1895 sous le règne du roi Kojong pour se développer jusqu'au début du 20^{ème} siècle. Il s'agissait d'une des nombreuses mesures des réformes Kabo qui eurent lieu entre 1894 et 1896³⁴⁵. Le gouvernement constitué de réformistes pro-japonais entendait créer un nouveau système scolaire incluant les écoles primaires, secondaires, normales et de langues étrangères. Cependant, la musique ne figurait pas dans le programme des différents niveaux scolaires alors qu'elle s'implantait davantage dans les institutions scolaires japonaises au même moment. On peut en déduire que les autorités en charge de la mise en place du système éducatif coréen ne considéraient pas la musique comme une matière importante dans l'inculcation des savoirs chez les enfants.

Quand la Corée passa sous protectorat japonais en 1905, le résident-général fit promulguer au travers de sa direction de l'Éducation, le Gakubu 学部, un ensemble de lois. Ces lois promulguées entre 1905 et 1906 apportaient un certain nombre de modifications ciblant l'éducation élémentaire *shotōkyōiku* 初等

³⁴⁴ ODA 小田 Toshika 敏花, « Kindai nikkanshōka kyōiku to seiyō ongaku, nihon to kankoku no ongaku no kindai wo megutte 『近代日韓教育と西洋音楽—日本と韓国の音楽の近代化をめぐる』 », *Journal of the Graduate School of Asia-pacific studies*, 2009, vol. 18, Waseda University, p. 431-450.

³⁴⁵ O 吳 Chōn-sōk 天錫, « Yūwa seisaku no kyōikuteki hyōgen 「融和政策の教育的表現」 », *Kankoku kindai kyōikushi* 『韓国近代教育史』, Komashorin 高麗書林, 1979, p. 272-323.

教育, secondaire *chūtōkyōiku* 中等教育, les formations dans les écoles normales *shihankyōiku* 師範教育 et celle des écoles techniques ou écoles pour l'enseignement des connaissances pratiques *jitsugyōkyōiku* 実業教育. L'éducation primaire fut soumise à une loi sur les écoles dite *futsūgakkōrei* 普通学校令 et l'éducation secondaire à la loi *kōtōgakkōrei* 高等学校令. En ce qui concerne l'éducation secondaire pour les filles, elle fut soumise à la loi de 1907, *kōtōjogakkōrei* 高等女学校令. Nous souhaiterions apporter ici une précision dans la compréhension des différentes terminologies que nous emploierons au cours de ce chapitre concernant le système éducatif en place pendant la Corée colonisée. Nous voudrions en effet mettre en garde le lecteur contre une éventuelle confusion avec les termes japonais qui désignent des institutions différentes. Ainsi, le terme *futsūgakkō* 普通学校 (*bot'onghakkyo* 보통학교 普通學校 en coréen) convient aux écoles qui ne sont pas des *kōtōgakkō* 高等学校 (*kodūnghakkyo* 고등학교 高等學校). Par opposition à ces dernières, elles désignent un niveau assez bas, la scolarité commençait à huit ans et durait quatre ans. Les enfants des résidents japonais en Corée allaient dans des écoles élémentaires *shōgakkō*. Les élèves ayant achevé leurs années à l'école élémentaire pouvaient accéder à l'enseignement secondaire, dans les établissements appelés *kōtōgakkō*. Les *jitsugyōgakkō* 実業学校 appartiennent à une catégorie d'écoles qui dispensent un enseignement plus professionnalisant (écoles industrielles, manufacturières, agricoles, commerciales, de la marine marchande etc.). Il existait également des *senmongakkō* 専門学校, des écoles spécialisées.

À cette époque, de nombreux Japonais étaient présents en tant que conseillers au sein du Gakubu. La musique n'était pas enseignée dans le système éducatif mis en place en 1895, mais c'est une fois que la Corée passa sous protectorat japonais qu'un ensemble de mesure éducatives furent promulguées dans l'enseignement public. Nous voudrions déterminer l'importance accordée à cet enseignement par les autorités et quelles furent les conséquences de son introduction. Dans un premier temps, nous reviendrons sur les objectifs généraux qui ont été fixés par les directives éducatives coloniales, d'abord pendant les années de protectorat puis suite à l'annexion de la péninsule.

1.1 Sous le protectorat (1905-1910)

L'intérêt porté par le Japon à l'éducation en Corée date de la fin de la première guerre sino-japonaise (1895) tandis que le ministre-résident Ōtori Keisuke 大鳥圭介 (1833-1911) affirmait dans le numéro 334 du magazine éducatif *Kyōiku jiron* 『教育時論』 la nécessité pour le gouvernement coréen de réformer son système éducatif. Les réformes de l'administration éducative commencèrent par une volonté d'instaurer des écoles élémentaires dans chaque région, de développer graduellement l'enseignement secondaire et supérieur, d'encourager les études des meilleurs étudiants à l'étranger. Il s'agissait également de distinguer l'éducation proposée dans les écoles publiques de celle des *sōtang* 書堂 (ou *shodō* en japonais), c'est-à-dire les écoles privées de modèle confucéen³⁴⁶ et du système d'examen provenant du modèle chinois. Les discours de l'époque défendaient l'expérience du Japon en matière d'éducation et les bénéfices que la Corée pouvait en tirer, le Japon endossant le rôle de celui qui apporte l'instruction et la civilisation.

Les principales directives éducatives prises sous la gouvernance de Terauchi Masatake 寺内正毅 (1852-1919), qui fut le dernier résident-général et le premier gouverneur-général en Corée, peuvent être résumées comme ci-dessous :

- Former les Coréens de manière identique aux Japonais de la métropole, c'est-à-dire en tant sujets de l'Empereur.
- Réaliser progressivement l'assimilation du peuple coréen.
- Examiner et étudier les coutumes et les usages de la société coréenne (les pratiques et les rites confucianistes) pour les modifier et les améliorer.
- Diffuser l'éducation générale au niveau national et encourager les formations conduisant à l'acquisition des connaissances et des techniques nécessaires aux métiers de l'industrie et du commerce.
- Différer l'établissement d'un système éducatif supérieur (les universités et l'enseignement technique) (on constate un abaissement et une adaptation du niveau aux objectifs coloniaux).
- Généraliser l'usage de la langue nationale (c'est-à-dire de la langue japonaise,

³⁴⁶ L'équivalent (uniquement pour les garçons) des *terakoya* 寺子屋 japonais où les élèves apprenaient à lire et à écrire.

même si le terme n'est pas précisé tel quel) à l'ensemble du territoire³⁴⁷.

Mais c'était aussi en avançant la doctrine du panasiatisme et l'idée d'une proximité nippon-coréenne que les Japonais justifiaient leur ingérence sur la péninsule. Les dirigeants coréens défendaient les réformes éducatives et la modernisation du système selon le modèle japonais en comptant sur le soutien de l'archipel. Cependant, il subsistait un certain nombre de problèmes dans l'application de ces réformes, en particulier la constitution du corps professoral et du personnel de l'administration. Les dirigeants japonais souhaitaient aussi adapter le niveau de l'école selon le public qui la fréquentait. Par conséquent, étudiants coréens et japonais n'étaient pas traités de la même façon. L'âge d'entrée à l'école primaire était de six ans pour les Japonais, tandis qu'il était de huit ans pour les Coréens. Le nombre d'écoles publiques *futsūgakkō* 普通学校 était aussi faible comparativement au Japon : au moment de l'annexion, on en comptait à peine une centaine³⁴⁸. Les dirigeants japonais voulaient établir en priorité des filières professionnelles et les formations industrielles ou agricoles pour les étudiants coréens. Très peu avaient accès aux études secondaires générales et encore moins aux études supérieures. Par ailleurs, le japonais devint la langue d'enseignement principale. Toutes ces mesures justifiaient l'envoi de professeurs en Corée afin de former un corps professoral indigène convenant à l'éducation qu'ils souhaitaient appliquer dans l'école publique coréenne. Ces éléments tendent à nous faire penser qu'une éducation similaire eut pu être apportée notamment en ce qui concerne l'enseignement musical, *a fortiori* en raison de l'utilisation de la langue japonaise en cours, mais également de la volonté d'intégration du peuple japonais au dessein expansionniste japonais.

En 1906, la loi sur les écoles primaires *futsū gakkō rei* 普通学校令 instituait les matières devant y être enseignées, parmi lesquelles la morale, la langue japonaise, la langue coréenne et la littérature chinoise, l'arithmétique, la géographie, l'histoire, les sciences, le dessin et l'exercice physique. La musique restait une matière optionnelle, appelée *shōka*. La dénomination japonaise pour

³⁴⁷ INABA 稲葉 Tsugio 継雄, *Chōsen shokuminchi kyōiku seisakushi no saikentō, jitsumu tantōsha no gutaiteki gendō wo chūshin toshite* 「挑戦植民地教育政策史の再検討—実務担当者の具体的言動を中心として」, Kenkyū seika hōkoku 研究成果報告., s.l., Kyūshū University, 2010, 157 p.

³⁴⁸ Entre 1911 et 1912 cependant, plus de deux cent quarante écoles publiques furent créées. Par la suite, une vingtaine d'écoles ouvrirent chaque année. INABA, Tsugio, *op.cit.*, p.10.

désigner cette matière est volontairement utilisée ici afin d'éviter une confusion avec le terme coréen *ch'angka* qui s'écrit avec les mêmes caractères chinois. En effet, les chants enseignés pendant ce cours, provenant des manuels japonais, étaient des *shōka* tels que nous les avons décrits dans ce chapitre. À partir du secondaire, la matière « musique » était intitulée *ūmak* 音楽 dans les écoles normales *sapōm hakkyo* 師範學校 et enseignée à raison d'une à deux heures par semaine. À cette époque, l'enseignement des *shōka* s'était déjà pleinement implanté sur l'archipel et le gouvernement avait l'ambition de faire correspondre le système éducatif coréen à celui en vigueur au Japon. Cependant, la priorité était donnée aux formations professionnelles et à l'enseignement de la langue japonaise, l'enseignement musical étant en général négligé³⁴⁹. D'autre part, l'absence de manuels scolaires, d'instruments et de professeurs de musique en Corée explique pourquoi la matière ne fut pas enseignée dans la majorité des écoles, ce qui n'est pas sans rappeler la situation du Japon au début de l'ère Meiji. L'enseignement de la musique dans les écoles publiques témoignait d'un certain retard par rapport à l'éducation musicale dans les écoles chrétiennes, lesquelles avaient participé à la diffusion à une échelle nationale des chants à caractère patriotique. Quand des cours de musique avaient lieu, les manuels utilisés étaient ceux employés au même moment au Japon, à savoir le *Shinhen kyōiku shōkashū* 『新編教育唱歌集』 (paru au Japon en 1896) et le *Jinjō shōgaku shōkashū* 『尋常小学唱歌集』 publié par le Monbushō. Par conséquent, les paroles étaient en japonais et y figuraient des chansons à la gloire de l'Empereur comme le *Kimi ga yo*.

En résumé, les discours éducatifs tenus après la guerre russo-japonaise investissaient surtout dans l'enseignement primaire, en mettant fortement l'accent sur l'enseignement de la langue japonaise et les formations pratiques. C'est pourquoi, l'enseignement de la musique en tant que tel était absent. Or, avec l'émergence des chants patriotiques et l'activité musicale des écoles privées chrétiennes, les dirigeants japonais prirent conscience de l'influence exercée par ces chants sur la population, et l'enseignement de la musique fut considéré sous un autre regard. À partir de 1907, le Gakubu fit appel à des Japonais comme Koide Raikichi 小出雷吉 (1867- ?) pour venir enseigner la musique dans les écoles

³⁴⁹ PARK (PAK) 朴 Sungtai (Sōng-t'ae) 成泰, *Tōkanfu ni okeru ongaku kyōiku seisaku no tokushitsu, nihon no taikan kyōikuseisakuron wo chūshin to shite* 『統監府における音楽教育政策の特質—日本の対韓教育政策論を中心として』, s.l., 2001, p.85.

normales en vue de former les enseignants à la musique. Koide était entré au bureau de l'Inspection de la musique en 1885. Il fut diplômé de l'École de musique de Tōkyō en 1889, puis enseigna ensuite dans plusieurs écoles normales au Japon, avant de partir pour la Corée en 1907. Il y enseigna la musique dans différentes écoles et participa notamment à l'achat par le Gakubu d'instruments de musique (piano, harmonium). En tant qu'ancien membre du bureau de l'Inspection de la musique, il fut nommé par Izawa Shūji pour enseigner à l'École normale gouvernementale de Kanjō³⁵⁰ 官立漢城師範学校³⁵¹. Comme c'était le cas pour les enseignants des écoles publiques coréennes qui dans l'ensemble étaient japonais, les enseignants de musique étaient formés au Japon, essentiellement à l'École de musique de Tōkyō.

1.2 Après l'annexion de la Corée (1910)

Un an après la signature du traité d'annexion de la Corée et l'établissement du gouvernement général, une nouvelle loi sur l'éducation fut promulguée, la *Chōsen kyōikurei* 朝鮮教育令. Elle établissait de façon concrète les directives éducatives en Corée coloniale et fit l'objet de réformes successives en 1922, 1938 puis en 1941. Contrairement à la précédente, la loi de 1911 régissait l'ensemble des institutions scolaires. Pendant la colonisation, le gouvernement japonais n'intervenait pas directement dans les décisions politiques concernant l'éducation, le gouvernement général possédant l'ensemble des droits de décision. C'est ainsi que le système éducatif qui fut mis en place en Corée à l'époque se distinguait de celui de la métropole japonaise et était orchestré par le Gakubu. Le point essentiel de la loi qui dicta les fondements de l'éducation en Corée se trouve dans la citation suivante, provenant des articles 2 et 3 :

教育ハ教育ニ関スル勅語ノ旨趣ニ基キ忠良ナル国民ヲ育成スルコトヲ本義トス教育ハ時勢及民度ニ適合セシムルコトヲ期スヘシ

L'éducation doit s'appuyer sur les directives du Rescrit impérial sur l'éducation et a comme principe fondamental de former un peuple loyal envers l'empereur. Il est attendu de l'éducation qu'elle soit conforme aux courants de son époque et au niveau culturel de son pays.

La politique éducative coloniale se distinguait ainsi avant toute chose par la

³⁵⁰ Kanjō, Hansōng en coréen 漢城, est l'ancienne dénomination de l'actuelle capitale de la Corée du Sud, Séoul, rebaptisée Keijō 京城, Kyōngsōng en coréen, après l'annexion de 1910.

³⁵¹ ODA 小田 Toshika 敏花, *op.cit.*, p. 431-450.

formation d'un « peuple loyal envers l'empereur » *chūryō naru kokumin wo ikusei suru* 「忠良ナル国民ヲ育成スル」. D'autre part, la mention du Rescrit sur l'éducation indique une politique visant à éduquer les élèves de la même façon que dans les écoles de l'archipel, c'est-à-dire marquée par la morale confucéenne et prônant le patriotisme. Dans la réalité, ces mots-clés entraînent en contradiction : le gouvernement Terauchi avait accordé de l'importance à la diffusion de la langue japonaise dans les écoles et à la construction d'établissements scolaires, mais en réalité le niveau et les infrastructures mises en place en Corée étaient loin d'atteindre ceux de la métropole. Il n'y eut pas de modifications importantes du point de vue de l'âge de début de scolarité, des appellations des institutions, de la durée d'études. Aussitôt après l'annexion de 1910, l'importance accordée à l'apprentissage de la langue japonaise et la différence des niveaux par rapport aux équivalents japonais perdurèrent, tandis que la formation du corps enseignant coréen fut négligée, puisque les écoles normales disparurent en effet au profit de l'installation dans les écoles secondaires pour filles et pour garçons d'une section de formation des futurs enseignants. Elles furent rétablies à partir de 1922. Faire du japonais la langue officielle était une condition indispensable afin d'asseoir une autorité militaire et politique sur la Corée, mais cela permettait aussi de renforcer l'interchangeabilité des documents, dans une volonté de centralisation administrative. L'apprentissage de la langue japonaise était également considéré comme un moyen efficace d'unifier l'Empire en amoindrissant le sentiment anti-japonais et en favorisant une meilleure compréhension entre les colons japonais et les Coréens et ce dès le plus jeune âge.

Mais l'annexion de la Corée eut aussi pour effet de renforcer le sentiment anti-japonais, ce qui entraîna le succès du christianisme et des *mission school*, dans lesquelles les Coréens trouvèrent refuge et soutien dans leur résistance face aux autorités coloniales. Ces dernières surveillaient étroitement la communauté chrétienne et les écoles établies par les missionnaires occidentaux, tout en tâchant de renforcer leur contrôle sur les écoles populaires privées.

Même si plusieurs directeurs d'écoles japonais s'engagèrent en faveur de l'enseignement de la musique, en investissant dans l'achat d'instruments de musique par exemple, la matière « chant » resta facultative tout au long de la

période de protectorat. La politique d'éducation musicale avait été discutée lors d'une assemblée sur les écoles publiques primaires qui se tint à Kanjō en juillet 1908. Au terme des délibérations, la matière *shōka* devint finalement obligatoire. La loi sur l'éducation de 1911 établit la matière dans les différentes institutions scolaires.

Dans les écoles primaires, le cours de *shōka* devait permettre de remplir les objectifs suivants, d'après l'article 13 du règlement sur les *futsū gakkō* :

第一項 唱歌は平易な歌曲を歌うことができるようにし、心情を純情にし、徳性の涵養に助けとなることを要旨とすること。

第二項 唱歌は平易な単音唱歌を教え、その歌詞および楽譜は平易雅正で児童の心情を高潔純美にするものを選ばなければならない。

第三項 唱歌を教える時に、難解な歌詞があれば、説明を加え、その大きな意味を完全に理解させるようにする。

Article 1 Le [cours de] chant doit permettre de chanter des pièces vocales simples, de rendre les sentiments purs et doit permettre de cultiver le sens moral [des élèves].

Article 2 On y enseignera des chants mélodiques dont les paroles à la fois simples et raffinées seront sélectionnées afin d'élever les enfants dans la pureté et la noblesse.

Article 3 Quand on enseignera les chants, dans le cas où la compréhension des paroles est difficile, on fera en sorte grâce à des explications, que l'enfant en comprenne parfaitement le sens général.

Le contenu de la matière *shōka* dans les écoles du secondaire *kōtō futsū gakkō* devait correspondre aux objectifs suivants de l'article 23 :

唱歌ハ平易ナル歌曲ヲ唱フコトヲ得シメ兼ネテ美感ヲ養ヒ徳性ノ涵養ニ資スルヲ以テ要旨トス。唱歌ハ単音唱歌ヲ授ケ又便宜輪唱歌、複音唱歌ヲ授クヘシ。

L'objectif du chant est de pouvoir chanter des mélodies simples, tout en cultivant un sens de l'esthétique et de la moralité. Il s'agira d'enseigner des chants monophoniques, des canons, et des chants polyphoniques.

Le cours de musique *umak*, qui fut enseigné dans les sections de formation des enseignants, dans les écoles secondaires pour filles et pour garçons, était défini de la façon suivante d'après l'article 27 :

音楽ハ音楽ニ関スル知識技能ヲ得シメ又普通学校ノ唱歌教授ノ方法ヲ会得スルヲ要旨トス。音楽ハ単音唱歌ヲ複音唱歌及楽器使用法ヲ授ケ又教授法ヲ授クスヲ可ス。

Il s'agit d'acquérir les connaissances et les techniques relatives à la musique, ainsi que les méthodes d'enseignement du chant dans les écoles. On y enseignera les chants mélodiques et polyphoniques, l'utilisation d'instruments de musique et leurs méthodes d'enseignement.

Une fois de plus, ce n'est pas l'aspect musical, mais son côté pédagogique et moral qui fut mis en avant avec cette matière, couplée généralement avec les cours d'exercice physique et de langue japonaise. L'accent était très clairement mis sur l'apprentissage vocal, puis sur les connaissances générales en musique et l'utilisation des instruments de musique.

Concernant les supports pédagogiques, ils sont là aussi calqués sur le modèle japonais. Le Gakubu fit publier son premier recueil de chants en 1910 : le *Futsū kyōiku shōkashū* 『普通教育唱歌集』 qui comprenait vingt-sept *shōka*. Ce recueil de chant était le premier manuel scolaire de musique à être conçu en Corée par le professeur de musique japonais Koide Raikichi. Son recueil remplaça dans les écoles le manuel scolaire *Jinjō shōgaku shōkashū*, utilisé au même moment au Japon. Le *Futsū kyōiku shōkashū* comprenait un grand nombre de *shōka* japonais. En effet, Koide Raikichi avait pris pour modèle le manuel précédent, dont l'un des compilateurs, Tamura Torazō avait été son élève et collègue. Tamura, dans une déclaration rapportée par Oda dans son article³⁵², expliquait en quoi les chants présentés dans son manuel, dont les paroles étaient écrites dans un japonais facile et oral, convenaient particulièrement à l'assimilation des Coréens à l'Empire japonais. Cette promotion du japonais parlé dans les chants pédagogiques n'est pas sans rappeler les discours des pédagogues partisans du rapprochement entre langue parlée et langue écrite de la fin du 19^{ème} siècle, dont Tamura faisait partie et que nous avons évoqués plus avant. L'un des objectifs des promoteurs de ce mouvement avait été l'unité de la Nation par la langue et les membres du Gakubu, reprenant cette idée, souhaitaient l'appliquer en Corée coloniale. Cela aboutit à la publication de recueils en 1910 puis en 1914, sous le gouvernement général, d'un nouveau manuel *Shinhen shōkashū* 『新編唱歌集』³⁵³, employé dans les écoles jusqu'en 1920. Ces deux ouvrages présentaient comme caractéristique commune de regrouper des chants à portée morale ou des chants militaires, écrits dans un japonais oral. Dans *Shinhen shōkashū*, il existait également une édition romanisée, destinée plus spécifiquement à l'apprentissage de la langue japonaise. Une des caractéristiques du manuel paru en 1920, le *Futsūgakkō shōkasho* 『普通学校唱歌

³⁵² ODA 小田 Toshika 敏花, *op.cit.*, p.445.

³⁵³ Parmi les quarante-et-un chants figurant dans ce manuel, trois seulement présentaient des paroles en coréen, deux étant des traductions du japonais, et le dernier étant une chanson enfantine coréenne, KOBAYASHI 小林 Takayuki 孝行, *op.cit.*, p.130.

書』, est la traduction en coréen de 8 chants japonais pour le manuel de première année. Néanmoins, les chants en langue japonaise restent largement dominants.

1.3 Pendant la période dite de « politique culturelle » *bunka seiji* 文化政治

Le mouvement du 1^{er} mars 1919, ou *Samil undong* 三一運動 en coréen, désigne un ensemble de manifestations pacifiques qui suivirent l'élaboration d'une déclaration d'indépendance par des intellectuels coréens. Ces manifestations patriotiques, politiques et anti-japonaises eurent lieu dans toute la péninsule et furent violemment réprimées par les autorités japonaises dans un premier temps. Sous la gouvernance de Saitō Makoto 齋藤実 (1856-1936) de 1919 à 1927 eut lieu une période dite de « politique culturelle » *bunka seiji* 文化政治, qui consistait en un relatif assouplissement de la politique coloniale. Elle eut pour conséquences la création de quotidiens coréens, l'établissement d'une université indépendante, la standardisation du coréen moderne par le biais d'associations autonomes, entre autres. Cependant, le gouvernement général, tout en se montrant plus conciliant à l'égard du peuple coréen, cherchait avant tout à maintenir l'ordre public et à éviter les débordements politiques.

La réforme de 1922, sous la gouvernance-générale de Saitō Makoto visait à aligner le système éducatif coréen sur celui du Japon à de nombreux niveaux comme le nombre d'années d'études ou les différentes catégories d'écoles mais aussi l'établissement du principe de *naisen kyōgaku* 内鮮共学, c'est-à-dire de l'alignement général de l'éducation en Corée (*sen* 鮮) sur celle du Japon (*nai* 内). Ces directives étaient largement influencées par les conséquences du mouvement d'indépendance du 1^{er} mars 1919. Cependant, cette mesure présentait toujours des inégalités entre ceux qui utilisaient habituellement le japonais comme langue maternelle (les Japonais) et les autres (les Coréens). En 1938, avec le renforcement de la politique d'assimilation menée par les autorités du gouvernement général de Minami Jirō 南次郎 (1875-1955), les directives éducatives prirent pour objectif de supprimer les différences dans l'éducation des Japonais et celle des Coréens. Les dénominations des écoles changèrent pour adopter celles du Japon : les *futsū gakkō* devinrent *shōgakkō* (*sohakkyo* 小學校) les *kōtōfutsūgakkō*, *chūgakkō* (*junghakkyo* 中學校) et les *joshi kōtō futsū gakkō*, *kōtō jogakkō* (*kodūng yōhakkyo* 高等女學校). En 1941, la loi sur l'éducation fut à

nouveau modifiée, apportant un certain nombre de changements dans les appellations, la durée des études, les matières enseignées. À travers les fluctuations de la politique coloniale, on retrouve la description donnée par Homi Bhabha sur un dispositif fonctionnant « sur la reconnaissance et le déni de différences raciales/culturelles/historiques. Il a pour première fonction stratégique la création d'un espace pour un « peuple sujet » par la production de savoirs dans les termes desquels s'exerce la surveillance et se trouve stimulée une forme complexe de plaisir/déplaisir. Il cherche à justifier ses stratégies par la production de savoirs de colonisateur et de colonisé, stéréotypés mais évalués sur un mode antithétique. »³⁵⁴. Mais en dépit des directives politiques, la grande partie des Coréens ne reçut qu'une éducation à l'école primaire, souvent dirigée ensuite vers des formations techniques. Très peu eurent accès à l'enseignement supérieur et l'ampleur de l'œuvre éducative coloniale en général est à relativiser.

Il n'y eut pas de modifications significatives dans l'éducation musicale avec la promulgation de la deuxième loi sur l'éducation de 1922 . En ce qui concerne les chants dans l'enseignement primaire, le texte de loi s'alignait complètement sur celui en vigueur au Japon. Mizuno Rentarō 水野錬太郎 (1868-1949), alors inspecteur général des affaires gouvernementales de Corée, voulait promouvoir la culture et proposa un plan de construction d'une école des beaux-arts et d'une école de musique en Corée. Cependant, des questions budgétaires empêchèrent la concrétisation du projet, malgré les tentatives d'appliquer la politique culturelle du gouvernement de Saitō Makoto. La volonté de développer l'enseignement de la musique est aussi visible dans la production de nouveaux manuels scolaires par le gouvernement général, même si les manuels de japonais restaient prioritaires. On distingue ici un mode de discours colonial que Bhabha nomme mimétisme et qu'il décrit³⁵⁵ ainsi :

L'intention épique de la mission civilisatrice produit souvent un texte riche des traditions du trompe-l'œil, de l'ironie, du mimétisme et de la répétition. [...] le mimétisme émerge comme l'une des stratégies les plus équivoques et les plus efficaces du pouvoir et du savoir colonial. [...] ce qui revient à dire que le discours du mimétisme se construit autour d'une *ambivalence* ; pour être efficace, le mimétisme doit sans cesse produire son glissement, son excès, sa différence. L'autorité de ce mode de discours colonial que j'ai appelé mimétisme est donc frappée d'une indétermination : le mimétisme émerge comme la représentation d'une différence qui est elle-même un processus de déni. Le mimétisme est ainsi le signe d'une

³⁵⁴ BHABHA Homi K. et BOUILLOT Françoise, *op.cit.*, p.127.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.148.

double articulation ; une stratégie complexe de réforme, de régulation et de discipline, qui « s'approprie » l'Autre au moment où elle visualise le pouvoir. Le mimétisme est aussi toutefois le signe de l'inapproprié, une différence ou une réticence qui maintient la fonction dominante stratégique du pouvoir colonial, intensifie la surveillance et représente une menace immanente pour les savoirs « normalisés » et les pouvoirs disciplinaires.

Ainsi, le recueil de chant publié par le gouvernement général en 1925, *Futsūgakkō hojū shōkashū* 『普通學校補充唱歌集』 présente la caractéristique de contenir des œuvres inédites sélectionnées après un appel au public³⁵⁶. Ces pièces avaient pour thèmes des lieux ou des références à l'histoire de la péninsule coréenne. Par exemple, on pouvait y trouver un chant intitulé *Seisanmon* [成三問] en référence au lettré coréen Sōng Sammun 成三問 (1418–1456) de la période Chosŏn. En l'occurrence, bien que le thème de *Seisanmon* soit coréen, les paroles étaient en japonais. On trouvait aussi des textes en *hangŭl*, comme *Chalanan'da* “자라난다”, qui signifie « élever ». Destiné aux élèves du niveau élémentaire, dont la scolarité durait désormais six ans, ce manuel regroupait soixante chants essentiellement écrits en gamme *yonanuki*. La moitié de ces pièces était inédite, dix-sept provenaient du recueil précédent *Futsūgakkō shōkasho* et quatorze autres étaient des textes des manuels de lecture de coréen et de japonais mis en musique. Le recueil comprenait vingt-deux chants en langue coréenne et trente-huit en langue japonaise. Les chants commémoratifs, en l'honneur de l'Empereur n'y apparaissent pas. D'autres manuels de chants parurent dans ces années-là, renforçant la propagation des *shōka* dans la péninsule.

2 L'éducation musicale en faveur de l'émergence du patriotisme coréen

Malgré toutes les mesures prises par les autorités, la grande majorité des écoles où fut enseignée la musique était des établissements publics, fréquentés bien souvent par des résidents japonais en Corée. Dans le secondaire, on enseignait la musique notamment dans les institutions pour filles, où les enseignants japonais étaient nombreux. Cela s'explique par la plus grande proportion d'enseignants de musique répartis dans les lycées pour jeunes filles que dans ceux pour jeunes garçons. Cependant, l'éducation musicale de la plupart des Coréens se limitait finalement à l'apprentissage des *shōka* dans les écoles élémentaires et dans l'ensemble, ils ne purent bénéficier d'un enseignement plus

³⁵⁶ Le gouvernement proposait un prix pour les textes sélectionnés. L'annonce était parue en troisième page du journal coréen Donga ilbo du 27 novembre 1923.

approfondi de la musique occidentale. Néanmoins, il faut relever le rôle non négligeable des enseignants japonais dans les écoles normales, à partir de 1922. Les professeurs de musique participèrent à diffuser les méthodes d'enseignement et les connaissances musicales qu'ils avaient acquises à l'École de musique de Tōkyō, contribuant à la formation musicale des instituteurs coréens, même si l'on peut considérer qu'il s'agissait d'une formation musicale à la japonaise. Enfin, en dépit des efforts des pédagogues japonais pour tenter d'insinuer un sentiment d'appartenance à l'Empire, les résultats furent loin d'être probants, en particulier avec les activités parallèles menées par les écoles privées et les *mission schools*. Ces dernières, dont beaucoup furent fondées par les missionnaires protestants à partir de 1886 contribuèrent largement au développement de l'éducation moderne en Corée. On peut citer entre autres l'école pour jeunes filles d'Ihwa [Ehwa]³⁵⁷ ou l'école Paejae *Paejae haktang* 배재학당³⁵⁸. Parallèlement aux écoles chrétiennes des missionnaires occidentaux, des écoles privées furent fondées par les Coréens (souvent convertis au christianisme). La plupart se trouvait dans la partie nord de la Corée. Les *mission schools* et autres institutions religieuses, financièrement soutenues par l'Église, étaient dotées de moyens pour se développer. En 1905 elles étaient au nombre de deux mille deux cent trente environ. Leur programme scolaire mettait l'accent sur les savoirs et les modes de pensée occidentaux : on y enseignait l'histoire, la géographie, la politique, le droit, l'arithmétique et l'algèbre. Même si certains conservateurs n'y voyaient aucun mérite, les écoles de ce genre prospérèrent.

2.1 Le rôle central des écoles privées

Les missionnaires jouèrent un rôle important dans la naissance d'une conscience nationale coréenne en diffusant les idées libérales occidentales et les activités politiques de Coréens convertis comme Sō Chaep'il 徐載弼 (1864-1951) et Yun Ch'i-ho³⁵⁹ étaient inspirées par leur foi chrétienne. Dans les écoles privées

³⁵⁷ L'École féminine d'Ehwa, *Ehwa yōjadaehakkyo* 梨花女子大學校, fut créée en 1886 par Mary F. Scranton. Elle fut la première institution d'éducation réservée aux femmes.

³⁵⁸ L'actuelle Paejae Taehakkyo 培材大學校, fondée par le missionnaire méthodiste Henry Gerhard Appenzeller (1858-1902).

³⁵⁹ Membres du Club de l'indépendance 독립협회 獨立協會, fondé en juillet 1896 par Sō Chaep'il. Le quotidien coréen Tongnip sinmun 독립신문 獨立新聞 (1896-1899) qui y était rattaché publiait d'ailleurs dans ses colonnes des textes de chants patriotiques et de chants d'indépendance. Il s'agissait cependant la plupart du temps de *minyō* 民謠, des chants populaires plutôt que des *ch'angka*.

et les *mission schools*, les élèves pouvaient suivre des cours de musique, qui consistaient au début en l'apprentissage des cantiques religieux des recueils compilés par les missionnaires. D'un autre côté, le système scolaire établi en 1895 par le gouvernement ne comprenait aucune éducation religieuse dans son programme et l'enseignement des cantiques n'y était pas toléré, les autorités estimant que la musique enseignée aux enfants devait être laïque. En matière d'enseignement musical, les écoles privées présentaient une certaine avance, donc. Et plus le processus de colonisation avançait, plus les activités musicales se déployèrent au sein des écoles privées. Certaines écoles investirent plus dans l'enseignement musical, comme ce fut le cas à l'école Sungsil haktang 崇実学堂³⁶⁰ fondée à Pyongyang en 1897 par le missionnaire presbytérien William M. Baird. En effet, elle proposait, en plus de l'enseignement des cantiques, des cours de musique, de solfège, de chant et d'harmonium et forma plusieurs compositeurs coréens. En 1904, parmi les matières du programme scolaire de l'école d'Ehwa figuraient l'enseignement des *ch'angka* et de la musique instrumentale, une éducation musicale complète dont le niveau augmenta avec l'établissement en 1910 d'une faculté d'enseignement supérieur au sein de l'école.

Dans son article, Oda présente en particulier l'éducation musicale effectuée dans l'école fondée par An Ch'angho [Ahn Chang-ho] 安昌浩 (1878-1938)³⁶¹ en 1908 à Pyongyang, *Daesŏng hakkyo* 大成學校. Parmi les matières enseignées dans cette école se trouvaient le coréen, l'histoire, la physique-chimie, le droit, le commerce ainsi que l'éducation sportive et le chant. Il était accordé de l'importance à ces deux matières dont l'objectif était d'élever dans un esprit sain et patriotique le peuple coréen, c'est-à-dire former les futurs militants pour la lutte contre l'occupant japonais. An Ch'angho prônait une éducation alliant à la fois l'enseignement de savoirs modernes, le développement physique par le sport et l'exaltation du sentiment patriotique par les chants. Particulièrement attentif à ce dernier point, il faisait chanter par les élèves des chants patriotiques tous les matins, accordant une grande valeur éducative à la musique. On y chantait les

³⁶⁰ De nos jours il s'agit de l'université Soongsil, Sungsil Taehakkyo 崇實大學校, établie à Séoul. En 1925, l'école Sungsil fut réorganisée en une école spécialisée par les autorités japonaises, devenant Sūjitsu senmon gakkō 崇實專門學校.

³⁶¹ An Ch'angho, de son nom de plume Tosan 島山 était un activiste coréen pour l'indépendance de la Corée pendant la colonisation japonaise. Après s'être converti au christianisme, il partit étudier aux États-Unis. À son retour en Corée en 1907, il œuvra pour moderniser et réformer le système éducatif.

hymnes tels que *Aegukka* “애국가” 愛國歌 « Chant de la patrie », à l'origine sur la mélodie de *Auld Lang Syne* (dont il est possible que An Ch'angho soit le co-auteur des paroles avec Yun Ch'ihō) et le *Taehan cheguk aegukka* “대한제국애국가” 大韓帝國愛國歌 « Chant patriotique du Grand Empire de Corée » harmonisé par Eckert en 1902.

Suivant le modèle de l'école Daesōng, les chants coréens aux paroles patriotiques ou anti-japonaises furent chantés par les élèves d'autres établissements scolaires. Ces chants faisaient partie d'un mouvement d'édification nationale de la population, et contribuèrent à renforcer la conscience de l'identité coréenne. Elles faisaient références aux valeurs traditionnelles, aux lieux géographiques célèbres, ou encore aux héros historiques coréens. Bien sûr, les autorités japonaises n'ignoraient pas les tendances éducatives de ces écoles privées, et considérant ces chants comme menaçants, elles prirent des mesures pour les restreindre dès août 1908. Pendant la résidence-générale, une loi stipulait que les écoles privées devaient obtenir une autorisation du gouvernement pour pouvoir rester ouvertes, ce qui entraîna la fermeture de plusieurs de ces écoles. Mais d'autres continuèrent leurs activités jusque pendant la période de colonisation. La popularité de ces écoles après 1910 s'explique par leur résistance à l'occupation japonaise et au système scolaire mis en place par le gouvernement général. Le Gakubu promulgua à l'encontre des écoles privées une loi visant à réglementer les manuels scolaires employés. Les deux seuls ouvrages bénéficiant d'une autorisation officielle étant le *Jinjō shōgaku shōka* et le recueil de cantiques *Sanbika* 『贊美歌』 pour les *mission schools*. L'enseignement des chants coréens fut quant à lui interdit dans les écoles, limitant l'éducation musicale dans les écoles coréennes aux chants présents dans le manuel japonais, jusqu'à la création en 1910 du manuel officiel, le *Futsūkyōiku shōkashū*³⁶².

Cependant, malgré les mesures répressives prises par le gouvernement, la pratique et la diffusion des chants coréens ne s'interrompirent pas, comme en témoigne un renforcement du contrôle de l'enseignement des chants deux ans plus tard, par la gendarmerie de l'armée impériale japonaise, la *Kenpeitai* 憲兵隊. De fait, ces chants étaient un des moyens les plus efficaces d'exhortation de l'esprit patriotique, tandis que l'éducation sportive était également très considérée. Cela

³⁶² ODA 小田 Toshika 敏花, *op.cit.*, p.447.

n'est pas sans rappeler la tendance du Japon à encourager ces deux matières dans l'enseignement scolaire, pour favoriser le sentiment patriotique et l'unité nationale. Le gouvernement colonial prenait donc très au sérieux la menace que constituaient ces écoles qui utilisaient de la même manière les chants scolaires comme vecteur idéologique. Le chant, par son caractère unificateur et sa propension à rassembler les masses, avait également l'intérêt d'inspirer un sentiment de sympathie et de ferveur, tout en permettant la mémorisation et la répétition de paroles porteuses de messages idéologique, religieux ou moral. Connaissant ces propriétés, il est naturel que le gouvernement japonais mit tout en œuvre pour promouvoir la diffusion des chants japonais et empêcher celle des chants coréens, pourtant sensiblement proches du point de vue de la forme, tant au niveau des rythmes que des mélodies. De plus, il y voyait aussi un aspect réglementaire, favorisant la discipline et l'ordre et permettant de maintenir la sécurité dans la péninsule. Un même objet, les chants, revêtait donc pour la majorité coréenne un rôle d'incitation au soulèvement, à la confrontation, et pour la minorité japonaise celui de maintien de l'ordre. Paradoxalement, la musique de forme occidentale qui devait servir à assimiler le peuple coréen devint l'outil de la résistance à cette assimilation. Un élément important mis en évidence par Oda, est le rapport primordial entre la situation historique d'une catégorie de population et la signification qu'elle accordait à la musique. Certes, les situations historiques dans lesquelles fut introduite la musique occidentale au Japon et en Corée étaient différentes. Cependant, son utilisation est similaire. La conception de la musique occidentale a en effet été indirecte, puisqu'elle fut réfléchiée par les pédagogues japonais du début de l'ère Meiji. Dans un cas comme dans l'autre, il a été prêté aux chants occidentaux une portée de rassemblement et de protestation. La conception de la musique dans le système éducatif colonial est l'héritière directe de la politique nationale japonaise qui visait à diriger le peuple sur la base de la contrainte et de la répression. En Corée, cette forme de violence ne resta pas sans résistance.

2.2 La naissance de l'identité musicale moderne en Corée

En dépit des interdictions prononcées à l'encontre des chants patriotiques coréens, ces derniers continuèrent à être chantés dans les écoles privées au-delà de 1910. Matsui Shigeru 松井茂 (1866-1945), alors chef du bureau de Police en Corée

depuis 1907, déclara nécessaire une police de l'éducation, entre autres à cause de l'exercice dans ces dernières de chants patriotiques susceptibles de troubler l'ordre public. L'idée de faire superviser les écoles par les forces de police est une démonstration de la politique militaire caractéristique menée par les autorités coloniales de ces années-là. Les chants coréens étaient également chantés dans les *mission schools*, autre lieu de résistance à l'occupation japonaise et de défense de la population coréenne opprimée, traduisant une fusion entre la volonté d'émancipation nationale et les mouvements religieux. Du côté japonais, l'alliance de l'église chrétienne avec les nationalistes était perçue comme très dangereuse, en raison des répercussions qu'elle risquait d'engendrer sur la scène internationale en entrant en confrontation directe avec les missionnaires étrangers.

Cependant, cette résistance ne prenait pas la même forme que dans les écoles privées. Les écoles religieuses concentrant l'essentiel de leurs efforts sur la diffusion du christianisme, elles ne participaient pas au projet de formation d'une population coréenne militante par des enseignements modernes (sciences, techniques) et limitaient leur enseignement à des matières plus à même de procurer une élévation morale et spirituelle³⁶³. Toujours est-il que par l'intermédiaire de ces écoles, les chants patriotiques coréens continuèrent à être chantés et créés, symboles forts de la résistance à l'annexion. C'est finalement l'effet inverse qui fut obtenu par le gouvernement japonais dans sa volonté de japoniser la population coréenne par les chants éducatifs, en stimulant la création de chants patriotiques coréens.

L'enseignement de la musique en Corée est rattaché aux activités musicales des écoles privées et des écoles publiques pendant la colonisation. Celles-ci servirent d'un côté à exprimer le patriotisme et la volonté d'indépendance des Coréens, et de l'autre elles visaient à une assimilation culturelle du peuple coréen. L'utilisation des chants dans la protestation et la revendication de droits n'est évidemment pas un phénomène propre à cette période, ni au cas nippon-coréen que nous avons présenté. Mais ici, elle donna naissance à un nouveau genre musical auquel s'identifiaient les Coréens de l'époque. D'un autre côté, l'éducation coloniale permit d'introduire la culture musicale occidentale et son apprentissage formel : la lecture des partitions, la

³⁶³ *Ibid.*, p.449.

maîtrise d'instruments de musique entre autres. Par ailleurs, les *shōka* enseignés dans les écoles constituaient surtout une part de la culture musicale moderne propre au Japon. C'est ce qui est expliqué dans l'ouvrage de Homi Bhabha qui dit que « du point de vue de la minorité, l'articulation sociale de la différence est une négociation complexe et incessante qui cherche à autoriser des hybridités sociales émergeant dans les moments de transformation historique. [...] La reconnaissance que confère la tradition est une forme partielle d'identification. En remettant en scène le passé, elle introduit des temporalités autres, incommensurables, dans l'invention de la tradition. »³⁶⁴. Ici, l'association entre nationalisme et musique religieuse trouve une pertinence en conférant une identité commune à ces deux entités. Le pouvoir colonial donna lieu à une production qui elle-même engendra la naissance des chansons contestataires. Contrairement à ce que nous supposons au départ, le développement des chants patriotiques ne fut pas une conséquence directe de la colonisation, mais un phénomène déjà présent dans la péninsule qui s'en trouva accéléré.

³⁶⁴ BHABHA Homi K. et BOUILLOT Françoise, *op.cit.*, p.31.

Conclusion de partie

Les *shōka* dont la vocation est de venir compléter ou favoriser un enseignement principal, présentent une évolution au fur et à mesure des publications de manuels. Leur histoire révèle un phénomène commun d'innovation par croisement d'éléments importés et indigènes. Contrairement à la musique militaire ou religieuse qui était interprétée telle quelle par les fanfares japonaises, les chants scolaires présentaient une forme originale justifiée par les objectifs pédagogiques fixés par le ministère de l'Éducation. C'est toujours en vue de répondre à ces objectifs que l'on confia aux compositeurs japonais la charge d'écrire la musique sur la base de textes sélectionnés pour figurer dans les manuels scolaires, les fameux *Monbushō shōka*. La grande production de *shōka* est donc un bon indicateur du niveau d'implantation de la musique occidentale dans le bagage commun des Japonais à cette époque.

On distingue également une forme de pédagogie du national en imposant la pratique du chant par les enfants. Le contenu fortement orienté des manuels scolaires officiels vers un retour aux valeurs fondamentales ou à l'histoire japonaise montre bien le désir d'imposer une identité inventée. Hobsbawm indique que « ce qui est présupposé ici, c'est que l'invention des traditions est essentiellement un processus de formalisation et de ritualisation caractérisé par la référence au passé, ne serait-ce que par le biais d'une répétition imposée³⁶⁵. » Or, le premier lieu d'expression des chants pour enfants est, nous l'avons dit, le milieu scolaire, fortement marqué par les codes et les règles propres aux écoles. Dans le cas de la pratique musicale, le chant ne se limitait pas à l'heure de cours, mais se retrouvait aussi lors d'événements officiels comme le jour de l'anniversaire de l'Empereur par exemple. Un tel rythme de production intégra naturellement ces chants dans les habitudes journalières et leur conféra une existence indispensable au déroulement normal de l'année scolaire. Le sentiment de filiation ne pouvait être acquis que dès le plus jeune âge. Puis, ces chants pour enfants sortirent de l'enceinte scolaire pour s'infiltrer dans le cercle familial grâce à de nouveaux médias qui les diffusèrent de façon large, et inversement des chants transmis l'industrie du divertissement intégrèrent les manuels de chants. De cette façon, ces

³⁶⁵ HOBBSAWM Eric, RANGER Terence, COLLECTIF et VIVIER Christine, *op.cit.*, p.30.

mélodies furent naturellement plus proches et sollicitèrent une affection renforcée au sein de la population. L'aspect formel des chants à l'école et la fréquence à laquelle ils étaient chantés et entendus achevèrent d'imposer leur présence dans le quotidien des Japonais et de leur conférer un statut de tradition musicale. Enfin, la volonté de retour aux *warabe uta* et aux chants populaires reflète l'état d'esprit général de distinction culturelle et de reconnaissance de cette dernière en tant que lien unissant la population. Mais l'identité japonaise que la pratique des chants scolaires avait pour but d'exprimer n'est que subjective : la culture introduite dans l'élaboration des *shōka* est pour ainsi dire fragmentée, résiduelle. Tous les choix opérés, qu'ils soient d'ordre musical ou langagier, restaient dans une dynamique générale de fédération et de centralisation de la culture de la nation. C'est pourquoi la culture populaire n'a jamais été totalement absorbée par la culture nationale, celle-ci a pris le pas sur la culture populaire et l'a redirigée vers le nationalisme de masse.

Les *shōka* ne peuvent s'abstraire des règles communes de conception des manuels scolaires. En particulier de l'idéologie de l'information qui leur est attribuée, possédant le pouvoir de modeler le lectorat (enfants et instituteurs) selon les principes qu'ils contiennent, ce que prouve leur détournement dans les écoles privées coréennes par exemple. Le contrôle quasi-absolu opéré par le gouvernement ou les chefs d'établissement sur ces manuels, l'uniformisation du corpus de chants et la cohérence de ceux-ci avec les autres matières du curriculum entraînaient une soumission de l'enseignement de la musique. Ce que nous révèle l'étude des différents aspects des *shōka* au début du siècle est le retard considérable pris par le milieu scolaire par rapport à la culture enfantine extrascolaire qui vivait de profonds changements en lien avec la modernisation et l'émergence d'idées nouvelles de l'époque. En fin de compte, on s'aperçoit que l'ambition première de l'enseignement des chants scolaires visait à l'assimilation, dans le sens de « faire devenir semblable à », de l'ensemble des élèves japonais, ce qui allait au contraire de l'idéal proposé par les poètes et les musiciens du mouvement *dōyō* que nous nous proposons d'étudier à présent.

On s'aperçoit enfin que ces chants scolaires sont bien loin d'être tombés dans l'oubli, plusieurs d'entre eux ayant traversé le temps pour être toujours

chantés de nos jours. Ce qui est encore plus remarquable, c'est leur établissement en tant que pratique collective qui demeure toujours³⁶⁶. Aujourd'hui, si les manuels et les chants peuvent différer d'un établissement à l'autre, les rendez-vous musicaux dans le déroulement de l'année scolaire sont encore très présents. En dehors de ceux réservés aux occasions annuelles comme les remises de diplômes ou les tournois sportifs, on chante lors des salutations matinales³⁶⁷ qui ont lieu toutes les semaines les *shōka* de la saison en cours ou les chansons à la mode. Dans les paroles de ces divers chants, on trouve l'histoire de la région et de son nom, la description du paysage, des exhortations à l'étude. Ces chants s'apprennent d'oreille, les enfants n'en comprennent pas nécessairement le sens (surtout dans les plus petites classes), mais ils sont interrogés sur leur connaissance des paroles. Tout le monde doit savoir chanter le *kōka* (chant de l'école), même les nouveaux élèves. L'identité du groupe s'exprime au travers de l'appropriation de certains chants pour représenter un établissement, un personnage historique, une idée, une génération.

³⁶⁶ L'enseignement musical représente 50 à 68 heures par semaine pour le niveau élémentaire (1,4 à 2 heures par semaine) et entre 35 et 45 heures au collège (1 à 1,3 heure par semaine) alors que l'éducation musicale en primaire est une discipline dont l'enseignement présente des différences d'implications en France. Voir le site du ministère de l'Éducation, de la Culture, des Sports, des Sciences et de la Technologie.

³⁶⁷ On les nomme *asa no mītingu* 朝のミーティング *asa no kai* 朝の会 ou *chōrei* 朝礼.

Partie 3 Les dōyō, au croisement d'enjeux pédagogique, artistique et culturel

La période s'étendant à partir des années 1910 jusqu'aux années 1930 est parfois appelée « la démocratie Taishō ». Ce terme a été inventé par les historiens japonais après la Seconde Guerre mondiale pour désigner les idéaux démocratiques, les pratiques et les mouvements du début du 20^{ème} siècle au Japon afin de marquer la différence entre ces années et les deux premiers tiers de l'ère Meiji, les années 1930 militaristes, ainsi que la démocratie post-Seconde Guerre mondiale. L'ère Taishō a apporté une nouvelle vague de libéralisation au niveau des idées, des modes de pensée et des éléments de la culture occidentale qui avaient été introduits précédemment. Cette libéralisation a été favorisée par le contexte historique et géopolitique, suite aux guerres sino-japonaise (1894-1895) et russo-japonaise (1904-1905), l'annexion de la péninsule coréenne en 1905, mais également par le recul suffisant dont disposait la classe pensante japonaise sur un monde dont elle avait une meilleure connaissance. Ce phénomène apparut pareillement dans le domaine musical, dont les principaux représentants se montrèrent davantage disposés à critiquer et à innover.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, des tentatives de création alternatives aux *shōka* du Monbushō apparurent dès la fin de l'ère Meiji. Les débats autour de ces chants attirèrent l'attention d'un nombre de plus en plus important de personnes et menèrent entre autres à la création des *shinsaku shōka* ou des *monogatari shōka*. Cependant, créer de nouveaux *shōka* s'avérait être une entreprise insuffisante aux yeux de certains. Après la Première Guerre mondiale, le mécontentement des uns et les tentatives de création des autres prirent la forme d'un véritable mouvement idéologique qui rejoignit celui mené par ailleurs chez les pédagogues et les écrivains de littérature enfantine, aboutissant à la naissance d'une nouvelle catégorie de chants pour enfants, les *dōyō*. D'autre part, l'établissement de l'École de musique de Tōkyō, le début des factures d'instruments au Japon, la naissance d'une première génération de musiciens professionnels formés à l'occidentale étaient les conditions indispensables à la naissance d'oeuvres originales sur l'archipel. De la musique vocale à la musique

de chambre sans oublier la musique orchestrale, les compositeurs s'efforcèrent de concevoir un répertoire national sur le modèle de celui qu'ils avaient étudié au cours de leur formation. De toutes ces œuvres, les chants pour enfants, *shōka* et *dōyō* confondus, représentent une imposante majorité. Rares sont les compositeurs qui ne s'y essayèrent pas, en raison de la demande toujours présente de création de manuels scolaires, mais aussi celles d'œuvres destinées à la diffusion et au divertissement. Empruntant la voie des chansons populaires et folkloriques auxquels ils sont très intimement liés, les chants pour enfants s'exprimèrent aussi bien dans l'enceinte scolaire, dans la sphère familiale et en dehors de ces deux lieux, révélant une variété de visages dont l'ensemble constitue un des reflets de la société japonaise de l'époque.

Nous l'avons déjà expliqué plus avant, mais il nous paraît nécessaire de préciser de nouveau ce que le terme *dōyō* désignait à l'ère Taishō. Ce terme n'est pas récent et apparaît dans le *Nihon Shoki*, mais son sens est alors différent de celui que l'on entend aujourd'hui : il désignait à l'origine des chants allégoriques décrivant le monde des temps reculés. À l'époque Edo, les *dōyō* évoquaient de façon générale les chants des enfants³⁶⁸, mais dans leur grande majorité il s'agissait de ce que nous appelons les *warabe uta*, c'est-à-dire les chansons enfantines de type comptine destinées au divertissement des plus jeunes. À Meiji, on constate l'emploi récurrent du terme dans le rapport de résultats présenté par le bureau de l'Inspection de la musique *Ongaku torishirabe gakari seiseki shinhōsho* 『音楽取調掛成績申報書』 (1884) où il s'agit notamment de comparer les chants des enfants à l'étranger et les *dōyō* (= *warabe uta*) au Japon. Izawa Shūji parle de « correction » ou « d'adaptation » de ces chansons (*dōyō kaisaku* 童謡改作 (1892)) tandis que le gouvernement établissait son éducation nationale. L'enseignement musical dans les écoles, qui prit la forme des *shōka*, mit un certain temps à s'imposer, mais fut surtout soumis aux directives inscrites dans le Rescrit impérial sur l'Éducation, entraînant une subordination de cette matière à la lecture et la morale. Finalement, durant Meiji, l'utilisation du terme *dōyō* reste peu répandu de façon générale, les chansons *pour* enfants comme les chansons *des* enfants étant désignées par le terme *shōka*. Ceux-ci intégrèrent donc la culture enfantine qui s'enrichit peu à peu d'un certain nombre de chants scolaires liés à ce nouvel environnement qu'était

³⁶⁸ Cela correspond au terme générique utilisé actuellement *kodomo no uta* 子どもの歌.

l'école, avec tout ce qu'il procurait : les interactions sociales, les savoirs et les pratiques. Cet ensemble d'éléments de ce qui fut désormais l'objet du quotidien des enfants japonais s'introduisit également dans les magazines destinés à la jeunesse, au moment où la presse connaissait un développement important.

Alors que la pratique du chant scolaire se normalisait, de plus en plus de voix révélèrent une ambition créatrice opposée à l'enseignement musical dans les écoles, qui contestait une application passive des savoirs transmis à l'heure du cours et voulait s'appropriier ou se réapproprier cette pratique pour la mettre au service de la musique japonaise. Cette prise de conscience, qui naquit dans les cercles de pédagogues, de poètes, d'écrivains de littérature enfantine et de musiciens, aboutit à une véritable volonté de refondre la culture musicale japonaise en rompant avec l'écriture conventionnelle des *shōka* jusque-là soumise à l'autorité de la musique occidentale et aux enseignements de l'école. L'introduction de la musique occidentale et sa diffusion à travers le pays conduisit assez vite et inévitablement à la création d'œuvres qui, basées sur les théories musicales occidentales, voulaient certes en adopter les formes, mais également revêtir un aspect « japonais », et exprimer une identité musicale propre à un lieu et un temps donnés. En s'appropriant ce nouveau langage musical, puis en se formant à la composition, les musiciens japonais ont tâché de donner une bouffée innovatrice dans un monde musical caractérisé par la sectorisation et le cloisonnement des genres. Autrement dit, il ne s'agissait pas uniquement d'emprunter cette musique pour son aspect pratique, comme ce fut le cas dans les fanfares militaires ou au tout début de son usage dans les écoles, mais de l'utiliser comme vecteur d'une expression originale, artistique et bel et bien créée au Japon. Cette identité musicale peut refléter une multiplicité d'éléments : des traditions, des mœurs, un contexte historique et social, une idéologie.

Dans cette partie, nous nous attarderons à définir et décrire précisément ce que représentent les « chants pour enfants », qualifiés en japonais de *dōyō*, à partir de l'ère Taishō. Contrairement au sens qu'on lui donnait dans les années précédentes, les *dōyō* de Taishō ne sont ni des chansons des enfants ni des chants scolaires, du moins pas au départ. C'est la mobilisation collective d'individus qui, en s'inspirant des premiers et en rejetant les seconds, œuvrèrent à la création de ce

nouveau répertoire. Le « mouvement des chants pour enfants », qui fut le moteur à l'origine de cette production, est aussi un des reflets caractéristiques de ce Japon urbain des années 1920. Ces chants sont ainsi intimement liés au développement simultané de divers domaines tels que la littérature, la publicité, le disque, les revues, la radio, le cinéma et bien d'autres. L'ère Taishō, « âge d'or de la culture populaire »³⁶⁹, permit sans conteste le succès de ce mouvement grâce aux innovations technologiques d'une part et aux nouvelles initiatives pédagogiques autour de la figure de l'enfant de l'autre. Jean-Jacques Tschudin nous met néanmoins en garde sur la compréhension du concept de culture populaire : si les années 1920 marquent bien le début d'une production uniformisée, planifiée, taillée pour attirer les consommateurs, elles offrent simultanément l'image d'une période de tâtonnements où l'initiative reste le plus souvent aux mains des créateurs. La nouvelle culture affecte avant tout les habitants des grandes métropoles comme Tōkyō qui compte alors 3,5 millions d'habitants et connaît un développement spectaculaire³⁷⁰. D'un autre côté, la construction d'une culture populaire ne s'oppose pas nécessairement aux recherches novatrices et les avant-gardes ont aussi, à certains moments du moins, vocation à se mettre au service d'une vie nouvelle et ouverte à tous. À ce titre, les acteurs du « mouvement des chants pour enfants » semblent parfaitement s'inscrire dans le mouvement de ce Taishō romantique, culturel et artistique. C'est donc au travers des portraits de quelques musiciens que nous chercherons à décrire les interactions sociales et les réseaux d'acteurs en coopération, mais aussi en rivalité de cette période où l'individu cherchait à exprimer un désir de création que René Girard nomme « mimétisme romantique ». Celui-ci désigne un schéma entre les peuples et les nations, se copiant les uns les autres pour acquérir une valeur symbolique et une représentation en proclamant des spécificités indéniables³⁷¹. La production

³⁶⁹ TSCHUDIN Jean-Jacques, « Introduction » dans *La modernité à l'horizon - La culture populaire dans le Japon des années vingt*, Philippe Picquier., s.l., 2004, 244 p.

³⁷⁰ Bien des domaines tels que la mode, la littérature, la danse, le théâtre, l'architecture, la publicité, le cinéma, le disque, les livres de poche, les collections littéraires à bon marché, les revues féminines à grand tirage, la radio, les spectacles populaires (revues, music-hall, variétés) connaissent un développement remarquable et les parcs de loisirs, les centres commerciaux, la presse, les transports publics et grands magasins conjuguent leurs efforts pour répandre un nouveau mode de vie marqué par l'*American way of life*. Introduction de Jean-Jacques Tschudin dans *La modernité à l'horizon - La culture populaire dans le Japon des années vingt*, Philippe Picquier., s.l., 2004, 244 p.

³⁷¹ LUCKEN Michael, *Nakai Masakazu - Naissance de la théorie critique au Japon*, s.l., Les presses du réel, 2016, p.37.

musicale de ce temps révèle l'ambition d'artistes et de poètes qui adoptent une position de mimétisme dans l'identification à un répertoire ancestral qu'ils évaluent selon un mode de pensée imité de l'Occident et l'aspect prétendument authentique d'une démarche créative se voulant originale. Les « chants pour enfants », qui jusqu'alors se trouvaient au sein d'une architecture mono-centrée où l'État constituait le seul filtre entre la source occidentale et son public japonais, deviennent dès lors l'objet d'une multitude d'acteurs constituant un monde social, nourrissant les *mondes de l'art*. Ainsi que l'affirme Pierre-Michel Menger, « Le projet de l'artiste s'établit tout aussi nécessairement dans une histoire et un horizon de référence : l'artiste dialogue avec une tradition, se distingue d'autres artistes, se construit un public plus ou moins imaginaire, anticipe certaines des conditions qui déterminent la carrière de son œuvre. »³⁷². Nous voudrions montrer ici comment le mouvement *dōyō* constitue un art au sens d'une activité collective, à l'origine de la génération de conventions, sollicitant des ressources et distribuant cette production dans une société arbitre qui consomme, sélectionne, juge ou ignore cette dernière.

Il ne faut cependant pas se méprendre : le succès rencontré suite à la création des « chants pour enfants » n'avait pas réellement été anticipé par les partisans du mouvement. Comme cela a pu être le cas dans le cinéma ou la chanson populaire, c'est à force de tâtonnements et de tentatives plus ou moins fructueuses qu'ils aboutirent à un tel résultat. Ils bénéficièrent en quelque sorte du contexte favorable, qu'il soit d'ordre social, politique ou technologique, à leur réception, comme nous allons le montrer. Dans cette partie, nous nous sommes appuyée sur des sources de nature variée présentes en abondance dans l'historiographie japonaise : les dictionnaires de *dōyō* tels que *Gendai dōyō jiten* 『現代童謡辞典』³⁷³ (1928), *Dōyō shin jiten* 『童謡新辞典』³⁷⁴ (1934), qui sont surtout destinés à orienter les compositeurs et les musiciens, ou le plus récent *Nihon dōyō jiten* 『日本童謡事典』³⁷⁵ (2006) ainsi que de très nombreux articles et ouvrages

³⁷² « Présentation » dans BECKER Howard S., MENER Pierre-Michel et BOUNIORT Jeanne, *op.cit.*, 379 p.

³⁷³ OOEKI 大関 Gorō 五郎, *Gendai dōyō jiten* 『現代童謡辞典』, Rubidō shoten 紅玉堂書店., Tōkyō, 1928, 152 p.

³⁷⁴ NAITŌ 内藤 Goaki 午朗, *Dōyō shin jiten* 『童謡新辞典』, Daikyōdō shoten 大京堂書店., Tōkyō, 1934, 238 p.

³⁷⁵ KAMI 上 Shōichiro 笙一郎, *Nihon dōyō jiten* 『日本童謡事典』, s.l., Tōkyōdō shuppan 東京堂出版, 2006, 480 p.

portant soit sur le mouvement des chants pour enfants, soit sur les revues de littérature enfantine. Ces ouvrages portent en grande partie sur l'aspect littéraire plus que musical du mouvement et nous avons donc traité directement les sources primaires qui constituèrent son foyer : les revues elles-mêmes auxquelles il est possible d'avoir accès depuis la Bibliothèque internationale de littérature enfantine (Kokuritsu kokkai toshokan kokusai kodomo toshokan 国立国会図書館国際子ども図書館) rattachée à la Bibliothèque nationale de la Diète. Nous avons aussi puisé des informations dans les biographies des compositeurs de l'époque dans le but d'éclairer les méthodes, les théories et les techniques musicales de ces derniers de Taishō à Shōwa.

I Réalité et évolution des chants pour enfants dans une époque marquée par le romantisme

Le mouvement *dōyō* doit beaucoup à l'apparition et la mondialisation du disque qui est sans conteste un élément très important dans le développement de la musique à la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème}. Dès l'apparition du phonographe³⁷⁶, dont l'utilisation se détourne rapidement d'une vocation de conservation orale vers l'enregistrement de la musique, des compagnies destinées à son exploitation commerciale voient le jour et travaillent sur la production des appareils de lecture et sur celle des supports (cylindres puis disques)³⁷⁷. Les disques 78 tours représentaient alors la modernité en permettant de fixer la musique pour la reproduire et la réécouter librement. Le succès rencontré par la vente tant des appareils que des enregistrements conduit à la multiplication des compagnies en Europe et aux États-Unis, marché dominé en 1890 par cinq d'entre elles : Edison, Columbia et Victor (américaines) Pathé (française) et Gramophone (anglo-allemande). La commercialisation de masse conduit ces compagnies à créer des filiales dans le monde, ce qui contribue à l'expansion rapide de l'industrie musicale.

Ce phénomène est le produit de plusieurs facteurs majeurs, ainsi que l'explique Ludovic Tournès³⁷⁸, parmi lesquels les mutations économiques qui font passer l'objet culturel qu'est la musique dans une logique de production industrielle. Le cinéma et le disque se trouvent en effet dans la continuité du mode de production capitaliste qui transforma les biens écrits avec le commencement de la presse à grand tirage notamment. Les innovations technologiques ont permis la multiplication des compagnies discographiques et abouti à la consolidation de

³⁷⁶ Le premier appareil d'enregistrement du son est le phonographe d'Edouard-Léon Scott de Martinville (1859). Il enregistrait les ondes sonores sur une feuille de forme ronde recouverte de noir de fumée mais ne permettait pas la reproduction du son. 20 ans plus tard, Thomas Edison dépose le brevet du phonographe (1877). Emile Berliner réfléchit au moyen d'enregistrer le son sur un disque tournant plutôt que sur des cylindres et crée le gramophone. Jusque-là le principe de reproduction du son était mécanique. C'est en 1895 que l'on y passe de l'électricité mais il est véritablement utilisé à partir de 1925. Grâce à cela, il est possible d'enregistrer les sons aigus que l'on ne pouvait pas enregistrer de manière acoustique. L'électronisation permet aussi de reproduire plus fidèlement le son.

³⁷⁷ Voir BOISSIER Caroline, « De l'Occident au Japon : naissance et développement de l'industrie musicale japonaise grâce aux innovations technologiques », *Kanagawa University, Hibungaku shiryō kenkyū*, 2014, p. 331-351.

³⁷⁸ TOURNÈS Ludovic, *Du Phonographe au MP3, Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXIe siècle*, s.l., Autrement (coll. « Mémoires/Culture »), 2008, 168 p.

l'industrie du disque. Par ailleurs, le succès rencontré témoigne d'une autre mutation, sociale cette fois-ci. Tournès explique ainsi comment le phonographe est, selon les aires géographiques, un objet culturel de classe, soit diffusé au sein des classes moyennes et des catégories populaires au États-Unis dans les années 1920, soit un appareil réservé aux cercles bourgeois en Europe. Il explique aussi que la diffusion de cet objet est le « résultat du processus d'extension géographique des villes », comme le furent les magazines et les revues. Un accès privatif et moins coûteux que les salles de concerts est une des caractéristiques nouvelles de la musique au début du 20^{ème} siècle. Le troisième facteur présenté par Tournès est particulièrement intéressant : il montre que l'implantation du phonographe dans le monde tient à un changement du rapport au temps dans les sociétés industrialisées, avec une rationalisation et une quantification des rythmes journaliers dont l'exemple le plus concret est la montée en puissance du taylorisme. Ainsi, l'organisation du temps se construit autour de cette rationalisation, y compris celui consacré aux loisirs. En fixant la musique sur un support matériel, elle est en quelque sorte libérée des limites spatiales et temporelles imposées par le concert en salle de spectacle ou dans les salons, et l'auditeur détient un réel pouvoir dans l'achat et la diffusion, puis la rediffusion de certaines œuvres dont la vente détermine la légitimité. Enfin, les changements politiques internes et le rapport entretenu par les nations entre elles et le reste du monde constitue un autre facteur important. L'urbanisation, l'expansion territoriale et coloniale, confronte les puissances mondiales aux autres peuples, ces derniers subissant soit une extermination soit une assimilation forcée. Paradoxalement, ce sont aussi ces puissances qui, par le biais de ces nouvelles techniques, parviennent à fixer les us et coutumes de ces peuples en les photographiant, en les enregistrant, en exposant leur environnement commun lors des expositions universelles. Tournès dit ainsi : « Il est frappant de constater que l'une des réponses données dès la fin du 19^{ème} siècle à la disparition annoncée des cultures dites « traditionnelles » ou « primitives » est précisément la fixation pour l'éternité de leurs pratiques (chants, danses, coutumes diverses) sur les supports nouveaux qui apparaissent alors : appareil photographique, cinématographe et phonographe. À l'évidence, l'enregistrement sonore répond aux besoins de construction patrimoniale des sociétés de la fin du 19^{ème} siècle anxieuses de préserver une

mémoire qui disparaît alors à grande vitesse sous les coups de boutoir de la modernité. » Les nouveaux appareils d'enregistrement mis au point au lendemain de la deuxième révolution industrielle ont fixé ces pratiques qui dès lors prennent une dimension traditionnelle en s'enracinant dans l'identité notoire du peuple ciblé.

Au Japon, le phonographe, premier appareil mécanique capable d'enregistrer et de restituer le son au moyen de cylindres *rōkan* 蠟管 fut présenté dès 1878, soit un an après son invention par Thomas Edison (1847-1931). Le premier gramophone, mis au point par Emile Berliner (1851-1929) en 1887 et permettant l'écoute d'un enregistrement sur disque phonographique *enban* 円盤, fit quant à lui son entrée dans l'archipel dix ans plus tard, et est mentionné dans les journaux par le néologisme *chikuonki* 蓄音器, ou « machine à conserver les sons »³⁷⁹. Dans les années 1890, les habitants de Tōkyō pouvaient entendre ces *chikuonki* lors d'écoutes gratuites dans les jardins publics ou parfois offertes par des artistes de rue. Leur importation commerciale, ainsi que celle des disques, les *rekōdo* レコード³⁸⁰, prend peu à peu de l'importance³⁸¹. Quelques sociétés japonaises se consacrèrent à l'import et la vente de phonographes venant de l'Occident : c'est le cas de Sankōdō 三晃堂 en 1899. Néanmoins, les coûts liés à l'importation se répercutant sur les prix de vente au Japon ainsi que l'obligation pour les musiciens japonais de devoir se rendre à l'étranger pour être enregistrés furent autant de raisons qui décidèrent ces sociétés à investir dans la création de studios d'enregistrements et dans une production nationale de disques. En 1907, la première compagnie de gramophone japonaise, du nom de Nichibeï Chikuonki Shōkai, est fondée à Tōkyō grâce aux capitaux américains, produisant des disques au Japon même, commercialisés sous le nom de *onpu* 音譜 « notations musicales ». Plusieurs techniciens occidentaux sont invités au Japon afin de faire apprendre les méthodes d'enregistrement opérées en Europe et aux États-Unis. Les années 1913

³⁷⁹ On trouve à l'époque d'autres appellations incluant celles du phonographe telles que *fonogurafu* フォノグラフ ou encore *shaseiki* 写声機, BOISSIER, *op.cit.*, p.335.

³⁸⁰ Peut se traduire par « disques », « vinyles ». Les vinyles sont des L.P (*chōjikan rekōdo* 長時間レコード *Long Playing record*, utilisés à partir de 1948, ce sont alors les 33 tours) puis en 1945 apparaissent les 45 tours (7 *inch*) qui sont nommés *Standard Playing record* (*hyōjunkei rekōdo* 標準型レコード S.P). Les *Extend Playing record* (*enchō rekōdo* 延長レコード) désignent les 45 tours.

³⁸¹ LINHART Sepp, « Gramophone, film, radio et musique populaire ou la fabrication des tubes au Japon entre 1914 et 1934 », dans *La modernité à l'horizon - La culture populaire dans le Japon des années vingt*, Philippe Picquier., s.l., 2004, p. 83-105.

et 1914 voient la fondation de nouvelles compagnies, mais seules deux perdurent : la Nippon Chikuonki Shōkai (ou Nicchiku) et la Tōkyō Chikuonki Kabushikigaisha (Tōchiku) qui deviennent Columbia et Victor au cours de l'ère Shōwa. Entre 1920 et 1925, les maisons de disques du Kansai et de Nagoya connaissent un nouvel essor, bien que le tremblement de terre du Kantō, en 1923, causa des dommages à un certain nombre de maisons de disques. Au lendemain du séisme, le Japon connaît un essor rapide de la consommation et la mise en place de nouveaux lieux de vente faisant appel à toute une série de procédés pour capter et retenir la clientèle. Dans les années 1930, ce nouveau média garde une image occidentale forte³⁸², puisqu'en 1943, c'est-à-dire en période de guerre, on préfère le terme *onban* à celui de *rekōdo*. Trois secteurs recourent à des entreprises culturelles pour asseoir leur pouvoir économique et attirer une clientèle de masse : les grands magasins, les compagnies de chemins de fer privés et les journaux.

Le chapitre suivant revient sur le contexte général qui entraîna les transformations opérées sur les chants pour enfants, sous l'effet de ces nouveaux médias et supports d'écoute, et se penchera sur la question du « mimétisme romantique » qui s'observe dans le développement que connaît la chanson de façon générale dans la société du dernier tiers de l'ère Meiji. Nous verrons ensuite quelles furent les conséquences sur le monde musical actif de l'époque et comment cela a pu constituer un premier pas vers la révolution artistique que prétendait apporter le mouvement des chants pour enfants.

³⁸² Plusieurs firmes japonaises voulaient donner l'illusion qu'elles vendent des produits occidentaux en utilisant des labels à consonance étrangère : Symphony シンフォニー, Royal ロイヤル, American アメリカン, Universal ユニバーサル et Globe グローブ. BOISSIER Caroline, *op.cit.*, p.338.

A Une nouvelle identité musicale à travers les chants populaires

« Les gens croient à leurs identités collectives, mais ces croyances sont fausses. » affirme³⁸³ Vincent Descombes dans *Les embarras de l'identité*. Les individus se définissent aussi dans leur rattachement à un groupe avec lequel il partagent ce qu'ils croient être un trait commun ou distinctif d'avec un autre groupe. Ce rattachement n'est d'ailleurs pas unique, c'est pourquoi Descombes parle « d'identités collectives ». Parmi celles-ci, nous voudrions déterminer et comprendre ce que nous avons évoqué dans notre problématique de départ sous le terme « d'ambiance » dans le sentiment d'identité musicale ressenti par la société japonaise à l'époque. L'ambiance, selon sa définition, est dépendante de la qualité du milieu (matériel, intellectuel, moral) qui environne et conditionne la vie quotidienne d'une personne ou d'un groupe. Ci-dessous, nous étudierons les propriétés des milieux dans lesquels la société japonaise évoluait afin de rendre compte de ce glissement entre la réalité d'un patrimoine culturel relevé et revendiqué, celle d'un répertoire constitué entre la fin du 19^{ème} et le début du 20^{ème} siècle et le sentiment d'identification de la population à celles-ci.

L'étude des *dōyō* issus du mouvement des chants pour enfants ne peut se faire indépendamment de celle des chants populaires nés à la même époque. La partie précédente nous a permis de comprendre pourquoi et comment les auteurs du début du siècle envisagèrent d'une nouvelle façon la chanson pour l'enfance et conçurent un tel répertoire. Cela ne justifie pas la réception auprès du public des dites chansons. Pour reprendre Anderson, et sa conceptualisation de la Nation construite autour d'un sentiment d'appartenance une « communauté imaginaire », il semble que les chants de type chanson populaire et leur réception se situent dans un processus de distinction entre le peuple et l'État japonais. Ceci est essentiellement dû aux transformations sociales que connut la société de l'époque. Comme nous l'avons précédemment dit, l'ère Taishō connut une vague d'émigration massive des aires rurales aux zones urbaines qui reformulèrent significativement la culture urbaine. Cette culture, désormais dominante, s'empara des nouveaux modes de diffusion pour s'imposer comme un élément de la nouvelle modernité, celle de Taishō. Christine Yano, anthropologue et

³⁸³ DESCOMBES Vincent, *op.cit.*, p.177.

ethnomusicologue spécialiste de la musique populaire japonaise, émet deux hypothèses qui selon elle expliquent de quelle manière les thèmes des chansons populaires possèdent un sens du moderne et de la Nation dans le Japon de Taishō³⁸⁴. D'un côté, la production de ces chansons ne proviendrait pas de l'émotion spontanée des sentiments chez les gens, mais serait le résultat calculé sur la base des stratégies de marché visant un gain économique. D'un autre côté, la consommation des chants était variée, mais comprenait des choix actifs pour chanter ou écouter des objets individuels. Ce phénomène, qui pousse les compositeurs à puiser leur inspiration dans le fonds traditionnel local et régional est similaire à ce que Yves Defrance décrit, dans le cas de la France, comme « une sorte d'exotisme social opposant la ville à la campagne ou, plus encore, l'aristocratie à la paysannerie, [qui] devient le creuset de revendications identitaires au XIX^e siècle »³⁸⁵. La collecte des chansons populaires est un moyen de s'emparer, dans les milieux cultivés, de la « campagne » ou la « province » pour entretenir un sentiment à la fois régionaliste et nationaliste. À Paris au 19^{ème} siècle, le folklore français devient partie intégrante de la culture dominante. La III^{ème} République, en particulier dans la période qui s'étend de 1871 à 1914, encourage par ailleurs les prestations de musiques traditionnelles régionales et les grandes reconstitutions historiques (autour du mythe de Jeanne d'Arc par exemple) où l'élément folklorique est mis en scène³⁸⁶.

La population adulte des années 1990 est largement capable de reconnaître les chants de cette période dont les créateurs ont à la même époque fait preuve de consensus, de défiance, de nostalgie ou encore d'ironie. Yano définit la musique populaire moderne comme une musique créée par un compositeur connu, diffusée au travers des médias de masse, vendue sous forme d'enregistrements ou de partitions imprimées, et ayant acquis une large popularité³⁸⁷. L'ère Taishō et le début de l'ère Shōwa correspondent à la période de fondation du terme générique

³⁸⁴ YANO Christine, « Defining the Modern Nation in Japanese Popular Song, 1914-1932 » dans MINICHELLO Sharon A. (ed.), *Japan's competing modernities: issues in culture and democracy, 1900-1930*, s.l., University of Hawaii Press, 1998, p. 247-264.

³⁸⁵ DEFANCE Yves, « Exotisme et esthétique musicale en France », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 7 | 1994, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 13 septembre 2017. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1409>

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ « Primarily vocal music written by a known composer, disseminated through mass media, sold in the form of recordings or printed sheets, and having a broad base of popularity. »

ryūkōka 流行歌 « chant en vogue », qui finit par devenir un style à part entière, grâce à des auteurs-compositeurs tels que Koga Masao 古賀政男 (1904-1978) qui définirent la formule standard par laquelle beaucoup de chansons furent composées, et ce jusqu'aujourd'hui. Des éléments tels que les échelles diatoniques, les formes strophiques, l'harmonisation, l'instrumentation avaient été introduits par les chansons enseignées dans le système scolaire public et les fanfares militaires pendant l'ère Meiji. Au milieu de la période Taishō, ces éléments faisaient partie du vocabulaire musical du grand public et furent naturellement incorporés aux chansons populaires. Nakayama Shinpei, qui composa pour les revues de littérature enfantine, appartient à une génération éduquée dans le système scolaire établi à Meiji avec un programme d'éducation musicale dérivé de l'Occident. Il fut également un auteur de chansons populaires et ses œuvres sont marquées par l'usage délibéré de la gamme *yonanuki* mineure. Cependant, et contrairement aux chants pour enfants, on observe dans de nombreuses chansons populaires une combinaison des éléments occidentaux avec des éléments plus indigènes. On y retrouve par exemple les mêmes méthodes d'émission vocale et d'ornementation, un fort penchant pour les styles narratifs, des structures rythmiques similaires, une importance accordée au timbre et à la texture de la mélodie, une hétérophonie (la voix et l'accompagnement réalisant la même mélodie de base mais avec de légères variations), des mélismes, des structures poétiques et une prépondérance du sentiment de mélancolie dans les thèmes choisis. Comment expliquer ce retour aux sources, et quelles sont les limites de cet exotisme à l'égard du patrimoine autochtone ? Sous quelles formes le syncrétisme musical s'exprime-t-il dans les chansons de l'époque et sous quelles modalités ?

1 Les chansons des villes

Un premier élément de réponse se trouve dans la répartition géographique de ces chants, qu'il s'agisse de leur origine ou de leur lieu d'expression. À propos des chants populaires, Yano affirme que « par la chanson, la modernité devient spatialisée, temporisée, émotionnellement chargée, compartimentée, standardisée »³⁸⁸. Ainsi, à travers les chansons populaires, être moderne signifie

³⁸⁸ « Through song, modernity becomes spatialized, temporalized, emotionalized, compartmentalized, commodified. », YANO Christine, *op.cit.*, p.252.

avant tout habiter en ville, adopter un mode de vie citadin et être lié les uns aux autres par les nouvelles technologies.

Malgré le développement de l'éducation musicale sur l'ensemble de l'archipel grâce au système scolaire, les éléments de la musique occidentale furent introduits à l'ère Meiji dans les principales villes portuaires du pays et se propagèrent à partir d'elles, en touchant d'abord une classe sociale restreinte qui y avait accès direct par les étrangers. Ce phénomène s'accrut à l'ère Taishō, suite aux influences des musiques de *dance hall*, de films ou de croisière. Les hôtels tels que le Teikoku Hotel, le Yokohama Grand Hotel, l'Oriental Hotel de Kobe étaient des lieux fréquentés par les étrangers et les classes sociales aisées. De très nombreux concerts étaient organisés par et pour l'élite sociale, auxquels participaient les professeurs de l'École de musique de Tōkyō. La *dance music* ダンス音楽 a commencé à se répandre au Japon en commençant par les croisières sur les navires de plaisance. Le jazz fut diffusé par deux ensembles philippins qui jouèrent notamment à l'Oriental Hotel de Kōbe³⁸⁹. Le succès soudain du jazz entraîna la création d'orchestres de jazz à Ōsaka, dont une partie des musiciens était de formation classique. L'origine du jazz est intimement liée à l'augmentation des *dance hall*, *dancings* et cafés dansants où ce type de musique était fréquemment joué. Cet engouement progressif pour les divertissements musicaux occidentaux imprégna les autres couches de la population et s'avérait très attractif aux yeux des compositeurs et des interprètes japonais en tant que source d'inspiration pour leur propre création. Ils trouvaient en la société japonaise une audience avertie, car sensibilisée à la musique occidentale dès son plus jeune âge et consommatrice de divertissements qui nécessitaient leur participation.

1.1 Chanson et publicité

Un exemple marquant de l'expansion de la musique dans le quotidien des citadins est celui de sa diffusion à des fins commerciales. Aujourd'hui, qu'il s'agisse d'agences commerciales ou d'administration, de lieux de restauration ou de divertissement etc., la musique diffusée est un élément indispensable pour composer une ambiance et valoriser l'établissement auprès de ses visiteurs. Le

³⁸⁹ ŌMORI 大森 Seitarō 盛太郎, *Nippon no yōgaku: Perry raikō kara 130 nen no rekishi dokyumento* 『日本の洋楽: ペリー来航から130年の歴史ドキュメント』, s.l., 新門出版社, 1986, vol.1, p.144.

Japon ne fait pas figure d'exception avec l'omniprésence de la musique jusque dans les transports en commun. L'histoire de la diffusion musicale au Japon remonte à 1909, lorsque les grands magasins du groupe Mitsukoshi situés à Nihonbashi lancèrent une nouvelle forme de publicité destinée à attirer la clientèle en formant un groupe d'harmonie de jeunes auquel furent adjoints par la suite des instrumentistes à cordes. Ces jeunes de onze à quinze ans, vêtus d'un uniforme militaire occidental (vraisemblablement de type écossais), sans formation musicale préalable, répétaient le soir après l'école sous la direction de Hisamatsu Kōtarō 久松鉦太郎 (?-?) et étaient rémunérés pour leurs prestations au cours d'un engagement de cinq ans, au terme duquel beaucoup se consacraient à une carrière musicale. Gagnant en technique et en prestige, il leur arrivait de jouer hors des murs de Mitsukoshi. La formation fut dissoute en 1925. Son répertoire comprenait des extraits d'opéras ainsi que des chansons en vogue. Après le succès rencontré par l'ensemble de jeunes musiciens du groupe Mitsukoshi à Tōkyō, engagés pour attirer la clientèle, un équivalent fut créé à Ōsaka en 1914. Ces jeunes hommes étaient également vêtus d'uniformes occidentaux et dirigés par un ancien musicien de la fanfare de l'infanterie japonaise, Nakagawa Kyūjirō 中川久次郎 (?-?). Le répertoire était constitué de marches et de valse et ils se produisaient aussi bien dans les commerces des grandes villes que lors de tournées en province. Leur formation rigoureuse durait 6 ans, au terme de laquelle la plupart choisissait de faire de la musique leur profession. Cet ensemble disparut en 1926 pour des questions de restrictions budgétaires du groupe Mitsukoshi, ce qui n'empêcha pas les anciens membres de cet ensemble de poursuivre leurs activités musicales dans le Kantō et le Kansai. De la même façon, les grands magasins Itō gofukuten (devenu Matsuzakaya en 1925) situés à Nagoya créèrent leur fanfare d'une vingtaine de jeunes en 1911. Ces jeunes furent recrutés via une annonce dans le journal. Jouant également en dehors des magasins, ils formaient l'harmonie concurrente de celle de Mitsukoshi. En 1914, l'enseignement des instruments à cordes fut également prodigué, en vue de former un orchestre de jeunes³⁹⁰.

Nous avons déjà fait mention de l'importance des musiciens à Tōkyō, en

³⁹⁰ Pour plus de renseignements, nous renvoyons le lecteur au chapitre consacré aux orchestres d'harmonies des grands magasins, ŌMORI SEITARŌ 大森盛太郎, *Nippon no yōgaku : Perry raikō kara 130 nen no rekishi dokyumento* 日本の洋楽: ペリー来航から130年の歴史ドキュメント, s.l., 新門出版社, 1986, vol.1, 338 p.

particulier dans le quartier d'Asakusa où étaient actifs plusieurs groupes de musiciens à vocation professionnelle qu'on nomme *Asakusa ha* 浅草派. Ces groupes avaient également pour vocation de former des musiciens, une formation basée sur un système de transmission de maître à disciple, une tradition en système d'apprentissage (*totei seido* 徒弟制度). Par ce biais, de nombreux musiciens purent s'entraîner de façon régulière avant de prendre leur autonomie. Parmi eux figurent les *jinta* ジンタ, des troupes de musiciens professionnels actifs à partir au début du siècle, d'abord en se rendant en province pour exécuter la musique des films muets, les *katsudō shashin jungyōtai* 活動写真巡業隊 puis en étant chargés de parcourir la ville à des fins commerciales, à l'ère Taishō. Il s'agissait de groupes de six ou sept musiciens progressant les uns derrière les autres et qui avaient pour quartier de prédilection celui d'Asakusa. À la tête et en queue de file se trouvaient des porteurs des bannières affichant le nom du commerce dont ils faisaient la promotion. Il n'y avait pas de norme à la formation instrumentale, mais d'ordinaire elle se présentait comme une fanfare militaire³⁹¹ (clarinette, cornet, trombone, grosse et petite caisses...). Ces musiciens jouaient des marches militaires de John Philip Sousa, des valse de Strauss, ou des ouvertures célèbres. L'étymologie de ce mot *jinta* vient de la résonance « jin » ジン que produisent la grosse caisse et les cymbales et du « tattara tatta » タッタラ タッタ de la caisse claire. Ces *jinta* avaient également dans leur répertoire des *shōka* de niveau élémentaire et secondaire et des chants militaires. Après le tremblement de terre de 1923, apparurent les *chindon.ya* チンドン屋, aussi appelés *tōzaiya* 東西屋 dans le Kansai, un ensemble de musiciens de gongs *chanchiki* チャンチキ, tambours à boules fouettantes *dendendaiko* でんでん太鼓, trombones, clarinettes, euphoniums etc., chargés de faire la publicité des commerces, remplaçant les *jinta* au début de l'ère Shōwa. Pendant Taishō, on retiendra notamment le Dainippon chūō ongakudan 大日本中央音楽団, un groupe d'une quinzaine de musiciens qui s'entraînaient sous l'enseignement d'un aîné, généralement au 2nd étage des

³⁹¹ Les premières formations musicales des armées japonaises adoptaient un style mi-japonais mi-occidental de type corps de fifres et de tambours, qui furent abandonnés après la guerre Seinan pour être remplacées par des fanfares de type *brass band*. Les instruments tombèrent donc dans le milieu civil. Par ailleurs, les militaires qui jouaient dans ces fanfares, une fois terminées leurs années d'enrôlement, s'organisaient en petites formations qui continuaient à se produire. Ainsi, à la fin de Meiji on compte pas moins de cent *brass band* civils rien que dans le Kansai. On appelle ces ensembles musicaux civils des *minkan ongakutai* 民間音楽隊 abrégé en *gakutai* 楽隊, qui furent par la suite appelés *jinta*. OKUNAKA 奥中 Yasuto 康人, *Wayō secchū ongaku shi* 『和洋折衷音楽史』, Japon, Shunjūsha 春秋社, 2014, p.172.

magasins dont ils faisaient la publicité. Basés à Asakusa, ils furent actifs jusque dans les quinze premières années de Shōwa. Ces ensembles répondaient à la demande grandissante de représentations de musique occidentale, à laquelle les fanfares militaires ne pouvaient répondre à elles seules. Les *jinta* adoptaient souvent des uniformes faussement militaires et interprétaient de façon libre les pièces occidentales sans se conformer aux usages et conventions de ces dernières. Ainsi, ils facilitèrent la diffusion des pièces occidentales et des chants scolaires dans les villes.

1.2 Une satire de la société occidentalisée

Les chansons de l'ère Taishō vantent le confort et les plaisirs que l'on trouve en ville, ces derniers incarnant une modernité qui se trouve être un mélange confus entre richesse matérielle, progrès technologique, mais également pouvoir politique. L'exemple proposé par Yano est la fameuse chanson parodique *Tōkyō bushi*, connue également sous le titre *Pai no pai no pai* 「パイノパイノパイ」, dont les paroles furent composées par le chanteur itinérant Soeda Tomomichi/Satsuki 添田 知道/さつき (1902-1980) en 1919 sur la mélodie de la marche américaine *Marching through Georgia* écrite par Henry Clay Work (1832-1884) en 1865 à la fin de la guerre de Sécession. Dans cette chanson, on trouve une énumération des produits, des sensations, des choix offerts par la ville de Tōkyō. Les paroles satiriques dénoncent aussi les aspects négatifs de la modernité : la surpopulation, la pauvreté, l'augmentation des prix, la corruption des politiques et l'adhésion aveugle des gens à ces nouveaux modes de comportements insensibles et parfois brutaux. Ces critiques proviennent souvent des citadins eux-mêmes qui exprimaient leurs irritations, leur frustration, les souffrances individuelles dues à l'environnement urbain qui entraînait bien souvent des problèmes d'hygiène et de salubrité.

<i>Tōkyō bushi</i> (extrait)	
東京の中樞は 丸の内	La colonne de Tōkyō, c'est Marunouchi
日比谷公園 両議院	Le parc Hibiya, les chambres du Parlement
いきな構えの 帝劇に	Dans l'enceinte charmante du théâtre
いかめし館は 警視庁	impérial,
諸官省ズラリ 馬場先門	La Préfecture de Police est le <i>ikameshi</i>

海上ビルディング 東京駅 ポッポと出る汽車 どこへ行く ラメチャントラ ギッチョンチョンで パイノパイノパイ パリコト パナナで フライ フライ フライ	<i>yakata</i> Les autorités alignées, la porte Babasaki Le Kaijō building ³⁹² , la gare de Tōkyō, Où se rend le train à vapeur qui en sort en fumant ? <i>Rame chantara gi chon chon de</i> <i>Pai no pai no pai</i> <i>Parikoto pananade</i> <i>Furai furai furai</i> ³⁹³
---	--

Ce type de chanson satirique évoquait assez souvent la désillusion économique d'une population qui attendait beaucoup de la modernisation quand elle ne tournait pas en dérision les personnes qui, en s'occidentalissant, adoptaient un comportement d'une grande superficialité.

Tōkyō bushi est, d'un point de vue musical, un autre exemple de contrafactum d'une chanson étrangère aboutissant à une version japonaise dont les paroles ont peu à voir avec celles de l'œuvre originale. Il est important de signaler un point important en ce qui concerne la catégorie musicale à laquelle cette chanson s'apparente. Les marches ont en effet cette particularité de ne pas se restreindre au type cérémoniel, ou militaire comme c'est le cas ici, car elle peuvent facilement être détournées en raison de la régularité de leur cadence, une simple variation de tempo pouvant en changer le caractère. Il faut ajouter à cela l'accueil favorable que leur réserva la population japonaise, dès qu'elles furent introduites dans les villes par les fanfares des armées durant l'ère Meiji³⁹⁴. Ce phénomène

³⁹² Bâtiment moderne se trouvant dans le quartier Marunouchi de l'arrondissement Chiyoda.

³⁹³ Ces interjections ont fait l'objet de plusieurs hypothèses que l'on peut voir circuler, notamment celle affirmant que *rame* serait une abréviation de *detarame* (absurde, stupide), et *furai* évoquerait les fritures vendues au coin des rues.

³⁹⁴ Les fanfares interprétaient en public leur répertoire à maintes occasions. Par exemple, le 28 septembre 1876, quelques musiciens de la fanfare de l'armée donnèrent leur première représentation publique sous la direction de Koshino Shūichi 小篠秀一 (?-1905), à l'occasion de la commémoration des cinquante ans de la mort du spécialiste de l'étude de l'Occident, le *rangakusha* Ōtsuki Bansui 大槻磐水 (1757-1827). La caractéristique de ce concert est qu'il présentait des œuvres sortant du répertoire obligatoire que se devaient de suivre les musiciens de la fanfare dans leur formation²⁸. On y retrouvait un certain nombre de pièces de danses : polkas, boléros, ainsi qu'une pièce tirée de l'opéra-bouffe de Jacques Offenbach, *La Vie parisienne*, créé pour la première fois en 1866 à Paris. *La Vie parisienne* avait rencontré un grand succès dès sa première représentation et ce genre d'œuvres en vogue au même moment en Europe fut introduit très tôt dans les programmes musicaux pour être présenté au public japonais. On y retrouvait également un arrangement d'une chanson folklorique japonaise,

d'adoption rapide des instruments, rythmes, danses et timbres étrangers par les chanteurs de rue et son auditoire est révélateur de l'exotisme positif perçu par la société japonaise de l'époque, l'accession à une modernité par l'assimilation d'un répertoire et la valorisation de la production musical qui s'en compose. Cette chanson est l'exemple même d'un des paradoxes de l'ère Taishō en matière de création musicale : une critique de la société occidentalisation, consumériste et du revers de la modernité sous des formes qui furent elles-mêmes adoptées pour l'exotisme musical qu'elles suscitaient au moment de leur introduction au Japon.

2 Les chansons des champs

La ville était sans doute considérée comme le reflet de la modernité naissante et nous avons pourtant pu constater parmi les chants pour enfants étudiés qu'un certain nombre d'entre eux traitaient aussi de ce qui serait le « non-modernisme » à savoir la province, la campagne japonaise, ses paysages et le profond attachement à son village natal, *furusato* 故郷. C'est également une constatation faite par Yano qui affirme d'ailleurs qu'une bonne approche de la modernité du 20^{ème} siècle consiste à examiner ce qui ne l'est pas³⁹⁵. Ne pas être moderne, signifiait par conséquent vivre en zone rurale, loin de l'agitation frénétique de la ville et sans toutes les nouveautés technologiques et les produits importés de l'étranger. Nombre de chansons évoquent ce thème pour inspirer un sentiment de sérénité partagé de nostalgie. Il s'agit d'un village natal non vécu mais remémoré, rêvé, qui peut être celui de tout un chacun. Le Japon du passé y est décrit, intimement lié à la nature, à sa pureté, à son abondance, aux valeurs familiales et aux amitiés d'enfance qui font alors figure de stabilité et d'immuabilité. Le village natal est par définition loin de là où l'on se trouve pour accomplir ses rêves ou ses visées professionnelles. C'est un endroit où l'on rentrera un jour, une sorte de paradis idéalisé reconstituant à lui seul ce que n'est pas son opposé, la modernité, qui s'avère être contre-nature, polluante et isole les gens les uns des autres. Le *furusato* n'est plus tant celui narré dans les paroles de la chanson que celui de n'importe qui l'écouterait, comme c'est le cas justement de *Furusato* 「故郷」, publié dans le *Jinjō shōgaku shōka* en 1914, composé par Okano

probablement réalisée par le Français Gustave Dagon (1845-1898) ou par un autre musicien occidental.

³⁹⁵ YANO Christine, *op.cit.*, p.257.

Teiichi sur les paroles de Takano Tatsuyuki.

<i>Furusato</i>	
Musique : Okano Teiichi Paroles : Takano Tatsuyuki	
兎追ひし彼の山 小鮒釣りし彼の川 夢は今も巡りて 忘れ難き故郷	La montagne où se pourchasse le lapin, La rivière où se pêche le <i>kobuna</i> , Il apparaît encore en rêve, Le village natal qu'on ne peut oublier.
如何にいます父母 恙無しや友がき 雨に風につけても 思ひ出づる故郷	Comment se portent père et mère, Les amis vivent paisiblement, Même par temps de pluie et de vent, Je me rappelle le village natal.
志を果たして いつの日にか歸らん 山は青き故郷 水は清き故郷	Une fois le dessein accompli, C'est le retour au pays, La montagne est verte au village, L'eau est pure au village.

Yano décèle dans les chants populaires deux formes contradictoires de la notion de nation : la première est synonyme du projet de modernité initié à la fin du 19^{ème} siècle qui bâtissait les assises d'un Japon nouveau et puissant, la seconde revendique une nation soudée par des images « pré-modernes » : le village natal, la famille, la nature. Hakushū affirmait ainsi en 1926, dans la préface de son ouvrage *Gendai min.yō senshū* 『現代民謡選集』, que la source du *min.yō* remontait à la notion de *furusato* qui désignait le Japon lui-même³⁹⁶. Autrement dit, son projet de création de *min.yō* et de *dōyō* laissait entendre l'importance de préserver une identité commune en rattachant systématiquement la chanson populaire à un territoire partagé datant de la période Edo. Le *furusato* est, à ce titre, bien une forme de tradition réinventée, un objet utilisé à la fois comme métaphore du passé, reconstruit pour souligner les valeurs traditionnelles familiales ou les relations humaines qui tendaient à s'étioler dans les villes, mais aussi pour renforcer le sentiment collectif d'un peuple qui, en passe de devenir une nation moderne, se définissait par une origine commune, symbolisée par le « pays

³⁹⁶ KAMITA 上田 Seiji 誠二, *Ongaku wa ikani gendai shakai wo dezain shita ka - kyōiku to ongaku no taishū shakaishi* 音楽はいかに現代社会をデザインしたか — 教育と音楽の大衆社会史, s.l., Shin yō sha 新曜社, 2010, p.56.

natal ».

On attribue ainsi davantage de sentiments particuliers à la chanson : le *miyakobushi* fait référence à la ville, en *insenpō* donc à la fois triste et sophistiqué, à l'opposé le *min.yō* des régions est gai, naïf³⁹⁷. Les aires urbaines sont modernes et occidentalisées, « l'authenticité » japonaise est préservée dans la campagne isolée. Pourtant, c'est surtout en ville qu'on les chante le plus et c'est bien cela qui renforce l'idée que les chansons régionales sont une identité musicale idéalisée tandis que les chansons populaires des villes façonnent l'identité nationale d'un pays qui a su s'approprier les outils des nations modernes³⁹⁸. L'admiration ressentie pour le modèle occidental est ainsi à l'origine de la naissance du désir de posséder un répertoire culturel préservé pouvant entrer en rivalité avec l'autre.

3 La chanson populaire dans l'expression du romantisme moderne

Le sentiment d'appartenance à la nation, visé cinquante ans plus tôt par les autorités de Meiji, prit forme en l'espace de quelques décennies grâce à l'expansion des médias et au dynamisme des secteurs qui les utilisaient. Les auditeurs, dont le nombre était restreint pour des raisons tant géographiques que matérielles, augmentèrent de façon exponentielle tout comme celui des chansons en vogue, des échanges d'information et des foyers équipés des nouveaux appareils d'écoute. La nation des années Taishō est donc une combinaison à la fois de la modernité provenant du secteur public (l'école, la radio etc.) et du secteur privé (les labels musicaux, les fabricants de disques etc.).

Le cinéma et le théâtre ont notamment nourri le monde musical. La population japonaise développa un fort intérêt pour ces images montrant le monde au-delà des frontières et le réalisme de ces dernières constituait le meilleur modèle pour connaître et comprendre la modernité occidentale. D'autre part, le Japon fut le premier pays parmi ses voisins asiatiques à se lancer dans l'aventure cinématographique. Assez rapidement, se distinguèrent les films d'actualités et les films de fiction. À partir de 1905, le cinéma japonais puisait dans les arts classiques tels que le kabuki ou la littérature, tandis que la première grande

³⁹⁷ STEVENS Carolyn, *Japanese Popular Music: Culture, Authenticity, and Power*, Routledge., USA, (coll. « Routledge Media, Culture and Social Change in Asia »), 2008, p.18.

³⁹⁸ *Ibid.*, p.38.

compagnie de production cinématographique, Nikkatsu, naît en 1912³⁹⁹. Dans les premiers temps du cinéma, de petits ensembles jouaient des interludes⁴⁰⁰ lors des projections des premiers films, les *katsudō shashin*, à partir de Taishō et jusqu'au début de Shōwa. Les salles de projection *jōsetsukan* 常設館 se trouvaient essentiellement dans le quartier d'Asakusa. Les gens s'y pressaient lors des jours fériés autour du nouvel an et du *obon* (la fête des morts). Malgré l'introduction importante, depuis la fin de Meiji, de la culture de divertissement occidentale sous de nombreuses formes, la Première Guerre mondiale entraîna l'arrêt momentané de l'importation des produits venant d'Europe sur le sol japonais, tandis que la culture américaine se fit plus remarquer. Prenant comme point de départ les salles d'Asakusa, d'autres se construisirent dans tout le pays. Au fur et à mesure que la durée des films allait en augmentant, la voix du *benshi* 弁士⁴⁰¹, c'est-à-dire le bonimenteur qui lisait les cartons intercalés entre les plans et expliquait le contenu du film, était couverte par l'ensemble d'harmonie qui l'accompagnait. Ces ensembles furent donc remplacés par des pianos ou des petites formations à cordes et à vents dans plusieurs salles vers 1911 et leur usage dans les salles de projection se généralisa dès 1915. Ces ensembles accompagnaient la projection ou jouaient des interludes et étaient dirigés par un chef d'orchestre, souvent originaire de la fanfare de la Marine, comme c'était le cas au Teikokukan 帝国館 à Asakusa. Les musiciens de ces orchestres professionnels étaient appelés *gakushi* 楽士, au nombre de 25 pour les plus grandes formations mais d'ordinaire une quinzaine voire moins d'une dizaine. À partir de 1919, les *katsudō shashin* devinrent plus

³⁹⁹ MONVOISIN Frédéric, *Cinemas d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui Japon, Corée du Sud, Taïwan, Chine et Hongkong*, Armand Colin., France, 2015, p. 25-39.

⁴⁰⁰ Ces interludes étaient composés, pour les théâtres projetant des films occidentaux, de pièces de musique occidentales, choisies par le chef d'orchestre ou son assistant. Il s'agissait comme d'ordinaire d'ouvertures, de valse, de préludes d'opéras/opérettes ainsi que divers airs célèbres qui accompagnaient également la projection. Lorsque des musiques spécifiques accompagnant le film furent introduites au Japon, le chef d'orchestre se permettait de jouer tout ou partie de ces œuvres selon que des scènes avaient été censurées et coupées à la projection. L'art d'associer musique et paroles, sur les films muets, fit partie de la formation de nombreux musiciens de l'époque. Cela influa également sur les compositeurs de musique de films. Quant à la musique des films japonais, elle pouvait être constituée, selon la scène, de *ainote* 合の手 (parties instrumentales dans le *nagauta*) au shamisen pour une scène de *chanbara*, de *ha uta* ou *ko uta* 小唄 pour les scènes sentimentales, de bruitages aux percussions des tambours taiko pour les histoires de fantômes *kaidan* 怪談 (ce genre de films rencontrait particulièrement du succès en été) ou de cloches d'alarme etc.

⁴⁰¹ Le rôle du *benshi* était d'une importance cruciale pour les *katsudō shashin* dont la narration était entièrement à sa charge. Il devait être capable de moduler sa voix pour correspondre à différents personnages. Le talent de certains était parfois la raison principale pour laquelle on allait voir un film. MONVOISIN Frédéric, *op.cit.*, p. 31-37.

longs et furent appelés *eiga* 映画 « films » (ce terme était jusque-là réservé aux films occidentaux). Le succès des films entraîna une demande plus importante de groupes de musiciens professionnels. Le répertoire des interludes était composé de valse et d'ouvertures d'opéras/opérettes. De Taishō à Shōwa, travailler en tant que musicien pour un de ces théâtres projetant des films restait une situation très stable. Les films japonais (*hōga* 邦画) étaient projetés dans toutes les salles du pays, tandis que les films étrangers étaient plus importants à la capitale⁴⁰². Le milieu de l'ère Taishō fut la période d'or du cinéma muet au Japon. Quant aux indicatifs musicaux et aux chansons phares d'un film, ils étaient composés par des musiciens (Nakayama Shinpei) sur des paroles de poètes (Kitahara Hakushū) et interprétés par des chanteurs japonais. Le tremblement de terre du Kantō et les incendies qui s'ensuivirent entraînèrent la destruction de quasiment tous les théâtres et cinémas de Tōkyō et causèrent l'interruption des activités musicales qui devaient avoir lieu. Les quartiers d'Asakusa, Ueno, Kanda, Nihonbashi, Ginza, Yurakuchō, Chikuji s'employèrent à se reconstruire rapidement et relancer leurs activités liées à l'art du spectacle et du divertissement. En 1923, il existait près d'une centaine de salles de cinéma dans tout le pays, nombre qui s'éleva à 1410 salles à partir de l'année suivante. Les musiciens engagés par les propriétaires de ces salles étaient originaires des fanfares des armées, des ensembles des groupes Mitsukoshi, Ōsaka-Mitsukoshi, Matsuzakaya à Nagoya, de l'école de musique Tōyō, des écoles privées, de Yokohama, d'Asakusa etc. Les plus grandes formations étaient chargées de l'accompagnement musical et des interludes de chaque séance. Il s'agissait alors d'un débouché professionnel très important pour les musiciens de l'époque, qu'ils soient de formation à l'occidentale ou issus de la musique traditionnelle. Forcées de devoir trouver une autre scène où se produire, les troupes de théâtre de la région du Kantō se rendirent en province, dans le Kansai ou plus au nord en attendant que les scènes de la capitales se reconstruisent.

Parallèlement, c'est à cette époque que la nation moderne trouve également

⁴⁰² Les salles de cinéma étaient classées selon un rang qui partait de celui de *fūkirikan* 封切館, c'est-à-dire les cinémas qui diffusaient nouvelles productions en premier, puis 二番館, 三番館 etc. Dans l'est du Japon, les *fūkirikan* étaient le Teikoku gekijō 帝国劇場, le Yūroku-za 有楽座, le Kabiku-za 歌舞伎座, le Meiji-za 明治座, le Teikoku hoteru eigeijō 帝国ホテル演芸場, le Denkikan 電気館, le Kinema kurabu キネマ倶楽部, le Teikokukan 帝国館, le Fujikan 富士館, le Chiyodakan 千代田館 etc. ŌMORI Seitarō, *op.cit.*, p.115.

à s'exprimer sous un sens plus subjectif, plus affectif. L'imaginaire collectif des urbains pour les ruraux et inversement joua très certainement sur la consommation de ces chants. Celle-ci se nourrissait de sentiments, d'émotions partagées au travers de ces chansons et permit l'émergence d'une communauté d'auditeurs. Le sentiment d'intimité suscité était exacerbé par une écoute de plus en plus solitaire grâce aux avancées technologiques comme le disque ou la radio. Ainsi, Yano montre les changements qui ont pu s'opérer entre 1914 et 1930 dans les représentations chantées de la romance : si beaucoup de chansons à succès évoquaient les déceptions amoureuses, elles pouvaient aussi traiter de thèmes tels que la solitude, la tristesse ou le déracinement. Le cinéma renforça cela en offrant des visages, des histoires et des images que rappelaient les chansons qui en étaient tirées.

D'autre part, elles suscitaient le désir d'un consommateur qu'il fallait sans cesse combler : il pouvait s'agir de l'urbain déraciné, frustré par une situation qui s'avérait pourtant être un choix personnel, ou de celui qui fantasmait un passé imaginaire, un retour à des valeurs qui ne pouvaient plus être compatibles dans la société consumériste et politisée qui se développait alors. Le romantisme de l'époque se révélait aussi dans l'émergence d'une société de plus en plus individualiste, et isolée. C'est ainsi que commença l'ère de création des standards de la chanson populaire.

B Une nouvelle génération de compositeurs

Face à ces nouvelles innovations technologiques, on voit davantage émerger ce qu'Howard Becker nomme les « mondes de l'art ». L'art en question est un ensemble d'activités qui se définissent grâce aux agents qui évoluent dans ces mondes. Dans la création d'un chant pour enfant, le processus est semblable à celui d'une autre œuvre d'art : une idée doit être émise sur la finalité du projet, cette idée doit être mise à exécution et le produit final doit être distribué selon des circuits variés. Or, il existe des conditions indispensables au bon déroulement de cette production. En effet, Becker dit que « Ces activités ne peuvent pas être improvisées, elles exigent une formation préalable. Les personnes concernées doivent apprendre les techniques particulières à la sorte de travail qu'elles vont accomplir. [...] Il faut donc que des gens dispensent l'instruction et la formation nécessaires à cet apprentissage. Tout ce qui précède suppose l'existence d'un ordre social capable de garantir une certaine stabilité à l'action de ceux qui travaillent dans le domaine artistique. ». De plus, « Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. Des membres d'un monde de l'art coordonnent les activités axées sur la production de l'œuvre en s'en rapportant à un ensemble de schémas conventionnels incorporés à la pratique courante et aux objets les plus usuels. »⁴⁰³. Il est donc assez compréhensible qu'il faille attendre le début du 20^{ème} siècle pour que ne se soient stabilisées chacune des étapes intervenant dans le processus de production de l'œuvre.

Après avoir présenté le contexte général et l'ambiance régnante en ce début de siècle, nous voudrions donc revenir sur ces jeunes compositeurs de l'époque qui voyaient en la demande accrue de *shōka* nécessaires à l'élaboration des manuels de chants une occasion de voir publiées et interprétées leurs pièces. Mais comme nous l'avons constaté dans la partie précédente, il était assez rare de voir le nom des compositeurs inscrits, en particulier dans les manuels du Monbushō. Pourtant, certains semblent bénéficier d'une reconnaissance privilégiée qui s'établit peu à peu. Les noms cités deviennent des signifiants et l'on distingue

⁴⁰³ BECKER Howard S., MENDER Pierre-Michel et BOUNIORT Jeanne, *op.cit.*, p.58.

désormais les compositeurs japonais dans les manuels et recueils de chanson. Ci-dessous nous reviendrons en particulier sur la première compositrice femme de l'histoire de la musique occidentale au Japon, Kōda Nobu ainsi que son disciple, qui apparaît comme un des compositeurs les plus chers aux yeux des Japonais, Taki Rentarō. Nous avons choisi de traiter ces compositeurs à part de leurs contemporains que nous présenterons plus tard, car ils n'appartiennent ni à la génération active du mouvement *dōyō*, tout en se distinguant des compositeurs de *shōka* conventionnels.

1 Kōda Nobu 幸田延 (1870-1946)

Kōda Nobu fut une des premières élèves diplômée du bureau de l'Inspection de la musique où elle étudia de 1882 à 1885. Ayant maîtrisé les rudiments de l'harmonie auprès d'enseignants tel que Oku Yoshiisa 奥好義 (1857-1933), elle fut la première étudiante japonaise à partir étudier la musique à l'étranger, s'étant rendue en 1889 pour une durée d'un an au conservatoire de Boston afin d'apprendre le violon et le piano. Elle perfectionna ces enseignements au conservatoire de Vienne dont elle devint étudiante en 1891. C'est là qu'elle étudia plus sérieusement l'harmonie et le contrepoint auprès de Robert Fuchs (1847-1927) notamment, avant de rentrer au Japon en 1895 pour devenir professeur à l'École de musique de Tōkyō. Elle est célèbre pour avoir musicalement instruit de futurs grands musiciens comme Taki Rentarō ou Yamada Kōsaku, mais elle-même composa au cours de sa carrière des œuvres qui restèrent dans la postérité. Elle fut notamment l'auteur d'une sonate pour violon et piano composée en 1895, probablement au cours de ses études en Autriche, qui fut présentée pour la première fois en 1897 lors d'un concert à l'École de musique.

Mais Kōda Nobu fut aussi l'auteur de plusieurs *shōka* dont le premier *Ima wa gakkō ato ni mite* 「今は学校後に見て」 parut en 1901 dans le manuel *Chūgaku shōka* compilé par l'École de musique. Comme cela fut expliqué précédemment, c'était la première fois que des pièces de compositeurs japonais étaient abondamment recensées dans un manuel de chants scolaires. Après avoir enseigné à l'École de musique, elle se tourna vers les cours particuliers de musique et eut comme élèves prestigieux des membres de la famille impériale Taishō à qui elle dédia plusieurs de ses compositions, y compris certaines de grande envergure : on

relève ainsi de sa plume une pièce orchestrale en quatre mouvements⁴⁰⁴. Elle composa en particulier le chant pour le jour anniversaire de l'Impératrice qui possède, à l'instar du *Tenchōsetsu*, une cérémonie lui étant dédiée, le *Chikyūsetsu* 地久節. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un jour de cérémonie officiel, on le fêtait dans les écoles pour filles. C'est pourquoi on retrouve systématiquement dans les manuels scolaires de ces écoles pour filles les pièces de Kōda Nobu avec les chants de cérémonie officiels. C'est ainsi qu'elle composa, en 1915, *Fuji no yukari* 「藤のゆかり」 « Le mauve de la Glycine » pour célébrer le 25 mai, jour anniversaire de l'Impératrice Teimei, épouse de l'Empereur Taishō. En 1929, elle composa sur le poème de Yosano Akiko 与謝野晶子 (1878-1942) la chanson *Tokowaka no hana* 「常若の花」 « Fleurs d'une éternelle fraîcheur » sous-titrée *san gatsu muika hōshuku no uta* 「3月6日奉祝の歌」 « Chanson pour la célébration du 6 mars », en l'honneur du jour anniversaire de l'Impératrice Kōjun, épouse de l'Empereur Shōwa.

Tokowaka no hana est écrite sur la même mélodie que *Fuji no yukari* mais transposée en Mi bémol Majeur. On la retrouve ci-après dans tous les volumes du manuel de musique à destination des écoles pour filles *Shin joshi ongaku kyōkasho* 『新女子音楽教科書』 de Wakasa Manjirō, réécrit pour trois voix féminines. Cette composition semble correspondre à une structure classique de *shōka* avec un chiffrage en 4/4 et un rythme simple de noires, noires pointées et croches. Cependant, on distingue des éléments qui laissent entendre une rupture avec les modes d'écriture usuels des chants scolaires. D'une part, la mélodie n'est pas écrite en gamme *yonanuki* et affiche donc ouvertement une couleur harmonique. D'autre part, le manuel dans lequel paraît ce chant est un manuel de musique qui, dès le premier volume, insiste sur l'apprentissage musical occidental en offrant un contenu théorique et historique substantiel : les règles de lecture solfégique des portées, du rythme, la décomposition des temps, les gammes, les modulations ainsi que le lexique musical etc. sont exposés en fin de manuel. La plupart des pièces vocales sont d'origine étrangère et les hymnes nationaux et chants populaires étrangers se trouvent même en langue originale dans la même catégorie que les chants cérémoniels japonais. Même s'il faut se rappeler que l'éducation musicale dans les écoles pour filles différait de celle des écoles

⁴⁰⁴ HIRATAKA 平高 Noriko 典子, « Sakkyokuka toshite no Kōda Nobu 「作曲家としての幸田延」 », *Bulletin of Tamagawa University, College of Arts*, 2017, p. 1-14.

élémentaires, on distingue une certaine différence avec les manuels de *Monbushō shōka* où l'origine étrangère des pièces était bien plus discrète. Ici, l'abondance des chants occidentaux et la mention de leurs auteurs est clairement revendiquée et la présence à leurs côtés des compositions de Kōda Nobu ou Taki Rentarō n'est pas dénuée de sens⁴⁰⁵. Au début du 20^{ème} siècle, on reconnaissait le travail des compositeurs japonais qui ne se trouvaient plus au service d'un autre apprentissage et dont les productions étaient dignes de figurer en tant qu'œuvres musicales avec leurs homologues occidentaux.

⁴⁰⁵ Certains chants de manuels de *shōka* antérieurs pouvaient y figurer, mais il était alors seulement indiqué entre parenthèses l'ouvrage d'origine, sans les noms des auteurs du chant.

常 若 の 花

(三月六日奉祝の歌) 幸 田 延

Lento.
mf

一カシコクヒカルアマツヒノ
二にほふさくらのとこわかにか

mf (ad libitum)

f

カミノミスエノクハシヒメ
めでたきごとくおはしませ

mf

キサイノミヤノアレマセール
くにつみたみのおほいなる

f *molto rit.*

ハールノヨキヒハメグリキヌ
あいのかがみとおはしませ

molto rit.

(124)

2 Taki Rentarō 瀧廉太郎 (1879-1903)

Compositeur important dans l'histoire des chants pour enfants au Japon, Taki Rentarō est né à Tōkyō en 1879. Il passa son enfance dans la préfecture de Ōita puis s'inscrivit à l'école préparatoire de l'École de musique de Tōkyō à l'âge de quinze ans, avant de poursuivre en cours régulier puis de se spécialiser dans la section de piano tout en suivant des cours d'harmonie et de contrepoint. Parallèlement, il fut membre actif d'une chorale et apprit le chant. Composant ses premières œuvres très jeune (dix-sept ans), il fut un auteur prolifique de pièces vocales et de deux sonates pour piano. Il est célèbre pour avoir composé de nombreux chants, dont la fameuse suite vocale *Shiki* 『四季』 « Les Quatre saisons » et la mélodie *Kōjō no tsuki* 『荒城の月』⁴⁰⁶ « La lune au dessus des ruines du château », harmonisée par Yamada Kōsaku. Parmi les chants composés par Taki Rentarō beaucoup furent commandés par le ministère de l'Éducation afin de répondre au besoin de création de nouveaux chants pour les manuels scolaires. La guerre sino-japonaise éclata en 1894, alors qu'il était encore étudiant, provoquant un engouement pour les chants militaires qui influèrent fortement sur les thèmes de compositions de l'époque. L'œuvre de Taki Rentarō *Nippon danji* 「日本男児」⁴⁰⁷ (1896), est caractéristique de ce type de chants.

Mais il est important de noter la vision particulière de Taki Rentarō, telle qu'il la présente dans la préface de *Shiki* en parlant des *shōka* :

「之よりも程度の高きものは極めて少なし、そのやや高尚なるものに至りては、皆、西洋の歌曲を採り、之が歌詞に代うるに我歌詞を以てし、単に字句を割当るに止まるが故に、多くは原曲の妙味を害うに至る...」.

Il y a extrêmement peu de choses qui atteignent un niveau si haut, mais pour s'en rapprocher, tous prennent une pièce occidentale, substituent des paroles japonaises au texte original et en répartissant les mots trop simplement en viennent à nuire à la beauté de l'œuvre originale... [...]

Taki Rentarō ne pensait pas qu'il s'agissait d'une erreur d'emprunter aux œuvres étrangères tant qu'elles étaient de qualité. Il reprochait la facilité avec laquelle on avait tendance à vouloir les rendre « japonaises », ce qui avait pour unique effet de desservir avant tout la musique.

Il réarrangea lui-même quelques chants étrangers et des œuvres d'auteurs

⁴⁰⁶ Voir annexes, illustration 13.

⁴⁰⁷ Surnom pour désigner l'homme japonais.

anonymes pour lesquelles il adjoignit un accompagnement instrumental. Durant ses années de spécialisation de 1896 à 1899, Taki Rentarō se produisit en concerts au piano, ainsi que dans des chorales, et développa un intérêt grandissant pour les pièces d'auteurs européens de musique allemande en particulier⁴⁰⁸. C'est à partir de cette époque qu'il commença à arranger mais aussi à composer lui-même. Il n'existait pas encore de département de composition à l'Université de musique de Tōkyō à cette époque et Taki Rentarō se destinait initialement à devenir pianiste se forma vraisemblablement de façon autodidacte en tirant un enseignement des différentes formations musicales qu'il suivit à l'Université de musique de Tōkyō. Une fois diplômé de l'Université en 1901, il fut envoyé par le ministère de l'Éducation pour étudier en Allemagne et entra au conservatoire de Leipzig. Cependant, un an à peine après être arrivé en Europe, son fragile état de santé le contraignit à rentrer au Japon où il décéda de la tuberculose peu après, à l'âge de vingt-trois ans.

Taki Rentarō est l'un des premiers à exprimer son sentiment vis-à-vis des méthodes d'élaboration des chants scolaires qui « nuisent » à l'expression musicale de la pièce originale. Mais cela sous-entend également une réelle ambition créatrice qui ne se serve pas de chants importés mais favorise au contraire l'affirmation de l'identité japonaise. Taki Rentarō s'inscrivit-il donc dans la lignée des compositeurs de *shōka*, qui ont reproduit un schéma de facture musicale normalisée, ou s'en détacha-t-il ?

2.1 Caractéristiques des œuvres

Les tonalités employées par Taki Rentarō dans la composition de ses œuvres sont variées. Il utilise à la fois les gammes *yonanuki* et la gamme occidentale à sept tons, imbriquant parfois les deux dans un même chant (comme dans *Kōjō no tsuki* par exemple). La tendance à utiliser le système *yonanuki* par le compositeur et ses confrères de l'époque, s'explique par sa proximité avec le système pentatonique utilisé dans les chansons pour enfants et les chansons populaires d'avant Meiji. La plupart de ses pièces sont de forme courte et n'excèdent pas une vingtaine de mesures. La mesure est majoritairement binaire

⁴⁰⁸ ONO 小野 Ayako 文子, TSUGAMI 津上 Takashi 崇, « Waga kuni ni okeru kodomo no uta no tayōsei ni tsuite – Meiji jidai kara no hensen » 『我が国における子どもの歌の多様性について—明治時代からの変遷』, Chugokugakuen University, 2008, p. 147-153, p.150.

(2/4 et 4/4) et parfois ternaire 6/8. La battue à trois temps (3/4 ou 6/8) commence à être employée dans les chansons du début de l'époque de Meiji, même si elle restait minoritaire car pratiquement pas usitée dans les chants japonais⁴⁰⁹.

La ligne mélodique présente des notes conjointes ou des intervalles selon la difficulté des chants. Les mélodies à notes conjointes étaient majoritaires dans les *shōka* du début de l'ère Meiji car réputées plus faciles à chanter, tandis que l'usage des lignes musicales présentant des sauts d'intervalles se répand à partir de 1900. Parmi les œuvres de Taki Rentarō, on trouve une grande variété de styles : des chants à une voix seule, polyphoniques, des chorals à plusieurs voix, avec ou sans accompagnement musical, allant de mélodies simples qui se répètent à des formes plus complexes. Il s'essaya également à composer des mélodie continues⁴¹⁰.

2.2 Des chants adressés à la petite enfance

Si Taki Rentarō, comme presque tous les compositeurs de sa génération, s'attela à la conception de chants scolaires, il se démarqua de ses pairs en travaillant conjointement, non pas avec des poètes ou des écrivains, mais avec des pédagogues et des éducateurs de la petite enfance grâce à qui il parvint à créer un répertoire de chansons destinées aux maternelles.

Parmi les paroliers des chants qu'il composa, Taki Rentarō travailla notamment avec Higashi Kume 東くめ (1877-1969). Cette dernière, également étudiante à l'École de musique de Tōkyō deux ans avant que Taki Rentarō n'y entre, est connue pour avoir été l'une des premières auteurs de chants pour enfants écrits dans un langage familier. Mariée au pédagogue Higashi Motokichi 東基吉 et institutrice à l'école maternelle rattachée à l'École normale supérieure pour filles de Tōkyō, elle prônait « des chansons employant des paroles d'enfants, qui rendent ces derniers heureux » *kodomo no kotoba ni yoru, kodomo ga yorokobu dōyō* 「子供の言葉による、子供が喜ぶ童謡」. Ses paroles comportaient en particulier des impressifs faciles à retenir pour les jeunes enfants, suggérant des images concrètes et familières de leur environnement et du monde de l'enfance, comme *Hato poppo*

⁴⁰⁹ ONO 小野 Ayako 文子, TSUGAMI 津上 Takashi 崇, *op.cit.*, p.151.

⁴¹⁰ C'est-à-dire sans strophes, en anglais *through-composed song*, en japonais *tsūsakukakyoku* 通作歌曲, sans sections et sans répétitions, comme dans les Lieder de Schubert par exemple, opposé à *yūsetsukakyoku* 有節歌曲.

『鳩ぽっぽ』 « Pigeon, roucoule » (1900) paru dans *Yōchien shōka* 『幼稚園唱歌』 en 1901 :

<i>Hato poppo</i>	
Musique : Taki Rentarō Paroles : Higashi Kume	
鳩ぽっぽ 鳩ぽっぽ ポッポポッポと 飛んで来い お寺の屋根から 下りて来い 豆をやるから みなたべよ たべてもすぐに かえらずに ポッポポッポと 鳴いて遊べ	Pigeon roucoule, pigeon roucoule Rou-rou, vole par ici Descends du toit du temple Voici des graines, mange-les toutes Quand tu as fini ne repars pas Rou-rou, roucoule et joue

Les œuvres composées par Taki Rentarō sur les paroles de Higashi Kume sont *Haru no umi* 「春の海」 (1897), *Shiki no taki* 「四季の瀧」 (1899), *Nōryō* 「納涼」 (1900), *Yuki ya konkon* 「雪やこんこん」, *Oshōgatsu* 「お正月」, *Sayonara* 「さよなら」, *Hato poppo*, *Mizuasobi* 「水遊び」, *Ikusa gokko* 「軍ごっこ」, *Kachikachi yama* 「かちかち山」, *Yūdachi* 「夕立」, *Oike no kaeru* 「お池の蛙」, *Umi no ue* 「海のうへ」, *Koinobori* 「鯉幟」, *Hibari wa utai* 「ひばりはうたひ」, *Kiku* 「菊」. À l'exception des trois premiers chants de la liste ci-dessus, tous les autres parurent dans le recueil de chant de maternelle *Yōchien Shōka* de 1901. C'est la première fois que des chants de la sorte, à la fois ludiques et récréatifs, furent introduits dans les maternelles, grâce à la coopération de Higashi Kume et Taki Rentarō. La distinction opérée entre chants scolaires, chants populaires et chants artistiques n'est plus possible dans les leurs, ce qui constitue une réelle nouveauté au tout début du 20^{ème} siècle.

Le tableau ci-dessous regroupe les autres compositions de Taki Rentarō⁴¹¹ :

Titre	Année de composition	Paroles	Remarques
Nihon danji 「日本男児」	1896	Chant populaire ?	
Sanpo 「散歩」	1897	Nakamura Akika 中 村秋香 (1841-1910)	

⁴¹¹ Tableau réalisé d'après ONO 小野 Ayako 文子, TSUGAMI 津上 Takashi 崇, *op.cit.*

Inochi wo sutete 「命を捨てて」		Anonyme	Voix seule
Waga shinshū 「我神州」	1899	Sunazawa Hekiji 砂 沢丙喜治	Voix seule
Menuetto 「メヌエット」	1900-1901		Pièce pour piano seul
Shiki 「四季」 Haru 「春」, Nōryō 「納涼」, Tsuki 「月」, Yuki 「雪」		Takehisa Hagoromo 武島羽衣 (1872-1967), Higashi Kume, Taki Rentarō, Nakamura Akika	Plusieurs voix, piano
Hakone hachiri 「箱根八里」		Torii Makoto 鳥居忱 (1855-1917)	<i>Chūgaku shōka</i> 『中学 唱歌』
Kōjō no tsuki 「荒城の月」		Doi Bansui 土井晩翠 (1871-1952)	Voix seule
Hōtaikō 「豊太閤」		Toyama Masakazu 外山正一 (1848- 1900)	
Hōhokeyo 「ほうほけよ」		Taki Rentarō	<i>Yōchien shōka</i> 『幼稚 園唱歌』
Momotarō 「桃太郎」			
Suzume 「雀」		Sasaki Nobutsuna 佐々木信綱 (1872- 1963)	
Wakare no uta 「別れの歌」		1902	Anonyme
Mizu no yukue 「水のゆくへ」	Anonyme		Deux voix soprano, une alto,

			accompagnement piano
Araiso no nami 「荒磯の波」			Voix seule
Urami 「憾」	1903		Pièce pour piano seul

Le recueil de chants *Yōchien shōka* fut conçu par Taki Rentarō lui-même. Destiné aux enfants des âges les plus jeunes, il se caractérise par des chants inscrits dans la pensée de Higashi Kume : les textes décrivent le quotidien des jeunes enfants dans un langage qui leur est facilement mémorisable. Leurs tempos sont plutôt animés et ils peuvent se combiner avec des jeux de récréation. Une autre caractéristique de ces chants réside dans l'accompagnement au piano (ou à l'harmonium) de chacun d'entre eux, alors qu'il n'y en avait pas, à de rares exceptions près, jusqu'alors dans les manuels ordinaires. Taki Rentarō, dont la double formation de pianiste et de chanteur l'avait sensibilisé à une écoute mélodique et harmonique, ajoutait ainsi une partie venant soutenir la voix.

Taki Rentarō a sans doute ainsi réussi à mettre en œuvre le discours du mouvement *dōyō* avant que celui-ci ne soit revendiqué, en créant des chants plaisants à chanter pour les enfants, mais révélant une réelle recherche musicale et artistique. Il fut aussi l'un des musiciens de la première génération d'étudiants de l'École de musique et son décès prématuré est regrettable en ce qu'il était un talentueux mélodiste et un compositeur prometteur. Néanmoins, il est important de signaler une fois de plus l'importance du contexte de diffusion de ces chants. Comme le rappelle Yamazumi Masami⁴¹², le titre *Kōjō no tsuki* fut une des chansons que le Japon imposa dans les territoires qu'il envahit lors de la Seconde Guerre mondiale, avec *Kimi ga yo* et *Sakura*. Taki Rentarō et ses œuvres furent portées par ses compatriotes en tant que figures représentatives du pays et du peuple et l'image symbolique qui leur fut octroyée est à distinguer de l'intention première du compositeur au moment de la création de ses chants.

⁴¹² YAMAZUMI 山住 Masami 正己, *Kodomo no uta wo kataru, shōka to dōyō* 『子どもの歌を語る—唱歌と童謡』, Iwanami shoten 岩波書店., Japon, 1994, p.98.

II Les revues : point de départ du mouvement *dōyō*

L'ère Taishō est celle de l'établissement des « trois cultures » : la culture artistique, la culture populaire/de divertissement et la culture éducative, qui s'appliquent aussi bien à l'histoire, qu'au théâtre, qu'à la musique. La culture populaire que nous envisageons ici est celle que John Whittier Treat décrit comme le « quotidien vécu de manière collective, à la fois matérielle et immatérielle, réelle et iconique ». Comme l'explique Yamazumi Masami, ces trois aspects s'imposèrent d'eux-mêmes dans le courant de l'époque précédente, régis par des instances comme le ministère de l'Éducation ou par des individus influents, hommes de lettre ou d'État, qui limitaient le sentiment d'attachement (d'identification) des individus à l'une ou l'autre de ces trois cultures et pouvaient en ce sens appauvrir la culture elle-même⁴¹³.

Cependant, dans les années 1920, on constate un « boom » de la culture populaire qui devait beaucoup à un sentiment très répandu de libération, dans un contexte où l'éthique prédominante de Meiji, construite sur le dévouement au service de l'État et de l'Empereur dans la quête de la richesse et du pouvoir, avait progressivement cédé le pas à la nouvelle éthique de Taishō, centrée sur les questions de la vie privée et de la famille, avec des rêves d'aisance sur le plan matériel. On observe également la montée des polémiques au Japon sur les formes de culture populaire modernes nées depuis la fin du 19^{ème} siècle et la remise en cause croissante de l'idée de modernité telle qu'elle justifia la quête nationale du pouvoir et de la richesse après la Restauration Meiji. Cela est permis grâce aux développements importants d'ordre économique, social et politique. Du point de vue de sa politique étrangère, le Japon prend une nouvelle orientation : si la défense de l'empire reste essentielle, elle l'est par le biais de la « diplomatie coopérative » et du libre-échange. L'augmentation de la population des villes, l'apparition d'une classe moyenne et d'une société de consommation souhaitant avoir accès à divers éléments de la vie moderne favorisent la transformation de la culture et l'émergence d'une nouvelle culture populaire grâce aux *mass media* modernes. C'est aussi le moment de l'achèvement du processus de transfert de pouvoir au Japon d'un petit cercle d'élites chevronnées qui gouvernaient au nom

⁴¹³ YAMAZUMI 山住 Masami 正己, *Kodomo no uta wo kataru, shōka to dōyō* 『子どもの歌を語る—唱歌と童謡』, Iwanami shoten 岩波書店., Japon, 1994, p.80.

du trône depuis la Restauration de Meiji, à une nouvelle génération de dirigeants de partis politiques. La promulgation de la loi de 1925 sur le suffrage universel masculin contribue à renforcer les tendances démocratiques et la participation des hommes (les femmes étant ignorées par la loi) à la vie politique, permettant l'expression d'une diversité idéologique bien plus réelle que par le passé. Ainsi que l'explique Stephen Large : « le boom de la culture populaire des années 1920 s'est appuyé sur la conjonction favorable des facteurs historiques suivants : une forte croissance industrielle antérieure, une urbanisation en progrès, un environnement politique relativement pluraliste, une paix relative en Asie orientale et l'existence d'une coopération diplomatique et commerciale du Japon avec les grandes puissances, ce qui permit une ouverture d'ensemble aux influences culturelles occidentales. »⁴¹⁴. Bien que la crise des années 1930 entraîne une disparition rapide de ce sentiment de libération, les éléments ainsi introduits depuis le début du 20^{ème} siècle stimulèrent grandement la production et la consommation de la musique et ce dans toutes les classes de la population et toutes les couches d'âge.

Dans ce contexte de libéralisme culturel, les enfants figurent parmi les premières cibles du fractionnement que l'on observe dans les sphères culturelles dirigeantes, dès lors qu'une prise de conscience nationale se résolut à créer une nouvelle culture, japonaise, de l'enfance. L'objectif de cette partie de la thèse est d'examiner les formes prises par le mouvement des chants pour enfants qui, au nom de l'art, du peuple ou de l'éducation, ont transformé et façonné la chanson des enfants pour répondre à ce désir de construction identitaire. Nous verrons ensuite comment le contexte historique et les révolutions technologiques évoquées dans la partie précédente réduisirent la portée de ces discours.

⁴¹⁴ LARGE Stephen, « La culture populaire japonaise des années 1920 : contexte et signification politique » in *La modernité à l'horizon - La culture populaire dans le Japon des années vingt*, Philippe Picquier, 2004, p.33.

A La redécouverte de la culture enfantine

Avant toute chose, il faut rappeler que les *dōyō* partagent avec les *shōka* une caractéristique qui est qu'ils sont le fruit du travail de création d'adultes, exprimant dans leurs œuvres leur vision artistique, esthétique ou éducative. Autrement dit, nous pouvons y trouver d'une façon ou d'une autre une conception de ce que doit être, selon les adultes, un chant ou une chanson pour enfant. En ce sens, ils s'opposent aux *warabe uta* qui n'existent que pour satisfaire les jeux des enfants et ne correspondent pas à une forme fixe, mais à une pluralité de variantes, faisant preuve de plus de flexibilité que les *dōyō* et les *shōka*. Les *dōyō* ont ceci de caractéristique qu'ils représentent une période marquée par une volonté de retour à la culture enfantine au sens populaire du terme, loin des objectifs nationaux et moralisateurs de l'éducation scolaire de Meiji. En effet, jusque dans les années 1890, l'enfant *kodomo* 子ども était considéré comme un futur adulte *jinzai* 人材 destiné à contribuer au renforcement économique et militaire du pays *fukokukyōhei* 富国強兵. En revanche, à la toute fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle, notamment sous les courants de pensée de la démocratie Taishō, l'enfant fut redécouvert comme un être « pur » *junsui* 純粹 et « immaculé » *muku* 無垢.

Puis, au commencement de l'ère Shōwa, l'abondance de la production littéraire, musicale et illustrée pour enfants entraîna une massification de la culture enfantine avec la publication de la collection *Nihon jidō bunko* 『日本児童文庫』 aux éditions Arusu アルス en 76 volumes entre 1927 et 1930 ou encore de *Shōgakusei zenshū* 『小学生全集』 aux éditions Kōbunsha 興文社 en 88 volumes entre 1927 et 1929. De telles encyclopédies étaient publiées en quantité à un tarif accessible, annonçant une production du genre de plus en plus vulgarisée, dans la continuité des revues et magazines de jeunesse de l'ère Taishō qui se diversifiaient toujours plus, s'adressant aux différentes catégories d'âge, aux garçons, ou aux filles.

Ci-dessous, nous reviendrons sur le contexte dans lequel les premiers *dōyō* émergèrent et présenterons les discours fondateurs du mouvement des chants pour enfant. Nous décrirons ensuite l'évolution que connut ce dernier que ce soit du point de vue idéologique ou créatif et estimerons leur poids réel dans l'établissement de la culture musicale de cette période.

1 Une critique de l'éducation scolaire

Le point sur lequel s'accordaient tous les membres du mouvement des chants pour enfants était la condamnation des chants scolaires conçus sous la gouvernance du Monbushō. Parmi les principaux reproches qu'ils leur adressaient, on trouve en premier lieu celui de l'adoption unilatérale des chants de type occidental au détriment des musiques auxquelles les Japonais avaient des affinités. Ainsi, ils considéraient l'éducation musicale de l'époque comme une forme d'acculturation forcée du peuple dans un vaste projet destiné à la transformation radicale de la société, tout cela au bénéfice du rayonnement japonais. Ils fustigeaient les préjugés de leurs pairs qui hésitaient à adhérer pleinement aux théories éducatives de leur temps et méprisaient tout ce qui relevait du populaire. On observe aussi un reproche d'ordre pédagogique, apparu plusieurs années auparavant, qui pointait du doigt le contenu théorique et abstrait des paroles, trop éloigné du quotidien des enfants et, en raison de sa complexité, échouant dans sa mission de transmission du savoir.

Les critiques pédagogiques concernant les chants scolaires faisaient écho à des problématiques que l'Europe et les États-Unis connaissaient de manière similaire depuis la moitié du 19^{ème} siècle. En France, Philippe Kuhff regrette, dans la préface des *Enfantines*, le manque d'intérêt de l'éducation dans l'emploi de chants et de textes anonymes : « Nous avons toujours regretté que l'enseignement du français en Alsace et dans nos provinces frontalières, ne fût pas facilité par des livres vraiment populaires, appropriés à l'intelligence de l'écolier aussi bien que de l'homme du peuple : nos ouvrages scolaires étaient trop abstraits, trop arides. Notre littérature est trop grave, trop solennelle, trop peu soucieuse de parler la langue des simples pour être comprise d'eux. Nous la voyions d'ailleurs inabordable à beaucoup de nos élèves qui en étaient encore aux éléments, auxquels il fallait d'abord apprendre la langue par ses mots et tournures, avant de songer à leur faire goûter quelques pages de nos auteurs. »⁴¹⁵. En France comme au Japon, le contenu des cours portait principalement sur des textes théoriques mêlés de préceptes de morale qui échouaient dans leur mission éducatrice en raison d'une langue qui n'était pas celle du peuple. Kuhff dit ainsi : « Mais pour

⁴¹⁵ KUHFF Philippe, *Le Livre des mères. Les Enfantines du « bon pays de France »*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1878, p.V.

propager la connaissance d'une langue dans toute une population, rien ne vaut que ce qui parle directement à l'esprit du peuple, c'est-à-dire à son imagination, ou ce qui va droit au cœur. Oui, pour répandre les éléments d'une langue, pour fixer les souvenirs qu'il rappelle, rien ne vaudra un simple verset, un quatrain, un de ces jeux d'esprit, naïfs comme le sourire d'un enfant, un couplet qui se dit et se chantonne à la sourdine, qui de lui-même va se placer sur les lèvres et s'attacher à la mémoire, qui n'est parfois qu'un soupir de l'homme en peine de sa destinée, un regret ou une espérance. Rien ne remplace pour ce but pratique la poésie dont le peuple lui-même est l'auteur, qui se grave dans toutes les mémoires, se répète au coin du feu, est redite par l'aïeule, chantée par la jeunesse et qui s'imprime dans l'esprit de l'enfant pour le suivre partout dans sa vie. »⁴¹⁶. L'École rejetait alors la poésie populaire dont elle ne reconnaissait ni la fécondité, ni la richesse, ni la beauté, au contraire de celle inspirée du vers latin, considérée comme la seule vraiment noble. Si bien que des chefs-d'œuvres furent produits dans l'un et l'autre des pays, que ce soit en prose ou en *shichigochō*, et l'on vit émerger un mouvement de reconsidération de la littérature traditionnelle et populaire conduisant à la publication de recueils, mais qui s'adressaient avant tout aux hommes de lettres. « La poésie populaire est l'esprit, est l'âme de la nation traduite dans la langue des simples », dit Kuhff. Cela s'observe dans notre cas aussi.

D'un autre côté, il y avait une volonté de se distinguer clairement par rapport à la musique occidentale et cette culture importée qui, tout en étant fort appréciée dans les sphères bourgeoises et artistiques de la société japonaise, faisait également l'objet de doutes. « Le piano est-il vraiment adapté à l'expression musicale japonaise ? »⁴¹⁷, s'interrogeait ainsi l'écrivain et nouvelliste Nagai Kafū 永井荷風 (1879-1959). Les tentatives d'hybridation menées par le bureau de l'Inspection de la musique ou les compositeurs et paroliers ont vite révélé leur limites dans la mesure où elles ne s'appliquaient qu'au sujet de la chanson ou à l'utilisation de la gamme *yonanuki* qui ne constituait qu'un ersatz des formes d'écritures musicales autochtones. La question se situait à un stade plus fondamental encore : le lieu et les méthodes dans lesquels s'inscrivent les *shōka*.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.VI.

⁴¹⁷ 「ピアノは果して日本的固有の感情を奏するに適すべきや。」, *Ukiyo-e no kanshō* 『浮世絵の鑑賞』, 1913, *Un regard d'amateur sur l'ukiyo-e*, traduction de Christophe Marquet dans Cipango, Cahiers d'études japonaises n°12, 2005.

On pourrait parler ici de « consommation » au sens que lui donne Michel de Certeau⁴¹⁸, c'est-à-dire les manières d'employer les produits imposés d'un objet par des groupes ou des individus dans le cadre de pratiques quotidiennes. La production de *shōka* devait répondre à la demande et aux exigences des directeurs d'établissements, des maisons d'éditions et des décideurs de l'administration. Mais en restant circonscrite à l'espace scolaire et aux directives éducatives, elle renforçait l'idée d'une autre production plus « authentique », inscrite dans la créativité quotidienne d'agents amateurs ou professionnels. L'éducation musicale à l'école était critiquée parce qu'elle négligeait les *warabe uta* en ne considérant que leur aspect populaire, synonyme de vulgarité, allant à l'encontre de la moralité. Par conséquent, tous les aspects les plus humbles, mais aussi les plus réels de la vie des enfants étaient occultés au profit d'une vision d'adulte qui leur était imposée. À l'inverse, il s'agissait de valoriser la qualité du populaire dont la naïveté faisait aussi le charme principal de la chanson japonaise. C'est ainsi qu'en faisant l'objet de débats qui opposaient systématiquement les *shōka* modernes aux chansons enfantines traditionnelles, la différence culturelle était exacerbée et l'on peut s'interroger sur les pratiques quotidiennes réelles dans l'usage et la consommation de ces différents chants.

On voit donc peu à peu apparaître un glissement entre l'affirmation d'une identité collective par l'action d'individus élevés selon les mêmes idéologies du passé imposées par l'État et celle d'une identité culturelle de la société qui souhaite se distinguer en faisant comme symbole de la nation ce qui n'était jusqu'alors considéré que comme les vestiges de sa culture ancestrale. Comme l'explique Anne-Marie Thiesse, il existe dans cette évolution rapide de la nation une volonté forte d'imposer une forme d'immuabilité grâce aux racines communes déterrées d'un patrimoine rural jusqu'alors mis de côté dans la construction identitaire.

Plus les constructions nationales, en se développant, nécessitent de référents et de symboles, plus les coutumes paysannes sont nombreuses. Les premiers observateurs, au début du XIXe siècle, ne relevaient que fort peu d'usages traditionnels spécifiques. Encore les déclaraient-ils en voie de disparition. Quand s'achève le siècle, toutes les nations peuvent s'enorgueillir d'un riche folklore. [...] Les collecteurs de traditions, à l'instar des collecteurs de chants populaires, ont le regard tourné vers l'avenir et le bien de la nation. L'invention de traditions, dès lors qu'elle améliore le patrimoine et s'effectue sous l'inspiration du génie de la nation, leur

⁴¹⁸ CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, France, Gallimard (coll. « Folio. Essais »), 1990, 349 p.

semble parfaitement licite.⁴¹⁹

Pour la société japonaise de la fin de Meiji et de Taishō, le besoin de déterminer son identité culturelle prenait de plus en plus d'importance. Dans le cas de la musique, la revendication des chants populaires comme révélateurs d'une authenticité culturelle était le discours principal de ceux qui souhaitaient affirmer l'identité musicale japonaise face à l'Occident.

2 Les revues de littérature enfantine

Les progrès technologiques en matière d'imprimerie dans les vingt premières années de l'ère Meiji bénéficièrent à une presse distractive et éducative à périodicité variée s'adressant à un lectorat d'enfants, dans des catégories allant des plus jeunes aux adolescents. Les premiers magazines et revues de ce genre furent l'hebdomadaire *Kyōiku kodomo no hanashi* 『教育小供のはな誌』 (1887), les bimensuels *Shōnen en* 『少年園』 (1888-1895) ainsi que *Shōkokumin* 『小国民』 (1889-1895), *Nippon no shōnen* 『日本之少年』 (1889-1894), *Shōgaku en* 『小学園』 (1890- ?), 『幼年雑誌』 (1891-1894), les mensuels *Kodomo* 『こども』 (1888- ?), *Shōnen bunbu* 『少年文武』 (1890-1892), ou encore d'autres magazines comme *Shōnen bungaku* 『少年文学』, *Shōnen sekai* 『少年世界』, *Nippon Shōnen* 『日本少年』, *Yōnen no tomo* 『幼年の友』 etc. qui parurent par la suite. Ils proposaient selon les cas des articles simples ayant trait à l'histoire, la morale, les arts et les lettres, le divertissement ainsi que des illustrations. Beaucoup de ces magazines avaient pour vocation de venir supporter les enseignements scolaires hors de l'école et leur contenu instructif les rattachait à la catégorie de la presse ludo-éducative. Les magazines de la deuxième moitié de l'ère Meiji étaient dans la ligne droite du rescrit impérial sur l'éducation. De fait, les *shōka* n'en étaient pas absents, le très fameux *Kōjo shiragiku no uta* 「孝女白菊の歌」 (1888)⁴²⁰ parut d'ailleurs dans les pages de *Shōnen en*, les *shōka* faisant désormais partie intégrante de la culture de l'enfance⁴²¹. Mais cette presse enfantine devint également une scène d'expression des poètes et des romanciers japonais qui tentèrent dans une certaine mesure des

⁴¹⁹ THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Éditions du Seuil., Paris, (coll. « Points, Histoire »), 2001, p.162.

⁴²⁰ Cette pièce fut écrite par le poète Ochiai Naobumi 落合直文 (1861-1903) inspiré par le poème chinois de Inoue Tetsujirō 井上哲次郎 (1856-1944) qui narre le récit d'une jeune fille à la recherche de son père en plein contexte de guerre Seinan.

⁴²¹ NAKAYAMA 中山 Eiko 工子, *op.cit.*, p.435.

innovations littéraires. De grands auteurs tels que Mori Ōgai 森鷗外 (1862-1922), Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859-1935), Kōda Rohan 幸田露伴 (1867-1947) ou encore Ochiai Naobumi 落合直文 (1861-1903) y participèrent. Il faut dire qu'à l'amélioration technique s'ajoute une réceptivité et une demande du lectorat japonais qui permit le développement de l'édition commerciale et l'augmentation des tirages. Les revues des années 1880 se diffusent de façon plus fréquente, plus importante et plus rapide sur l'ensemble de l'archipel⁴²².

Pourtant, la fin des années 1890 vit intervenir de nombreux changements et notamment l'apparition d'une véritable littérature de jeunesse, *shōnen yō bungaku* 少年用文学. Dès lors, l'enfant devint une existence à part de l'adulte et le terme *shōnen* 少年 désignait spécifiquement un enfant, en opposition à *seinen* 青年 « jeunes gens » et *sōnen* 壮年 « adulte ». Autrement dit, il apparût une littérature à l'usage des enfants dont le contenu devait s'adapter au lectorat pour son divertissement et son éducation en choisissant avec précaution tout ce qui devait se trouver dans ses pages. L'éditeur en chef de *Shōnen sekai* Iwaya Sazanami, poète et auteur de littérature pour enfants, rencontra particulièrement le succès en intégrant dans chacun des numéros des *otogi banashi*, ou contes merveilleux japonais, terme qu'il créa en reprenant divers récits déjà existants.

Le début du 20^{ème} siècle fut marqué par le développement plus important encore de cette littérature enfantine et de jeunesse, dite « moderne » *kindai jidō bungaku* 近代児童文学 et la naissance du *dōwa*. On voit ainsi apparaître des magazines illustrés à portées éducative et artistique comme *Otogi etoki kodomo* 『お伽絵解こども』 (1904-1911) ou encore *Yōnen gahō* 『幼年画報』 en 1906, dont l'éditeur en chef était Iwaya Sazanami. De 1911 à 1915 parurent les 35 volumes de *Nihon ichi no ebanashi* 『日本一ノ画噺』, célèbres pour leur design conçu par Sugiura Hisui 杉浦非水 (1876-1965). Il est intéressant de remarquer que plusieurs peintres formés à la peinture occidentale travaillèrent pour des magazines de littérature enfantine à l'ère Taishō, alors que les illustrations des ouvrages destinés aux enfants de l'ère Meiji étaient le plus souvent des œuvres de peintres de *nihonga*. Par ailleurs, ces dessins, qui jusqu'alors ne faisaient qu'illustrer le texte qu'ils accompagnaient, revêtirent un rôle plus central dans toutes les revues de

⁴²² LOZERAND Emmanuel, *Littérature et génie national. Naissance d'une histoire littéraire dans le Japon du XIXe siècle*, Les Belles Lettres., s.l., 2005, p.219.

l'époque. L'illustrateur Takei Takeo 武井武雄 appellera *dōga* 童画 les illustrations pour enfants, considérées comme étant des œuvres d'art à part entière. Cela n'est pas sans nous rappeler le phénomène similaire que l'on voit en France au cours du 20^{ème} siècle, à savoir l'importance grandissante accordée à l'illustration, en particulier des recueils de chansons enfantines. Plusieurs artistes de qualité dessinent dans des ouvrages destinés aux enfants : le peintre et illustrateur pour enfants Louis-Maurice Boutet de Monvel (1850-1913) ou encore Marie-Madeleine Franc-Nohain (1879-1942) furent les précurseurs d'une longue tradition d'illustrateurs pour la chanson et la littérature enfantines. Des magazines tels que *Yōnen zasshi* 『幼年雑誌』, bimensuel paru de 1891 à 1894 aux éditions Hakubunkan 博文館, présentent un contenu de qualité, tant sur le plan littéraire qu'esthétique. La présence d'illustrations variées, issues des techniques d'impression sur bois ou de lithographie, les sujets présentés, abordant des thématiques pluridisciplinaires, offraient aux enfants une vision étendue sur le monde. On trouve par exemple dans les pages de *Yōnen zasshi* des textes du poète Sasaki Nobutsuna 佐佐木信綱 (1872-1963).

B Le « mouvement des chants pour enfants »

Avant de nous engager dans une étude des chants pour enfants nés de ce mouvement, il est indispensable de rappeler que ce dernier avait au départ une portée littéraire plus que musicale. Avant même de parler de la littérature de l'enfance et de la jeunesse, la création littéraire de l'ère Meiji fut sujette à des mutations et de nombreuses tentatives de réforme, en particulier dans la poésie et le roman. Celles-ci répondaient à un besoin de création d'une littérature nationale qui avait émergé dès les années 1880 et que l'on trouve nommé sous les termes de *kokubungaku* ou *nihon bungaku*. Cette nouvelle littérature proposait des textes très différents qui pouvaient répondre à un souci d'édification, d'apprentissage ou bien de distraction et de divertissement et se destinait au lectorat scolarisé de Meiji⁴²³. Les nombreuses revues et publications à destination de la jeunesse qui virent le jour dans les mêmes années se plaçaient dans le même projet de constitution d'un corpus littéraire national, mais en déplaçant son destinataire de l'adulte à l'enfant.

L'abondance de la production littéraire enfantine favorisa l'apparition des volontés de renouvellement et de changement de la culture enfantine dans divers domaines : le peintre de *yōga* Yamamoto Kanae 山本鼎 (1882-1946) révolutionna ainsi l'éducation artistique des enfants, jusque-là centrée sur la reproduction fidèle de modèles, en organisant notamment en 1919 une exposition de dessins libres des enfants *jidō jiyū-ga* 児童自由画 qui s'étendit au mouvement du même nom. Son principal objectif était de fournir aux étudiants une meilleure occasion de laisser libre cours à l'initiative créatrice et l'expression de soi. Le dramaturge Tsubouchi Shōyō développa quant à lui le *jidō geki* 児童劇, ou « théâtre pour enfants ». Ces mouvements prenaient essentiellement place dans des lieux où de nouvelles méthodes pédagogiques pouvaient être expérimentées librement, à savoir les écoles privées, avant qu'ils ne trouvent écho auprès des instituteurs des écoles publiques dans les années 1920. On les décrit de façon générale comme des « mouvements éducatifs artistiques »⁴²⁴. S'ajoute à cela le débat crucial autour de la langue que nous avons déjà évoqué dans les chapitres précédents et l'opposition

⁴²³ LOZERAND Emmanuel, *op.cit.*, p.317.

⁴²⁴ YAMAZUMI 山住 Masami 正己, *Kodomo no uta wo kataru, shōka to dōyō* 『子どもの歌を語る—唱歌と童謡』, Iwanami shoten 岩波書店., Japon, 1994, p.111.

radicale entre écriture en *bungotai* (comme c'est le cas de *Koganemaru* 『こがね丸』 d'Iwaya Sazanami en 1891) et en *genbun icchitai* (comme dans le recueil *Akai fune* 『赤い船』 de Ogawa Mimei 小川未明 (1882-1961) en 1910).

C'est dans un tel contexte de reconsidération de l'éducation et de la place de l'enfant dans la société que l'on voit se multiplier les magazines et revues de littérature enfantine, média incubateur des premiers *dōyō*, au sein desquels émergera la révolution musicale des chants pour enfants.

1 Le Mouvement des chants pour enfants selon Suzuki Miekichi

Ce sont dans les pages de la revue littéraire pour enfants *Akai tori* 『赤い鳥』 « L'oiseau rouge », que se manifesta ouvertement le Mouvement des chants pour enfants. L'auteur de romans pour la jeunesse Suzuki Miekichi 鈴木三重吉 (1882-1936) en fut l'initiateur. Dans une période propice au renouvellement de la culture enfantine, il souhaitait éliminer toutes les littératures pour enfant de basse qualité pour mettre en valeur et conserver la « pureté » des enfants en rassemblant autour de son projet de nombreux artistes. La revue *Akai tori*, dont le premier numéro parut en juillet 1918 et qui fut publiée jusqu'en 1936, fut le support par lequel il transmet ses idées, en particulier celles qui concernaient ce que nous appelons ici les « chants pour enfants », les *dōyō*. Néanmoins, les premiers *dōyō* parus dans ce mensuel ne se présentent pas sous forme musicale, puisque seuls les textes sont publiés, ce qui suppose que ces *dōyō* étaient davantage perçus comme des poèmes ou des déclamations. La première partition publiée dans *Akai tori* est celle du chant *Kanariya* 「かなりや」 en mai 1919, un an après sa fondation. On suppose donc que l'intention première de Suzuki Miekichi n'était pas nécessairement de mettre les paroles des *dōyō* en musique⁴²⁵. Ce n'est que plus tard que l'objectif initial, créer des œuvres nouvelles qualifiées de « lectures saines » *junrei na yomimono* 「純麗な読みもの」 s'étendit à des pièces chantées « aux paroles et aux mélodies artistiques » *geijutsuteki na uta to ongaku* 「芸術的な謡と音楽」. Il semble cependant que le terme *dōyō* dans son acception actuelle était courante du temps de Suzuki Miekichi qui lui-même utilise ce terme avec celui de *dōwa* 童話 « contes pour enfants » lors de la parution du premier numéro d'*Akai tori*. Autrement dit, ce

⁴²⁵ Voir les propos de Saijō Yaso dans *Narita Tamezō meikyokushū* 「成田為三名曲集」, Tamagawa daigaku shuppanbu 玉川大学出版部, 1965, p.291.

terme (désignant à l'origine les *warabe uta*) fut utilisé dans un premier temps pour traduire de façon large le mouvement des chants pour enfants et regroupait à la fois le sens des *dōyō* nouvellement composés qui apparaissaient dans le magazine sous le terme de *shinsaku dōyō* 創作童謡 « nouveaux *dōyō* » et les *warabe uta* sous celui de *kakuchi dōyō* 各地童謡 « *dōyō* régionaux ». C'est Suzuki Miekichi qui a fixé la définition de *dōyō* que nous retiendrons ici comme « chant artistique pour les enfants » *kodomo no tame no geijutsuteki na uta* 子どものための芸術的な歌, l'équivalent musical des contes pour enfants modernes. Ci-dessous, nous reviendrons sur les étapes marquantes de l'histoire de ce magazine représentatif de l'ère Taishō et analyserons les discours fondamentaux de ce qui constituera le Mouvement des chants pour enfants à ses débuts, avant d'en décrire l'évolution et les interprétations qui peuvent être observées chez les acteurs du mouvement.

1.1 Genèse d'*Akai tori*

C'est dans cette revue qu'on trouve la première acception du terme *dōyō* tel qu'il est connu aujourd'hui. *Akai tori* est le magazine par lequel fut lancé le mouvement *dōyō* et parmi ceux qui furent publiés le plus longtemps. La contribution pendant seize ans de Kitahara Hakushū doit beaucoup à sa prospérité (il quitte cependant *Akai tori* en 1933).

S'il existait déjà depuis l'ère Meiji de nombreux magazines et revues pour enfants, leur contenu n'était pas considéré comme de la littérature enfantine par les partisans du mouvement *dōyō*. Suzuki Miekichi, diplômé du département de littérature anglaise de l'université impériale de Tōkyō, où il suivit les cours de Natsume Sōseki notamment, et auteur de romans pour jeunesse comme *Chidori* 『千鳥』 ou *Kotori no su* 『小鳥の巣』 (1912), voulut combler ce manque en créant sa propre revue, *Akai tori*, dont le premier numéro parut le 1^{er} juillet 1918⁴²⁶. Celle-ci aurait dû s'appeler *Aoi tori* « L'Oiseau bleu », mais Suzuki changea le titre qui se heurtait à l'œuvre homonyme de Maurice Maeterlink. D'après les souvenirs d'Eguchi Kan 江口渙 (1887 -1975), Suzuki Miekichi aurait lu énormément d'œuvres occidentales pour véritablement « construire » une littérature enfantine japonaise⁴²⁷. Par ses études, il avait en effet pu constater l'effort important réalisé

⁴²⁶ Voir annexes, illustration 14.

⁴²⁷ FUKUDA 福田 Kiyoto 清人, *Kaisetsu Akai Tori no hon*, « *Akai Tori* » *dōyō* 『解説赤い鳥の本・「赤い鳥」童謡』, Tōkyō, Horupu ほるぷ出版, 1969, 84 p.

dans les pays d'Europe au cours du 19^{ème} siècle par les sociétés savantes comme les associations d'amateurs dans la collecte et la centralisation des contes populaires. Les travaux de collecte de Jacob et Wilhelm Grimm ou encore d'Alexandre Afanassiev (1826-1871) avaient été imités par les autres pays européens qui aspiraient alors à posséder des publications exhaustives de documents et d'informations sur leurs chants et contes traditionnels. Les recueils édités avaient valeur de représentation du « génie national » que chaque pays se devait de valoriser⁴²⁸. Dans la continuité de cette entreprise de centralisation du folklore européen, la publication de recueils de contes à destination des enfants permit la constitution d'un répertoire spécifiquement adapté au jeune public. La littérature pour enfants avait acquis ses lettres de noblesse notamment en Grande-Bretagne où naquirent des chefs-d'œuvre tels que *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1865), *Peter Pan* (1911) ou *Le Vent dans les saules* (1908). Bien des œuvres étrangères avaient été traduites dans les années 1920 par notamment Kusuyama Masao (Perrault, Lewis Carrol, Maurice Maeterlinck) et Takahashi Kenji (Andersen). Cette constatation mena Suzuki Miekichi à revendiquer un tel répertoire pour les enfants japonais, en élaborant une nouvelle catégorie de littérature de l'enfance qu'il nomma *dōyō*.

Suzuki Miekichi avait une idée très précise de ce que devait être un *dōyō*, mais il est important de rappeler que cette définition n'était pas stable et évolua au cours des années de l'ère Taishō et qu'elle n'était pas partagée par tous. Le mouvement initial d'*Akai Tori* était donc surtout un mouvement littéraire puisqu'il ne considérait pas l'aspect musical des *dōyō*. On ne peut pas véritablement parler de mouvement musical, du moins pas avant la parution de *Kanariya*. L'objectif de cette partie est d'étudier les innovations musicales qui auraient pu survenir au travers du mouvement des chants pour enfants. Pour une meilleure appréhension du contexte d'expression des *dōyō*, nous reviendrons tout d'abord sur les discours fondateurs qui provoquèrent la genèse d'*Akai tori*.

Les premiers propos rapportés de Suzuki sont les suivants :

「・・・世間の小さな人たちのために、芸術として真価ある純麗な童話と童謡を創作する、最初の運動を起こしたいと思ひまして、月刊雑誌「赤い鳥」を主宰発行することに致しました。」

「・・・又現在の子供が歌つてゐる唱歌なども、芸術家の目から見ると、実に低級な愚かなものばかりで

⁴²⁸ THIESSE Anne-Marie, *op.cit.*, p. 167-174.

す。」

「われわれは西洋人と違って、哀れにも殆未だ嘗て、子供等のために純麗な読物を授け、子供等に向かつて真に芸術的な謡と音楽を与へてくれる、彼等自身のための特別な作家、詩人、音楽家の存在を誇り得た例がない。」⁴²⁹

[...] « J'ai choisi de diriger la publication de la revue mensuelle *Akai Tori* car je souhaitais constituer le premier mouvement visant à créer des histoires et des chants purs pour enfants qui aient une valeur artistique réelle pour les petits humains du monde entier. »

[...] « De plus, du point de vue d'un artiste, les *shōka* chantés de nos jours par les enfants sont en vérité de qualité médiocre et immatures. »

« Contrairement aux Occidentaux, nous autres Japonais n'avons malheureusement pas d'exemple remarquable d'écrivain, de poète ou de musicien qui ait destiné aux enfants des lectures pures, des écrits ou des musiques véritablement artistiques. »

Le discours de Suzuki Miekichi se concentrait sur trois points : offrir aux enfants des chants de qualité artistique, rejeter les chants de type *shōka* et créer un répertoire de chants japonais qui puissent être partagés par tous les foyers de l'archipel. Par ses discours, il se rattachait aux mouvements pédagogiques de l'époque qui, focalisant davantage sur la personnalité et la figure de l'enfant, prônaient une éducation plus libérale, moins scolaire (dans le sens d'une inculcation passive des connaissances). On décèle aussi l'ambition de promouvoir un nouveau répertoire et des auteurs qui soient à la hauteur de leurs homologues occidentaux et ce par les mêmes modes d'expression modernes qui avaient vu le jour au tournant du siècle. Cette dernière démarche est dans la continuité du projet de constitution d'un corpus original de littérature nationale initié dans les années 1880.

De la pensée de Suzuki Miekichi découle clairement le manifeste d'*Akai tori*, paru dans le numéro de juillet 1918 :

○現在世間に流行している子供の読物の最も多くは、その俗悪な表紙が多面的に象徴している如く、種々の意味に於いて、いかにも下劣極まるものである。こんなものが子供の真純を侵害しつつあるということは、単に思考するだけでも怖ろしい。

○西洋人と違って、われわれ日本人は、哀れにも殆未だ嘗て、子供のために純麗な読み物を授ける、真の芸術家の存在を誇り得た例がない。

○「赤い鳥」は世俗的な下卑な子供の読みものを排除して、子供の純性を保全開発するために、現代大一流の芸術家の真摯なる努力を集め、兼て、若き子供のための創作家の出現を迎える、一大区画的運動の先駆である。

⁴²⁹ FUJITA 藤田 Tamao 圭雄, *Nihon dōyō shi* 『日本童謡史』, édition révisée, Tōkyō, Akane shobō あかね書房, 1984, 657 p.

La grande partie des lectures enfantines en vogue aujourd'hui sont pour de nombreuses raisons de très mauvaise qualité, ainsi que le montrent sous de multiples aspects leurs couvertures vulgaires. L'idée qu'elles puissent nuire à la pureté des enfants est terrifiante.

Contrairement aux Occidentaux, nous les Japonais n'avons pratiquement pas eu jusqu'à présent d'exemple dont nous pourrions être fiers de véritable artiste offrant de belles lectures aux enfants.

Akai Tori rejette les lectures enfantines de mauvaise qualité et est le pionnier d'un mouvement sans précédent qui vise à préserver et développer la pureté des enfants, grâce aux sincères efforts réunis par des artistes de premier rang et menant à la constitution d'un groupe d'écrivains pour la jeunesse.

Ce qui paraît frappant, au premier abord, c'est la critique virulente adressée à l'égard des autres revues de jeunesse de l'époque, dont le contenu, jugé de basse qualité, serait susceptible de nuire aux enfants. Des magazines comme *Shōnen Sekai* (1895-1914), paru aux éditions Hakubunkan, dont le rédacteur en chef était l'écrivain Iwaya Sazanami, étaient-elles considérées comme telles ? Il est difficile de déterminer dans quelle mesure *Akai tori* entendait révolutionner le monde de la littérature enfantine qui s'était depuis plusieurs années enrichi sous l'influence d'auteurs de renom. La mention des couvertures vulgaires des magazines nous laisse penser qu'il s'agissait d'une réflexion portée davantage sur l'image véhiculée par ces derniers : des lectures faciles vouées au simple divertissement, sans recherche de qualité, détournant les enfants de savoirs et de distractions plus nobles et qui présentaient le grave risque de souiller l'âme « pure » par essence des enfants. Un concept assez vague tel qu'il est évoqué dans ce texte. Il est probable que ce reproche pointe surtout du doigt la politique commerciale menée par les maisons d'édition comme Hakubunkan qui se caractérisait avant tout par une importante production de revues vendues à des tarifs très raisonnables dans une volonté de distribution large. En ce sens, nous pouvons supposer que le comité de rédaction d'*Akai tori* voulait davantage cibler son lectorat, mais il ne semble pas *a priori* qu'une telle vision élitiste soit exprimée de prime abord.

Le mouvement mené dans *Akai tori* fut soutenu par d'éminents écrivains. On citera notamment Izumi Kyōka 泉鏡花 (1873-1939), Osanai Kaoru 小山内薫 (1881-1928), Tokuda Shūsei 徳田秋聲 (1872-1943), Takahama Kyōshi 高濱虎子 (1874-1959), Nogami Toyochirō 野上豊一郎 (1883-1950), Nogami Yaeko 野上弥生子 (1885-1985), Komiya Toyotaka 小宮豊隆 (1884-1966), Arishima Ikuma 有島生馬 (1882-1974), Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介 (1892-1927), Shimazaki Tōson

島崎藤村(1872-1943), Morita Sōhei 森田草平 (1881-1949) entre autres. Ces noms apparaissaient écrits à la suite de cette devise, ce qui lui conférait une authenticité et laissait entendre la promesse d'un changement significatif dans la presse de jeunesse de l'époque.

Akai tori se présentait sous la forme d'un magazine d'une soixantaine de pages dans lesquelles deux ou trois étaient réservés à une rubrique « Partitions d'*Akai tori* » *Akai tori kyokufushū* 「赤い鳥」曲譜集 (un *dōyō* n'était pas nécessairement mis en musique et d'autres pouvaient être publiés dans le même numéro sous forme de poème). L'ordre de lecture des partitions est bien entendu occidental (alors que chaque numéro s'ouvre et se lit de droite à gauche, conformément au sens de lecture japonais). Mais le magazine est essentiellement conçu autour d'histoires et de contes faisant entre cinq et six pages ainsi que de poèmes illustrés. Le nombre de pages va croissant pour atteindre un quatre-vingt pages environ en 1925-1926, augmentation qui s'explique notamment par un ajout de publicités et de photographies d'animaux et d'individus. On trouve également dès les premiers numéros des publicités pour les disques de la maison Nippon Chikuonki Shōkai 日本蓄音器商会 (Nipponophone Company, actuel Nippon Columbia⁴³⁰). Une publicité pour les enregistrements de *dōyō* paraît dès le numéro de septembre 1920, indiquée par la mention en grandes lettres *Akai tori dōyō fukikomi* 「赤い鳥」童謡吹込み « Enregistrement des *dōyō* d'*Akai tori* ». Kitahara Hakushū, Saijō Yaso, Narita Tamezō indiquent dans le numéro suivant, en annonce de la parution du troisième volume de compilation de *dōyō* :

「赤い鳥」の童謡は、索漠な子供の世界に、はじめて大きな光と喜びとを点じ得た、最初の純芸術的歌曲として目下どんどん多くの家庭と学校とに歓迎されております。第一集の謡なぞはもう全部蓄音器にまで這入って、街上至るところで吹奏されております。⁴³¹

Les *dōyō* d'*Akai Tori* sont, pour la première fois dans l'univers désolé des enfants, des chants artistiques procurant une grande lumière et la joie dans les familles et les écoles toujours plus nombreuses à les accueillir. Les chants du premier recueil ont déjà toutes été enregistrées et s'écoulent dans tous les quartiers de la ville.

Leur vocation est de dépasser l'enceinte formelle de l'établissement scolaire et le cercle intime de la vie familiale en créant des pièces qui puissent s'exprimer dans tous les lieux d'épanouissement de l'enfant, sans discrimination de

⁴³⁰ *Nippon chikuonki shōkai* 日本蓄音器商会, parfois abrégé Nicchiku 日蓄, correspond à l'actuel Nippon Columbia *Nippon Koromubia Kabushiki gaisha* 日本コロムビア株式会社, qui naquit du partenariat entre la firme américaine et japonaise, en 1946.

⁴³¹ *Akai tori* 『赤い鳥』, Suzuki Miekichi 鈴木三重吉, n° octobre 1920, Japon, p.57.

qualité. L'enregistrement des chants est une manœuvre stratégique : il permet non seulement une bonne diffusion et la promotion des *dōyō* nouvellement composés (et donc d'*Akai tori* et de ses auteurs), mais aussi l'affirmation de cette catégorie de chansons parmi toutes celles faisant l'objet d'enregistrements à l'époque. En prétendant devenir un outil pédagogique et ludique, la pensée initiale du mouvement des chants pour enfants entendait s'enraciner dans l'air de l'époque.

En résumé, les arguments favoris de la critique des *shōka* puisaient dans l'idée, issue du milieu de la littérature de jeunesse de Taishō, de « la pureté de l'enfant ». Ce dernier, foncièrement différent, ne peut être modelé comme l'adulte l'entend et ainsi qu'il était voulu dans les écoles (cette idée sera plus tard critiquée par Makimoto Kusurō 榎本楠郎 (1898-1956), partisan du mouvement de littérature enfantine prolétarien, et se définit notamment par le concept d'« esprit de l'enfant » *dōshin shugi* 童心主義). S'ajoutait à cela la distinction radicale d'une musique « japonaise » et d'une musique « occidentale » qui ne pouvaient être inconsidérément mélangées. Les *shōka* étaient donc une musique iconoclaste, inesthétique et contre-artistique, incapable d'exprimer avec authenticité l'essence de l'enfance et la culture japonaise.

Mais un point est particulièrement important à relever. Cette « pureté » revendiquée par les auteurs d'*Akai tori* est significative d'une tendance générale que l'on retrouve à l'époque dans bien d'autres domaines. En prétendant que l'enfant japonais est « pur », qu'il faut le préserver d'une potentielle souillure extérieure, il s'agit de revenir à une « pureté » japonaise, inhérente à l'enfant japonais qui à lui seul représenterait toute la singularité et l'authenticité d'une culture avant sa confrontation à l'Occident. Cette vision est révélatrice du désir à la fois d'imiter autrui tout en proclamant par ailleurs posséder une spécificité immaculée. Or, il est logique de se demander dans quelle mesure cette « pureté » se retrouve dans la population japonaise de l'époque et quels éléments concrets sont passibles de venir polluer cette dernière. Dans le cadre de cette thèse, nous voudrions extraire une telle vision des œuvres musicales proposées dans les pages d'*Akai tori* et mesurer sa pertinence en comparaison des autres créations musicales pour enfants contemporaines. Pour cela, nous analyserons quelques pièces notables, interpréterons les discours qui leurs sont relatifs et le point de vue des

compositeurs et des paroliers dans leur processus de création.

1.2 Processus de création

Le mouvement *dōyō* était donc à l'origine centré autour de la production littéraire. Cependant, l'acception ordinaire du terme *dōyō* évoque bien sa nature musicale tout autant que le poème qu'il désigne. Ceci est en raison du succès que rencontra *Kanariya* « Le Canari », le premier *dōyō* paru dans les pages d'*Akai tori* avec sa partition de musique dans le volume de mai 1919. La publication de la partition de ce chant est un fait important dans l'histoire des chants pour enfants car elle marque le début de la considération non plus uniquement littéraire mais aussi musicale du *dōyō* au sens de « chant mis en musique » et celui de l'usage d'intégrer dans les magazines de jeunesse des rubriques destinées aux chansons.

La mise en page de *Kanariya* est celle que prendra la plupart des autres *dōyō* de la revue. Les *dōyō* se trouvaient souvent dans les premières pages de la revue, parfois il pouvait y avoir entre une et quatre pièces. Suzuki concevait ces chants comme des œuvres de qualité poétique, qui devaient pouvoir être accompagnées de musique. Autrement dit, il était nécessaire de créer une partition musicale pour chacun d'eux. C'est *Kanariya* qui fut le premier chant à se présenter sous cette forme qui, si elle n'était pas innovante puisque déjà présente dans les manuels de chants depuis Meiji, assurait un côté résolument moderne et artistique à *Akai tori* qui n'était désormais plus une compilation d'histoires comme les autres magazines de l'époque.

<i>Kanariya</i>	
Paroles : Saijō Yaso Musique : Narita Tamezō	
唄を忘れたカナリアは、後ろの山に棄てましょうか。	Le canari qui ne sait plus chanter, allons nous le jeter dans la montagne derrière ?
いえ、いえ、それはなりません。	Non, non, nous ne pouvons faire cela.
唄を忘れたカナリアは、背戸の小藪に埋めましょうか。	Le canari qui ne sait plus chanter, allons nous l'enterrer sous le buisson derrière la maison ?
いえ、いえ、それなりません。	Non, non, cela non plus nous ne le ferons.
唄を忘れたカナリアは、柳の鞭でぶちましょうか。	Le canari qui ne sait plus chanter, allons nous le frapper avec une baguette en osier ?
いえ、いえ、それはかはいさう。	Non, non, le pauvre.
唄を忘れたカナリアは、 象牙の船に、銀の櫂、 月夜の海に浮かべれば、 忘れた唄をおもひだす。	Le canari qui ne sait plus chanter, Sur un bateau d'ivoire, aux rames d'argent, Flottant sur la mer au clair de lune, Se rappellera comment chanter.

Concernant la structure musicale, la version présentée dans la compilation des *dōyō* d'*Akai tori* est différente de celle parue dans la revue pour la première fois, il y avait en effet plusieurs erreurs d'impression dans la partition. Les coquilles se trouvant dans le texte avaient été corrigées, mais pas la partition. La tonalité du morceau est Si bémol Majeur (il a été transposé par rapport à la première version de 1919 en Do Majeur présentée ci-dessous), en gamme majeure *yonanuki* dans son intégralité, la mesure est à 2/4. Cependant, on observe plusieurs choses intéressantes d'un point de vue musical. Divisé en trois couplets, le chant présente une mesure de 3^{ème} fois en 3/8 (ce qui est assez rare) tandis que

le tempo s'accélère subitement passant d'un 80 à la noire à un 120 à la croche, dans une sorte de valse marquée par les croches jouées au piano. Dans l'avant-dernier système, on note un point d'orgue sur le IV^{ème} degré (censé être absent dans la gamme *yonanuki*). Se trouvant avant la dernière phrase, il s'agit du climax tenu par la voix de la partie en 3/8, tandis qu'une sixte mineure est répétée dans la seconde partie à la basse du piano. Un changement de tempo tel qu'indiqué entre la première et la deuxième partie du morceau était rare (absent?) dans les *shōka* et l'on constate des notations en allemand (les mesures de reprise I *und* II) et en italien (*rit.* et *atempo*), des méthodes de composition assez sophistiquées pour l'époque. On imagine un enfant lecteur d'*Akai tori* se trouvant face à ce chant à déchiffrer seul ou avec l'aide de ses parents. Cela peut signifier soit que le niveau d'éducation musicale de la tranche d'âge d'enfants à laquelle s'adressait le magazine était relativement élevé de façon générale au Japon, soit que le lectorat ciblé appartienne à une classe sociale cultivée, soit que les auteurs aient volontairement choisi de rehausser la difficulté musicale dans une volonté édicatrice. Quelque soit la raison, on n'observe pas le même souci dans la conception des paroles : il s'agit d'un dialogue (sans doute entre une mère et son enfant), en langue parlée, sans problème de compréhension puisque traitant d'un sujet assez banal (que faire d'un oiseau qui ne chante plus), mais présentant dans la dernière strophe une dimension poétique inattendue tant par la musique que par les paroles.

Ce *dōyō* fut joué lors d'un concert organisé par le magazine *Akai tori*, le 22 juin 1919 au théâtre du jardin impérial. D'après sa fille aînée, Saijō Yaso aurait écrit ce texte en utilisant la métaphore du canari pour se désigner lui-même (à l'époque, se trouvant dans une situation financière difficile, il aurait passé beaucoup de temps entre divers petits emplois alimentaires et oublié son activité première de poète). Ce *dōyō* se trouve systématiquement dans les recueils de *dōyō* en première position, comme s'il marquait véritablement le commencement de l'ère des *dōyō*.

Si la chanson *Kanariya* fut accueillie favorablement c'est parce qu'elle proposait un style différent des chants pour enfants précédents, véhiculant un message exprimé dans un langage simple, adapté au développement affectif et

intellectuel des enfants, mais d'une qualité littéraire assurée par le poète Saijō Yaso. Pourtant, cette chanson, en dehors du succès qu'elle rencontra, n'est peut-être pas celle qui correspond le plus à plus la définition du *dōyō* énoncée dans *Akai Tori*. Musicalement parlant, l'emprunt aux *warabe uta* est finalement assez discret puisque leur format devait s'adapter à l'écriture occidentale et le sujet du texte a une forte coloration occidentale (le canari fut une espèce introduite par les Hollandais à l'époque Edo).

En effet, la création des *dōyō* s'étend à la revendication et l'expression populaire, plus proche du processus de composition des chants de type *min.yō* ou *warabe uta*. Ainsi, dans le numéro de février 1921, dans une colonne intitulée *Bōshū dōyō ni tsuite* [募集童謡について] « à propos des *dōyō* sélectionnés » (p.52), Kitahara Hakushū évoque les textes envoyés par les enfants des écoles de Hokkaidō et de Yamanashi. Il explique que selon lui, tous les textes envoyés étaient intéressants, mais qu'il est préférable que les *dōyō* soient des textes courts. En faisant directement appel à l'imagination des enfants, la démarche entreprise par *Akai Tori* s'inscrit complètement dans le courant pédagogique de l'époque d'expression libre des enfants et donc de leur prétendue « pureté ».

歌作 八十條 西
作曲 三爲成 田

$\text{♩} = 80$

ウー タ チ ヲ ス レ タ
ウー タ チ ヲ ス レ タ
ウー タ チ ヲ ス ン タ

カ ナ リ ヤ ハ ヲ シ ロ ノ ヤ マ ニ
カ ナ リ ヤ ハ ヲ セー ド ノ コ ヤ プ ニ
カ ナ リ ヤ ハ ナ キ ノ ム ー チ ア

ス テ マ ショ カ イ エ イ エ ヨ レ ハ
 ヲ メ マ ショ カ イ エ イ エ ソ レ ヲ
 ア チ マ ショ カ イ エ イ エ ヨ レ ハ

I. und II. III. ♩ = 120

ナ リ マ セ × カ ハ イ サ ッ -
 ナ リ マ セ ×

ヴー タ ラ ヲ ス レ タ カ ナ リ ヤ

ハ ザ ヴー ゲ ノ フー ネ ニ キン ノ カ イ

rit.

ツキヨノ サミニ サカベレバ

rit.

atempo

ラスレタ サータ オモヒダス

atempo

1.3 Une contribution collective

Une autre innovation notable proposée dans *Akai tori* est la contribution directe du lectorat aux publications de la revue. Le mouvement des chants pour enfants entendait créer un lieu d'expression de celui-ci dans une rubrique lui étant dédiée. Ceci était clairement stipulé dans la devise parue dans le numéro de juillet 1918 :

○「赤い鳥」は、只単に、話材の純清を誇らんとするのみならず、全誌面の表現そのものに於いて、子供の文章の手本を授けんとする。

○今の子供の作文を見よ。少なくとも子供の作文の選択さるる標準を見よ。子供も大人も、甚だしく、現今の下等なる新聞雑誌記事の表現に毒されている。「赤い鳥」誌上鈴木三重吉選出の「募集作文」は、すべての子供と、子供の教養を引受けている人々と、その他のすべての国民とに向かって、真個の作文の活例を教える機関である。

Akai tori ne se contente pas d'être fier de ses textes intègres mais propose également dans son ensemble des modèles de textes d'enfants.

Regardez les textes des enfants. Au moins, regardez le type de textes choisis par les enfants. Les enfants comme les adultes sont empoisonnés par les expressions des articles des mauvais journaux et des revues actuels. La rubrique « Appel pour des textes » choisis par Suzuki Miekichi au sein d'*Akai tori* est un moyen de donner des exemples réels et vivants de textes, en s'adressant à tous les enfants, les responsables en charge de leur éducation ainsi que le reste de la population japonaise.

Suzuki Miekichi voulait visiblement faire d'*Akai tori* à la fois le lieu d'expression de grands artistes et poètes, mais aussi celui de talents inconnus qui puissent contribuer à l'enrichissement du répertoire qu'il voulait constituer. Pour ce qui concernait spécifiquement les *dōyō*, Suzuki Miekichi se voulait particulièrement encourageant. Ces pièces firent l'objet assez rapidement d'une reproduction en huit volumes⁴³² dont le premier parut au mois d'octobre 1919. Celui-ci offrait cinq chants⁴³³ de Kitahara Hakushū et Saijō Yaso mis en musique par le compositeur Narita Tamezō, une présentation de Suzuki Miekichi et les illustrations de Shimizu Yoshio. Dans la préface du second volume de cette reproduction, paru en mars 1920, Suzuki Miekichi exprimait directement son enthousiasme vis-à-vis de la contribution d'auteurs fameux mais aussi d'amateurs en ces propos :

⁴³² *Fukkoku « Akai tori » dōyō zenshū* 『復刻「赤い鳥」童謡全集』, Horupu shuppan ほるぷ出版., Tōkyō, vol. 8/.

⁴³³ Il s'agit de *Kanariya* 「かなりや」 Saijō Yaso, *Ame* 「雨」 Kitahara Hakushū, *Risu risu korisu* 「栗鼠鼠小栗鼠」 Kitahara Hakushū, *Inu no shibai* 「犬のお芝居」 Kitahara Hakushū, *Yama no anata wo* 「山のあなたを」 Kitahara Hakushū.

私は、第一集に於いて多大の喜びを見出された、多くの小さな人々と、その人たちを誇りとするすべての家庭と学校とのために、更にこの童謡第二集を捧げる。

われわれの間には遂に謡うべき歌がない。われわれの子供たちでさへも、これまではただ単に、或種の、根本に日本語にもなっていないような低俗な歌章と、どこまでも機械的な、貧弱な曲譜との外には、殆ど全然謡うべき何物をも持っていなかったと言ってよい。「赤い鳥」はわれわれの第二の生命たる、小さな人々の生活に、当然の或光りと愉悅とを捧げるために、特に選ばれた純芸術家の多くを擁して、種々の創作に向かって、真実なる先駆的努力を尽くしているものである。

この第二集の謡と作曲とは、いづれも一度「赤い鳥」が発表したものの中から選択したのである。「赤い鳥」に於ける北原白秋、西條八十両氏及び成田為三氏、清水良雄氏等の、至純な芸術についてはすでに世間に定評がある以上、ここに改めて評価するまでもあるまい。ただ白秋氏の「鶯の小屋」と「あわて床屋」との楽曲は、成田氏が非常にすぐれた傑作として「赤い鳥」で推奨した作品である。この機会に於いて、若き石川、飯田両君の隠れたる芸術を、更に広く社会に推薦し得ることも、私に取っては、また一つの大きな喜びでなければならない。石川君は埼玉県浦和町の人、飯田君は富山市のひとである。

Préface Suzuki Miekichi

Après avoir contribué à faire naître le bonheur avec un premier volume, je vous présente un second volume de *dōyō* destiné aux petites personnes, ainsi qu'à toutes les familles et les écoles qui sont fières de ces dernières.

Nous n'avons pas de chansons à nous chanter entre nous. Même nos enfants n'ont pratiquement rien à chanter, si ce n'est de simples textes dans un japonais qui n'en est pas un, sur une musique pauvre et machinale. *Akai tori* est notre deuxième vie, en travaillant avec des artistes sélectionnés, nous créons des œuvres et nous efforçons de fournir un travail novateur afin d'apporter dans la vie des petites personnes une lumière et une joie évidentes.

Les chants et les musiques de ce deuxième volume de *dōyō* sont sélectionnés parmi des œuvres déjà parues dans *Akai tori*. L'art sincère qu'ont présenté Kitahara Hakushū, Saijō Yaso, Narita Tamezō et Shimizu Yoshio dans *Akai Tori* a déjà été estimé par le public, et a-t-il lieu d'être à nouveau évalué ici ? Néanmoins, les textes de Hakushū « Ahiru no koya » et « Awate tokoya » ont été brillamment mis en musique par Narita, et ont été reconnues comme des chefs-d'œuvre dans *Akai tori*. À cette occasion, l'art caché des jeunes Ishikawa et Iida est à nouveau présenté au public de façon large et ceci est, pour moi, un autre grand plaisir. Ishikawa est originaire de la ville d'Urawa dans le département de Saitama et Iida vient de Tomiyama.

Les deux Ishikawa et Iida cités à la fin de la préface sont les compositeurs Ishikawa Yōsetsu 石川養拙 (?-?) et Iida Benio 飯田紅於 (?-?) des mélodies de *Awate tokoya* 「あわて床屋」 « Le coiffeur étourdi » pour le premier et *Ahiru no koya* 「鶯の小屋」 « La cabane du canard » pour le second, sur les textes de Kitahara Hakushū. En effet, à partir du mois d'avril 1919, *Akai tori* proposait dans ses pages un appel à propositions de compositions en ces termes « *Akai tori* » *dōyō no kyokufu boshū* 「赤い鳥」童謡の曲譜募集 c'est-à-dire que le magazine mobilisait le public pour composer de nouvelles pièces inédites sur les paroles présentées dans le magazine. Le texte de Kitahara Hakushū était paru dans le numéro d'avril et

l'annonce de la pièce sélectionnée, sous le titre de *Awate tokoya*, dans le numéro de juin de la même année. En ce qui concerne Ishikawa, Narita Tamezō, qui était membre du jury de sélection, affirme dans ce même numéro que sa composition a été sélectionnée parmi 72 pièces envoyées. Narita composa lui-même l'accompagnement de la mélodie qui paraît dans la reproduction de 1920. *Awate Tokoya* semble avoir reçu un accueil favorable puisqu'elle fut interprétée à l'occasion du concert du premier anniversaire d'*Akai tori* le 22 juin 1920 au Théâtre Impérial. Mais ce chant n'est pas le plus représentatif du mouvement ni le plus chanté, quant au nom d'Ishikawa Yōsetsu, il ne figure pas à ce jour au panthéon des compositeurs les plus représentatifs du mouvement. Cette initiative de sollicitation du public pour une création collective est inscrite dans le courant de l'époque qui veut puiser dans la culture populaire et extraire d'âmes naïves ce qui constituera le terreau nourricier de la création contemporaine. Mais comme on l'observe dans le cas de *Awate Tokoya*, ce procédé reste limité par la sélection au préalable des propositions soumises et le contrôle de compositeurs influents comme Narita qui seront ceux qui, à terme, resteront dans la postérité. La difficulté que présente la soumission de mélodies pour les *dōyō* est qu'elle ne peut s'extraire du cadre imposé par les précurseurs de la composition musicale occidentale. Paradoxalement, c'est bien la musique occidentale qui semble la moins appropriée à l'innovation en ce qu'elle n'est pas considérée comme constitutive de la « culture japonaise », mais qu'elle est largement présente dans les usages quotidiens des Japonais de Taishō.

Finalement, nous observons là une représentation d'un monde de l'art au sens où les œuvres qui sont produites constituent la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant des conventions caractéristiques. Le mouvement *dōyō* est ainsi un moyen de conférer une valeur artistique à des œuvres selon un ensemble de critères prédéfinis. Il est intéressant de voir que le procédé de contribution collective et de sélection des propositions fut employé dans l'élaboration des manuels de *shōka*. En considérant cela, on pourrait envisager que les concepteurs des manuels scolaires appartiennent eux aussi à un monde de l'art qui partagerait avec le mouvement *dōyō* un même public et des idées communes⁴³⁴.

⁴³⁴ BECKER Howard S., MENDER Pierre-Michel et BOUNIORT Jeanne, *op.cit.*, p.58.

2 Musique enfantine et littérature

Pour ce qui est des paroles, le retour à la culture enfantine et à ses modes d'expression était plus facilement envisageable que l'utilisation telle quelle de compositions musicales désordonnées. En France, l'intérêt des poètes pour les rimes enfantines s'exprima aussi dans le début du 20^{ème} siècle. Ainsi Guillaume Apollinaire annonça en 1914 la publication, prévue pour cette date, de la collecte de comptines de Pierre Roy. En faisant l'objet de l'intérêt des poètes tels que Robert Desnos, Paul Eluard ou Philippe Soupault, la poésie enfantine sortit de l'anonymat pour être portée sous le nom des plus grands de l'époque, révélant un tournant dans la réception des comptines : objet d'études ethnologiques, de collectes savantes, il devient un texte d'art, une nouvelle forme poétique⁴³⁵. C'est à peu près le même phénomène que l'on perçoit au Japon au tournant du siècle.

Le poème (*shi* 詩) était particulièrement apprécié du grand public et des auteurs tels que Takeshima Hagoromo 武島羽衣 (1872-1967), Ōwada Takeki, Doi Bansui ou encore Arimoto Hōsui 有本芳水 (1886-1976) étaient beaucoup lus, sans compter la prose étrangère. Nécessairement, la poésie figurait au centre des préoccupations des pédagogues et auteurs de littérature pour jeunesse qui tâchèrent de puiser dans les comptines pour créer de nouvelles œuvres. Dans le cas japonais, s'inspirer de la poésie enfantine revenait à reprendre les éléments récurrents que l'on retrouvait dans la langue, en particulier du registre enfantin, et que nous avons développé plus haut. La chanson avait alors une valeur d'œuvre littéraire et les autorités éducatives avaient compris que la poésie se présentait sous une forme plus attrayante si elle est mise en musique, pour l'âge dit « apoétique ». Les paroles de chansons représentent souvent l'unique rencontre avec l'art de la poésie.

Dans la première partie, nous avons mis en évidence la présence importante d'onomatopées, d'interjections et d'impressifs dans les *warabe uta*. Ces éléments fort présents furent repris dans les chants scolaires, mais aussi dans les *dōyō* comme c'est le cas pour la chanson *Risu risu korisu* 「栗鼠栗鼠小栗鼠」⁴³⁶, écrite par Kitahara et mise en musique par Narita, qui apparaît assez tôt dans *Akai tori* puisque présente dans le premier volume des *dōyō zenshū*. Ce *dōyō* se

⁴³⁵ NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *loc. cit.*, p.222.

⁴³⁶ Voir annexes, illustration 15.

présente en trois strophes commençant par la même phrase *risu risu korisu, choro choro korisu* 「りすりす小栗鼠、ちよろちよろ小栗鼠」. « *Choro choro* » est un impressif utilisé pour décrire le mouvement agité d'un petit animal ou d'un enfant. La tonalité de ce chant est Ré Majeur, les rythmes sont peu variés (essentiellement des croches) et la mélodie présente une succession de tierces majeures ou mineures, des intervalles relativement simples qui peuvent aisément être chantés par des enfants en bas âge. Du point de vue du texte, on se rend rapidement compte de l'importance accordées aux sonorités dans la répétition de *korisu* et des verbes à la forme impérative *tabe* (mange), *nome* (bois) et *yure* (balance). L'anaphore présente en tête de chaque strophe, les rimes en fin de vers sont caractéristiques des comptines que peuvent retenir aisément les enfants.

<i>Risu Risu korisu</i>	
Paroles : Kitahara Hakushū	
Musique : Narita Tamezō	
りすりす小栗鼠、 ちよろちよろ小栗鼠、 杏の実が赤いぞ、 食べ食べ小栗鼠。	Écureuil, écureuil, petit écureuil <i>Choro choro</i> petit écureuil L'abricot est rouge, Mange, mange, petit écureuil.
りすりす小栗鼠、 ちよろちよろ小栗鼠、 山椒の露が青いぞ、 飲め飲め小栗鼠。	Écureuil, écureuil, petit écureuil <i>Choro choro</i> petit écureuil La rosée du poivrier est bleue, Bois, bois, petit écureuil.
りすりす小栗鼠、 ちよろちよろ小栗鼠、 葡萄の花が白いぞ、 揺れ揺れ小栗鼠。	Écureuil, écureuil, petit écureuil <i>Choro choro</i> petit écureuil Les fleurs du raisin sont blanches, Balance, balance, petit écureuil.

Mais ce style d'écriture n'est en rien innovant par rapport aux travaux entrepris par Nōsho Benjirō et Tamura Torazō dès 1900. Pour se distinguer des prédécesseurs en matière de productions pour enfants, *Akai tori* devait y ajouter une dimension artistique qui octroie aux créations proposées dans ses pages leurs lettres de noblesse. Ceci ne pouvait être possible qu'après une étude approfondie de ce qui possédait ou non le potentiel de devenir un « chant pour enfant ». C'est l'entreprise à laquelle s'attela Kitahara Hakushū et qui façonna sa propre

conception du *dōyō* que nous souhaitons présenter ci-dessous.

2.1 La vision de Kitahara Hakushū (1885-1942)

Kitahara Hakushū, poète polyvalent reconnu pour sa poésie moderne, était une figure influente dans les cercles de poésie au début du 20^{ème} siècle. Il a cité les chansons pour enfants traditionnelles comme un modèle conduisant à la création de nouveaux textes et de mélodies plus appropriés pour les enfants japonais. Auteur des paroles de nombreux *dōyō*, il entreprit, comme nous l'avons vu plus haut, un grand travail de collecte de *warabe uta* du Japon entier et s'en inspira grandement pour la création de ses *dōyō*. Par conséquent, il fut à même de donner une définition de ce que représentait à ses yeux les *dōyō*. Une de ses déclarations les plus célèbres est « Les *dōyō* sont des chants du cœur et des mots des enfants » *dōyō wa dōshin dōgo no kayō de aru* 「童謡は童心童語の歌謡である。」.

Il reprochait d'ailleurs aux compositeurs de *shōka* de ne pas s'être suffisamment inspirés des *warabe uta* et d'avoir produit des œuvres trop éloignées de l'environnement commun des enfants⁴³⁷ :

新しい日本の童謡は、根本を在来の日本の童謡に置く。日本風土、伝統、童心を忘れた小学唱歌との相違は、ここにあるのである。従つてまた、単に芸術的唱歌といふ見地のみより、新童謡の語義を定めやうとする人々に、私は伍みせぬ。

日本大正期に於ける芸術童謡の提供は、初めて日本の諸詩人たちによつて自覚され、共力された一つの大きな新運動であつた。此の新運動の精神としたところは何か。意図したところは何か。祖国愛である。日本童謡の伝統の開展である。而して、かの非芸術であり功利的である小学唱歌の排撃である。即ち日本児童への童謡生活時代の復興であり、更に純粹なる芸術歌謡としての創作童謡の提供である。

Les nouveaux chants pour enfants japonais doivent se baser sur les comptines japonaises préexistantes. C'est ici que se trouve la différence avec les chants scolaires de l'école élémentaire qui ont oublié les paysages, la culture et le cœur des enfants japonais. Ainsi, plutôt qu'un point de vue focalisant sur des chants scolaires artistiques, je me range avec les personnes qui souhaitent établir un nouveau genre de chants pour enfants.

L'offre de chants artistiques pour enfants qui prend place à l'ère Taishō est pour la première fois le fait d'une prise de conscience des poètes japonais, c'est un grand et nouveau mouvement de collaboration. Quel est l'esprit de ce mouvement ? Quel est son objectif ? C'est l'amour du pays. C'est le développement de la culture des chants pour enfants japonais. Puis, c'est le rejet des chants scolaires non-artistiques et utilitaires. Autrement dit, c'est la renaissance des chansons pour enfants pour les petits Japonais, et également une offre de nouveaux chants sains et artistiques.

En déclarant que « Les nouveaux chants pour enfants japonais doivent se

⁴³⁷ KITAHARA 北原 Hakushū 白秋, *Shinkō dōyō to jidō jiyū shi* 『新興童謡と児童自由詩』, Iwanami Kōza 岩波講座., Tōkyō, 1932, p. 5-6.

baser sur les comptines japonaises préexistantes » 「新しい日本の童謡は、根本を在来の日本の童謡に置く。」, Kitahara indique clairement la direction devant être prise par les *dōyō*, à savoir d'être conçus sur le modèle des *warabe uta* (c'est le cas par exemple de *Akai tori kotori* 「赤い鳥小鳥」 dont le poème s'inspire d'une berceuse des environs de Obihiro 帯広 dans la région de Hokkaidō), mais cette définition ne s'aligne pas totalement sur la première qu'il propose : « Les *dōyō* sont des chants du cœur et des mots des enfants » qui laisse place à de plus grandes interprétations. On peut ainsi comprendre sa démarche comme une volonté de perfectionner, d'enrichir le répertoire de la chanson enfantine sans simplement chercher à s'en inspirer. Kitahara lui-même a amélioré un *temari uta*, *Usa usa usagi no ko* 「うさうさ兎の子」 « Le la, le la, le lapereau », pour le rendre plus « artistique ». Il affirmait cependant qu'il était préférable que les poèmes parus dans le magazine soient chantés spontanément et non dictés par une mélodie pré-écrite. En cela, il se distingue des travaux de Nōsho Benjirō et Tamura Torazō qui restaient assez fidèles à la tradition d'écriture musicale des *shōka* et qui se vouaient prioritairement à une simplification des paroles dans un souci de meilleure compréhension de ces dernières.

Le mouvement que Kitahara voulait mener avait donc pour objectif une composition de nouveaux *dōyō* dans la tradition des *warabe uta*, mais par leur amélioration, ce qu'il nomme la « renaissance/reconstruction des *dōyō* » *dōyō fukkō* 「童謡復興」. Les autres poètes de l'époque n'avaient pas nécessairement la même volonté d'héritage des *warabe uta* (comme Saijō Yaso par exemple) tandis que d'autres comme Noguchi Ujō s'inscrivaient dans la même tendance.

À titre d'exemple, *Inu no shibai* 「犬のお芝居」 « Le Théâtre du Chien » est assez représentatif de l'idée défendue par Kitahara Hakushū. Dans ce *dōyō*, il fait explicitement une référence à la culture populaire en rapprochant les *dōyō* de leurs parents les *min.yō*, puisqu'il reprend des éléments du folklore coutumier des Japonais. L'anaphore *Chappon, chappon, chappon pon, Chichinga chirichiri, chappon pon*, ou encore *sore sore*, une interjection qui exprime l'encouragement, rappellent les expressions propres aux milieux du théâtre populaire, des fêtes *matsuri* et des exclamations sans réel sens mais importantes par leur rythme et leurs accents. On trouve aussi des onomatopées telles que *hera hera* évoquant un

rire désinvolte.

<i>Inu no shibai</i>	
Paroles : Kitahara Hakushū	
Musique : Narita Tamezō	
ちやつぼんちやつぼん、ちやつぼんぼん、ちちんがちりちり、ちやつぼんぼん。 小犬がひよこひよこ立つて出た、 緋染の手拭、頬かむり。	<i>Chappon, chappon, chappon pon,</i> <i>Chichinga chirichiri, chappon pon.</i> Le chiot apparaît en marchant à petits pas, Une serviette rouge sur la tête.
ちやつぼんちやつぼん、ちやつぼんぼん、ちちんがちりちり、ちやつぼんぼん。 それぞれ、お手でで梶よ取つた、 茶縞のおべも尻からげ。	<i>Chappon, chappon, chappon pon,</i> <i>Chichinga chirichiri, chappon pon.</i> Allez, allez, il tient la barre à la main, Le bas de son kimono à rayures remonté.
ちやつぼんちやつぼん、ちやつぼんぼん、ちちんがちりちり、ちやつぼんぼん、 小熊もぞろぞろ跡いてでた、 へらへらへつたら、へらへら。	<i>Chappon, chappon, chappon pon,</i> <i>Chichinga chirichiri, chappon pon.</i> L'ourson apparaît à son tour, <i>Hera hera hettara, hera hera.</i>
ちやつぼんちやつぼん、ちやつぼんぼん、ちちんがちりちり、ちやつぼんぼん。 お猿も横から一寸と覗く、 十五夜お月様、幕の上。	<i>Chappon, chappon, chappon pon,</i> <i>Chichinga chirichiri, chappon pon.</i> Le singe jette un coup d'œil par le côté, La lune du 15 ^{ème} soir, au-dessus du rideau.
ちやつぼんちやつぼん、ちやつぼんぼん、ちちんがちりちり、ちやつぼんぼん。 それぞれ、いつしよに、へらへら、 へらへらへつたら、夜が更けた。	<i>Chappon, chappon, chappon pon,</i> <i>Chichinga chirichiri, chappon pon.</i> Allez, allez, tous ensemble, hera hera, <i>Hera hera hettara, il se fait tard.</i>

Cette mise en situation d'une fête ou d'un divertissement populaire dont les principaux protagonistes sont personnifiés sous les traits d'animaux du bestiaire enfantin est une méthode courante pour s'approprier un objet social populaire et l'inscrire durablement dans l'identité culturelle de l'enfant. Davantage que *Risu Risu korisu*, *Inu no shibai* révèle l'ambition de Kitahara Hakushū qui veut faire du commun de l'enfant la source de création de son répertoire inédit. Ce qu'il nomme « l'amour du pays » c'est bien l'attachement à des traditions prétendues séculaires qui serait le seul à pouvoir façonner l'esprit des enfants Japonais de manière « saine » et « artistique ». Cela n'est pas sans rappeler les idées énoncées un siècle

plus tôt par Johann Gottfried von Herder qui exhortait à réformer la littérature contemporaine allemande en s'inspirant des restes d'une poésie originelle, produit de la langue et de l'esprit de son peuple. Herder posait la spécificité de l'humain dans la constitution des langues et ces dernières indispensables comme moyen de connaissance de la culture et des valeurs d'une nation. Mais d'après lui, c'est dans les chants populaires qu'un renouvellement culturel peut avoir lieu et ainsi lutter contre l'hégémonie d'une culture sclérosante⁴³⁸. On observe, dans l'attitude engagée par Hakushū, une tendance à vouloir associer à la culture de l'enfance une authenticité capable de générer une culture japonaise qui ne soit pas atteinte par les éléments occidentaux. La volonté de « reconstruction » et de « renaissance » des chansons pour enfants passe nécessairement par le rejet des *shōka* dont le mode de production, sclérosé, va à l'encontre des réelles ambitions nationales. C'est aussi une façon de s'opposer à l'hégémonie occidentale dans la musique, non pas en raison de son manque de charge artistique, mais parce qu'elle ne peut selon lui exprimer l'esprit japonais dans sa forme la plus authentique. Ainsi que l'affirme Homi Bhabha : « L'énonciation de la différence culturelle problématise la division binaire entre passé et présent, tradition et modernité, au niveau de la représentation culturelle et de son discours autoritaire. C'est le problème de savoir comment, pour signifier le présent, quelque chose vient à être répété, déplacé et resitué au nom de la tradition, sous la forme d'un passé qui n'est pas nécessairement un signe fiable de mémoire historique, mais une stratégie pour représenter l'autorité dans les termes de l'artifice de l'archaïque. »⁴³⁹. En clamant haut et fort que les *warabe uta* doivent constituer la base du nouveau répertoire de chanson, celui-ci prend une dimension réelle qui dans le même temps est ôté au répertoire des *shōka*.

2.2 La vision de Noguchi Ujō 野口雨情 (1882-1945)

Noguchi Ujō, originaire de Ibaraki, est l'un très trois auteurs de poésies pour enfants les plus fameux avec Kitahara Hakushū et Saijō Yaso. Ayant étudié auprès de l'écrivain Tsubouchi Shōyō à Waseda, il s'intéressa de près aux *min.yō* et en édita des compilations. En 1919, il fut invité par Saijō Yaso à publier des chansons pour enfants au sein du magazine *Kin no fune*, créé la même année. Ses

⁴³⁸ THIESSE Anne-Marie, *op.cit.*, p. 37-40.

⁴³⁹ BHABHA Homi K. et BOUILLOT Françoise, *op.cit.*, p.78.

textes dépeignent nostalgie et solitude, ayant été marqué toute sa vie par la pauvreté, les déceptions amoureuses ou professionnelles, mais qui, mis en musique par Nakayama Shinpei, Motoori Nagayo 本居長世 (1885-1945) ou encore Fujii Kiyomi 藤井清水 (1889-1944), sont aujourd'hui des œuvres parmi les plus célèbres du répertoire des chants pour enfants. Le succès de ses poèmes l'est aussi en raison des mélodies qu'ont composées les trois compositeurs de *Kin no fune/hoshi*. Bien qu'appartenant au magazine rival de celui de Kitahara Hakushū, il partage une vision commune des *dōyō*, notamment dans leur aspect artistique afin qu'il soit le plus adapté à la sensibilité des enfants.

童謡は童心性を基調として、真、善、美の上に立っている芸術であります。童謡の本質は知識の芸術ではありません、童謡が直に児童と握手の出来るのも知識の芸術でないからであります。童謡が児童の生活に一致し、真、善、美の上に立って情操陶冶の教育と一致するのも超知識的であるからであります。本書は大正九年に発行した第一童謡集『十五夜お月さん』以後の作中からセレクトした第二童謡集であります。金の星編集部にて

雨情

Les *dōyō* ont pour thème l'esprit de l'enfant et sont un art s'établissant sur la sincérité, la vertu et la beauté. La nature des *dōyō* n'est pas celle d'un art de savoirs, car les *dōyō* avec lesquels les enfants peuvent se réconcilier ne sont pas un art de savoirs. Les *dōyō* doivent être en accord avec la vie quotidienne des enfants, s'établissant sur la sincérité, la vertu et la beauté car ce sont des éléments cognitifs qui concordent avec l'éveil et l'éducation de la sensibilité artistique et morale. Cet ouvrage est le second recueil de *dōyō* contenant des sélections de pièces qui ont suivi le premier volume *Jūgoya otsukisan*, paru en Taishō 9⁴⁴⁰.

Ujō

Noguchi Ujō faisait non seulement paraître des poèmes dans chaque numéro, mais il apportait également une aide considérable à l'éditeur en chef Saitō Sajirō et était très impliqué dans sa vision des *dōyō*, y compris d'un point de vue musical. Ce qu'il appelle « l'esprit de l'enfant » *dōshin* 童心 ne signifie pas uniquement la candeur et la naïveté, mais donne une définition plus large concernant l'expression des sentiments que l'on trouve dans les *min.yō* ou les *warabe uta*. Les textes de Noguchi Ujō sont remarquables parce qu'ils décrivent particulièrement l'univers des enfants de Taishō. Le très célèbre *Aoi me no ningyō* 「青い眼の人形」 « La Poupée aux yeux bleus » paraît dans *Kin no fune* en 1921. Motoori Nagayo le mit en musique en 1922 dans le premier volume du recueil de chants du magazine, *Kin no hoshi dōyō kyokufu shū* 『金の星童謡曲譜集』. Ce poème et *Akai kutsu* 「赤い靴」 « Les Souliers Rouges » (1922), sont les deux seuls qui font

⁴⁴⁰ *Jūgoya otsukisan* paraît en septembre 1920.

lien avec l'Occident (les poupées importées d'Amérique, le port de Yokohama etc.) c'est-à-dire des éléments qui s'immisciaient de jour en jour un peu plus dans le quotidien des enfants et qui suscitaient la fascination, l'envie, parfois la crainte.

<i>Aoi me no ningyō</i>	
	Paroles : Noguchi Ujō Musique : Motoori Nagayo
青い眼をした お人形は アメリカ生まれの セルロイド	La Poupée Aux yeux bleus Est en celluloïd Et née en Amérique.
日本の港へ ついたとき 一杯涙を うかべてた	Alors qu'elle débarque Dans le port japonais Ses yeux étaient Bordés de larmes.
「わたしは言葉が わからない 迷い子になったら なんとしよう」	« Moi, cette langue Je ne la comprends Que ferais-je Si je me perds ? »
やさしい日本の 嬢ちゃんよ 仲良く遊んで やっくれ	Une bien gentille Fillette japonaise Voudra bien y jouer Avec amitié.

Cette chanson, qui s'inscrit dans un contexte de durcissement des politiques d'immigration américaine sur fond de poussée raciste⁴⁴¹, aurait provoqué l'envoi en 1927 de 13 000 poupées par les Américains au Japon, remerciés quelques temps plus tard par des poupées japonaises offertes depuis tout le territoire. Si les paroles se démarquent par une grande simplicité, le chant rencontra un grand succès. À l'époque, les chansons avaient le pouvoir de décrire l'« exotisme » de l'Occident sous une forme immatérielle qui permettait une diffusion rapide. La mise à distance suggérée par la primauté des notions de

⁴⁴¹ En 1908, les États-Unis limitent l'immigration d'origine nippone avec l'adoption du Gentlemen's agreement Nichibei shinshi kyōyaku 日米紳士協約 et en 1924, les lois américaines interdisent toute naturalisation de Japonais avec l'Oriental Exclusion Act, LOZERAND Emmanuel, « Le papillon, la cloche et la poupée, résonances politiques d'une chanson populaire », 2005, n° 12, (coll. « Cipango. Cahier d'études japonaises »), p. 141-203.

lointain, de port, de voyage, d'étranger dans les paroles mène aussi à un sentiment de rapport privilégié avec ces objets culturels importés. *Akai kutsu* est en quelque sorte le pendant de *Aoi me no ningyō* : il s'agit cette fois-ci d'une petite fille japonaise chaussée de souliers rouges, adoptée et emmenée par un étranger, un récit inspiré d'une histoire vraie. Dans les deux cas, le lien d'amitié entre le Japon et l'étranger (l'Amérique) se tisse sur une note de tristesse résignée. L'angoisse de la séparation que connaît tout enfant est aussi retranscrite dans les paroles de Noguchi Ujō. Aujourd'hui, il évoque avec nostalgie cette période de découvertes des objets étrangers, ceux-là mêmes qui nourrissaient l'imaginaire des enfants sur « l'autre », l'Occident.

2.3 Saijō Yaso 西條八十 (1892-1970)

Autre grand poète incontournable quand il s'agit d'étudier les *dōyō*, Saijō Yaso, diplômé de littérature anglaise de la faculté de lettres de l'Université Waseda, étudia aussi un temps en France et fit partie du groupe Mirai mené par Miki Rofū et Yamada Kōsaku. Il écrivit les paroles du premier *dōyō* paru dans les pages d'*Akai Tori*, *Kanariya*, mais est peut-être plus connu aujourd'hui pour être l'auteur de nombreuses chansons à succès dans les années 1920-1930, que l'on peut qualifier de premiers tubes dans l'histoire du Japon moderne.

Si Saijō Yaso n'était pas en accord parfait avec la pensée de Kitahara Hakushū et celle de Noguchi Ujō, ses textes s'éloignant des *warabe uta* pour être plus symboliques comme c'était le cas dans ses recueils de poésie, il adoptait la même attitude critique vis-à-vis des *shōka*. Très inspiré par la culture occidentale, il traduisit beaucoup de comptines anglaises (*nursery rhymes*) qu'il présenta au Japon et contribua activement aux magazines *Kodomo no Kuni* et *Dōwa* pour lesquels ils écrivit de nombreux poèmes et paroles de chants.

La nécessité première qui le fit s'engager dans le mouvement *dōyō* était celle de concevoir un répertoire de littérature enfantine qui soit distinct de la culture populaire enfantine. Il écartait ainsi de ses compilations les *Mother Goose* et autres *nursery rhymes*, dont la forme déroutante, chaotique, aux réactions langagières spontanées ne correspondaient pas à l'idéal que prônait le mouvement. Il dit ainsi qu'« Il y a des chansons dans *Mother Goose* qui sont plaisantes rien que par leur rythme, mais il ne s'agit que de chansons destinées à amuser les enfants et

n'ont pas de valeur artistique. Les chants de cette sorte n'ont pas été intégrés dans la sélection que nous avons faite pour les enfants. »⁴⁴². Cette conception engagea le mouvement sur un nouveau chemin qui ne s'inscrivait plus dans celui du simple divertissement des enfants. Les *dōyō* qui naquirent après *Akai tori* sont des créations de musiciens qui œuvrèrent pour concevoir un répertoire propre aux enfants et qu'ils voulaient unique au monde. Pour dire les choses autrement, « les *dōyō* japonais ne sont pas des chants nés spontanément au sein des jeux d'enfants ». Ce sont les adultes qui les ont créés pour ces derniers et en ce sens, il s'agit de chants pour enfants du point de vue des adultes, qui marquent un fort contraste par rapport aux *warabe uta* nés naturellement parmi eux. Cela montre aussi à quel point on distinguait déjà clairement la « musique » *ongaku* 音楽 comme une musique essentiellement occidentale. Les *warabe uta*, eux, appartenaient à la musique « japonaise » et leur aspect populaire ne pouvait les faire entrer dans le répertoire des chants pour enfants, car ils ne correspondaient pas à l'idéal cherché par Saijō Yaso. Cet idéal voulait, tout en respectant le rythme et la métrique des poèmes japonais, accorder davantage d'importance à l'aspect artistique et au lyrisme de ces derniers. Il en allait de même pour les textes des chants pour enfants et la tendance générale était d'accorder plus de valeur à des textes particulièrement lyriques voire romantiques, plutôt qu'aux chansons entraînantes par leur rythme ou amusantes par leurs paroles. Des poètes comme Saijō Yaso dénigraient les chansons de ce type car elles n'avaient pour vocation qu'à divertir les enfants, sans solliciter en eux de sentiments plus profonds et ne revêtaient aucun intérêt artistique ou littéraire à ses yeux. Le raisonnement de Saijō Yaso exerça une certaine influence par la suite sur les *dōyō*, et l'une des tendances principales fut de « préserver le lyrisme et l'expressivité sentimentale » tandis que l'écoute des sons et le plaisir suscité par le rythme fut moins considéré.

Notons néanmoins que Saijō Yaso ne dénigrait pas la musique populaire pour autant. Au contraire, il fut l'auteur en collaboration de façon inattendue avec Nakayama Shinpei, qui travaillait plutôt avec des poètes comme Noguchi Ujō, de chansons à succès comme *Tōkyō kōshin kyoku* 「東京行進曲」, chanson éponyme du film de Mizoguchi Kenji de 1929, chantée par Satō Chiyako 佐藤千夜子 (1897-

⁴⁴² WASHIZU 鷺津 Natsue 名都江, « Nihon no warabe uta to mother goose sono hikaku bunkateki kōsatsu 「日本のわらべうたとマザーグース その比較文化的考察」 », *Shashin de miru kodomo hyaku nen* 『写真で見るこども100年』, Shōgaku kan 小学館, Tōkyō, 2002, p.151.

1968), ou encore de *shin.minyō* comme *Tōkyō ondo* 「東京音頭」 (1933), un standard de l'été accompagnant la danse *bon.odori*.

Si nous ne présentons ici que trois poètes du mouvement, nous ne voulons exclure les positions des autres partisans du mouvement dont la réflexion sur l'herméneutique des chants pour enfants en tant qu'œuvres d'art s'exprimait soit dans les discours soit dans les productions elles-mêmes. Car les pensées discursives de ces auteurs ne pouvaient se soustraire de l'intentionnalité commune qu'était la création d'un répertoire de *dōyō* et qui nécessitait une collaboration conciliante entre poètes et musiciens. Cela nous amène à présenter ces duos parolier/compositeur qui s'allièrent dans la même entreprise de création de chants pour enfants et de la problématique de mise en musique du poème, des paroles. Les *dōyō* étaient à l'origine de courts textes qui devaient se suffire à eux-mêmes, la mélodie devait ainsi sublimer les vers en respectant les contraintes métriques imposées par ceux-ci. Revenons sur ces collaborations d'artistes qui ouvrirent une nouvelle page dans l'histoire de la musique au Japon.

3 La collaboration de poètes et de musiciens

Les compositeurs qui participèrent au mouvement *dōyō* furent nombreux. En dehors de Nobutoki Kiyoshi, pratiquement tous les compositeurs en activité aux alentours de 1920 eurent à faire avec ce mouvement. Ces derniers formaient le plus souvent des binômes avec un auteur ou un poète dont ils mettaient les textes en chansons et pouvaient produire soit pour un magazine particulier, au sein d'un groupe déterminé, soit sans aucune attache précise et publier des pièces indépendantes.

Les compositeurs majeurs d'*Akai tori* sont Narita Tamezō, Kusakawa Shin, Hiroda Ryūtarō ainsi que Konoe Hidemaro 近衛秀麿 (1898-1973) dans les débuts. Dans le cas du magazine *Kin no fune/Kin no hoshi* 「金の船」「金の星」, dirigé par Noguchi Ujō, les compositeurs phares étaient Motoori Nagayo, Nakayama Shinpei (qui travailla aussi sur *Kodomo no kuni* 「コドモノクニ」) et Fujii Kiyomi, avec la participation momentanée de Komatsu Kōsuke 小松耕輔 (1884-1966). Ces compositeurs semblaient ainsi se distinguer au moins en deux groupes distincts selon leur appartenance à une revue particulière et nous souhaiterions ici évaluer si une réelle divergence existe. Ci-dessous, nous tâcherons donc de mettre en

lumière des oppositions ou des disparités chez les compositeurs majeurs du mouvement *dōyō*, ainsi que nous avons pu le constater chez les paroliers. De façon générale, les compositeurs mentionnés ci-dessous firent plus ou moins preuve « d'exotisme musical »⁴⁴³, terme utilisé par Yves Defrance pour le cas européen, mais qui s'applique ici également, à l'égard des musiques populaires japonaises en empruntant volontairement des mélodies, rythmes ou instruments de musique exogènes à leur formation musicale occidentale. Cela avait déjà été évoqué dans la partie sur les chants scolaires, mais on peut observer assez rapidement dans l'histoire de la musique du Japon moderne un réel effort de réappropriation des musiques régionales ou traditionnelles de la part des musiciens. Dans ce chapitre-ci, nous tâcherons de pousser la réflexion plus loin en allant au-delà de l'analyse des œuvres ou des recueils qui ont été publiés, mais en revenant sur les parcours de ces compositeurs dont nous ne pourrions limiter l'ouvrage à la simple mise en musique de poèmes. Nous insisterons davantage sur cela plus loin, mais la grande révolution qui permit l'essor de la musique et en ce qui nous concerne des chants pour enfants est bien l'enregistrement sonore dans la deuxième moitié du 19^{ème} siècle. Cela eut pour effet de bouleverser les modes de consommation de la musique et par-là d'orienter les choix de composition et de production. Dans un tel contexte, nous nous demandons quelle place occupe l'initiative individuelle partant d'une volonté créatrice originale et sous quelles formes elle peut se manifester. « L'exotisme musical » dont certaines pièces peuvent faire preuve est-il le résultat d'une décision propre à son compositeur ou le reflet d'un courant général de l'époque qui trouvait en ces chants un moyen d'expression optimal ? Les prises de position de ces auteurs devraient nous éclairer sur la constitution de l'identité musicale qui naquit au même moment.

3.1 Les compositeurs d'*Akai tori*

a) Narita Tamezō 成田為三 (1893-1945)

Narita Tamezō, originaire du département d'Akita, au nord de l'île de Honshū, fut le compositeur du plus grand nombre de *dōyō* parus au sein du magazine *Akai tori* mais aussi du premier à paraître sous forme de partition dans

⁴⁴³ DEFANCE Yves, « Exotisme et esthétique musicale en France », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 7 | 1994, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 13 septembre 2017. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1409>

ses pages, *Kanariya*. Il étudia le piano à l'école normale d'Akita dans un premier temps mais reçut une solide formation après être entré à l'École de musique de Tōkyō en 1914. Commenant à s'intéresser à l'écriture musicale, qu'il apprit auprès de Yamada Kōsaku tout juste rentré d'Allemagne, il composa au cours de ses études le célèbre *Hamabe no uta* 「浜辺の歌」 « Chanson du bord de mer », vers 1916, sur les paroles de Hayashi Kokei 林古溪 (1875-1947) et qui parut en 1918 dans la collection de partitions *Senoo gakufu* セノオ楽譜⁴⁴⁴. Diplômé de l'École de musique en 1917, il enseigna une année à l'École normale de Saga mais revint rapidement dans la région de Tōkyō pour poursuivre ses activités de compositeur. En effet, la capitale offrait un environnement et des conditions bien plus attractives pour l'évolution de sa carrière de musicien. Au même moment, il fut sollicité par Suzuki Miekichi, sur les recommandations de Yamada Kōsaku, pour collaborer avec lui au sein de la revue qu'il avait le projet de fonder, *Akai tori*. C'est ainsi qu'il fut le compositeur du premier *dōyō* mis en musique, *Kanariya*, sur le texte de Saijō Yaso. Le succès rencontré par *Kanariya* lança sa carrière et garantit son statut de compositeur de chants pour enfants. Dès lors, il s'investit davantage dans le mouvement *dōyō* en faisant paraître maintes créations musicales dans les pages d'*Akai tori* (58 de ses œuvres y furent publiées au total) dont il devint le compositeur officiel. En 1921 cependant, il quitta le Japon pour étudier l'harmonie, le contrepoint et l'écriture en Allemagne. Son investissement envers *Akai tori* n'en demeura pas moins important même à ce moment puisqu'il continuait à envoyer régulièrement ses productions. De retour au Japon quatre ans plus tard, il fut recruté en tant que professeur au Conservatoire de musique Tōyō *Tōyō ongaku gakkō* 東洋音楽学校⁴⁴⁵ et à l'Institut supérieur de musique de Tōkyō *Tōkyō kōtō ongaku gakuin* 東京高等音楽学院⁴⁴⁶ où il enseignait les nouvelles méthodes d'écriture qu'il avait acquises, notamment celle du canon (*cf Yama no biwa* 「山の枇杷」), de la musique chorale et de la musique instrumentale. En 1928,

⁴⁴⁴ Maison d'édition de partitions créée par Senō Kōyō 妹尾幸陽 (1901-1961) en 1915, ayant publié près de 800 œuvres jusqu'au début de l'ère Shōwa. Cela comprenait des pièces pour voix seule, pour chorale, pour instrument seul, des opéras, des chansons populaires et du *min.yō*. Les ventes de partitions sont une preuve de l'enthousiasme que suscitait la musique occidentale à l'ère Taishō. Par ailleurs, les couvertures étaient l'œuvre du peintre en vogue Takehisa Yumeji 竹久 夢二 (1884-1934).

⁴⁴⁵ École privée de musique fondée en 1907, rebaptisée Université de musique de Tōkyō *Tōkyō ongaku daigaku* 東京音楽大学 en 1969.

⁴⁴⁶ Actuelle Université de musique de Kunitachi *Kunitachi Ongaku Daigaku* 国立音楽大学, fondée en 1926.

il compila un recueil de *shōka* sur les poèmes de l'Empereur Meiji intitulé *Meiji Tennō gyosei shōka shū* 『明治天皇御製唱歌集』⁴⁴⁷. Dans la préface, Narita s'exprime ainsi :

序 [...]

一、 天皇は又古今に稀なる歌聖あらせられまして、或は政治教育、或は軍事産業、或は神を敬い、国を思い、慈しむ等、時により折りにふれ、詠み給いました歌は、無慮十万余首の多きに及び給います。

一、 大帝の御製は、国民が常に拝誦して、洪大無辺なる御聖徳を仰ぎ、崇高仁慈なる大御心を偲び奉ると共に国民道徳の象徴とし思想善導の規範たるべきものであると拝察致します。

一、 不肖私が此の度大帝の御製を謹んで作曲申し上げましたのは、一には御大典記念と致し度く、一には国民が今よりも尚、広く一般に拝誦し奉る機会の多からん事を念じました微衷からであります。

一、 本書の作曲は、凡て二回宛繰り返す様に致しております。これは「君が代」を二回宛歌うのと同じ意味から出でたものであります。

一、 台湾総督貴族院議員川村竹治閣下川村竹治閣下が、本書の為に、国民道徳の精髓である、教育勅語の内の最も大切な言葉をお書き下さった事を茲に更めて深く感謝致します。

成田為三謹識

[...]

Notre Empereur a toujours été un grand poète et aussi bien dans l'éducation politique, l'industrie militaire, le respect des dieux, les pensées et l'affection envers le peuple, les occasions de lire les chants de Son altesse sont multiples.

Les poèmes écrits par notre Empereur ont déjà été lus par le peuple, honoré de l'immense et infinie vertu impériale et tout en rappelant l'élévation et la miséricorde de Son Âme, il est symbole de moralité et un exemple d'édification morale pour le peuple.

Mon humble personne révère les poèmes de notre Empereur et présente ces compositions, à usage de commémoration mais également pour que le peuple ait davantage d'occasions de lire ces poèmes.

Les compositions de ce livre sont à répéter deux fois. Il s'agit de les répéter comme dans le cas de *Kimi ga yo*.

Je remercie profondément Kawamura Takeji, gouverneur de Taiwan et membre de la Chambre Kizokuin pour avoir écrit dans ce livre la chose la plus importante pour le peuple, c'est à dire les précieuses paroles contenues dans le rescrit impérial sur l'éducation.

Narita Tamezō

Narita, en prenant la décision de publier ces poèmes qu'il avait mis en musique, révélait sa conception du chant encore très attachée à la tradition des *shōka* et de leur adhésion au rescrit impérial sur l'Éducation et ce bien que l'on soit

⁴⁴⁷ NARITA 成田 Tamezō 為三, *Meiji Tennō gyosei shōka shū* 『明治天皇御製唱歌集』, Senshindō shoten 先進堂書店, 1928, 28 p.

en 1928, c'est-à-dire au début de l'ère Shōwa. Ce discours, qui semble tout droit extrait des textes de Meiji, s'explique par le développement du nationalisme japonais et sa politique extérieure de plus en plus agressive, renforçant la nécessité de sauvegarder tout ce qui pouvait nourrir les intérêts du pays en revendiquant et exaltant les valeurs supposées propres ou traditionnelles du Japon impérial.

Tout en s'alignant sur le courant de pensée de son temps, Narita contribua cependant au développement des connaissances sur la musique occidentale. En plus de créer des recueils de chants, il fut également auteur d'ouvrages de théorie musicale, en particulier « La musique occidentale pour débutants » *Hajimete manabu hito de seiyō ongaku* 『初めて学ぶ人の西洋音楽』 (1928), un traité d'harmonie, *Waseigaku* 『和声学』 (1935), « Leçons de composition » *Sakkyokuhō kōza* 『作曲法講座』 (1936), ou encore les « Fondements du contrepoint » *Tai.ihō no kiso* 『対位法の基礎』 (1935). À ce titre, il se place clairement comme un musicien de formation occidentale. Il faut cependant admettre que sa compréhension de la musique ne se limitait pas à ses compétences et acquis théoriques en tant que compositeur et sa conscience de la richesse des musiques précédant l'importation de la musique occidentale est affirmée dans ses ouvrages. Ainsi, Narita, dans la préface de son ouvrage théorique sur l'étude du contrepoint, l'art du canon et de la fugue proposant des exercices d'entraînement, dit en 1929⁴⁴⁸ :

音階とは云へば、長音階と短音階とを思ひ出し、長音階短音階のみが音階で、他に尚音階はあるのか、ないのか、先づないと思ふのが現在では普通一般の抱く考へのやうであります。これは和声学のみが音楽の基礎をなすものであると思ふてゐるから起る間違であります。なぜかと云へば、和声学は長音階と短音階とを基礎としたものであり、長短両音階が和声学の全内容だからであります。而し、長音階短音階の曲ばかりが音楽であるとは限りません。早く申しますならば、邦楽もやはり音楽です。そして邦楽の音階は、長音階でもなく又短音階でもありません。邦楽には邦楽の立派な音階があります。これによつて見ても、音階には色々な種類があると云ふ事をお分かりになります。

Si l'on parle de gammes, cela nous évoque les gammes Majeure et mineure⁴⁴⁹, et l'idée commune veut que ces dernières soient alors considérées comme les seules existantes, sans que l'on se demande s'il en existe davantage ou non. C'est parce que l'on considère l'harmonie comme le fondement de la musique que l'on fait cette erreur. En effet, les gammes Majeures et mineures sont le socle de l'harmonie occidentale et constituent l'essentiel de cette dernière. Cependant, toutes les musiques ne sont pas des œuvres en gamme Majeure ou mineure. La musique japonaise *hōgaku* est aussi une musique. Et les gammes de cette dernière ne sont ni Majeures, ni mineures. Elle possède de magnifiques gammes. On peut ainsi dire qu'il existe un grand nombre de gammes différentes.

⁴⁴⁸ NARITA 成田 Tamezō 為三, *Hajimete manabu hito no taiihō oyobi sono sakkyokuhō* 『初めて学ぶ人の対位法及びその作曲法』, Senshindō shoten 先進堂書店., Japon, 1929, 148 p.

⁴⁴⁹ Ici, *onkai* 音階 désigne les gammes usuelles de la musique occidentale, soit les modes Majeur et mineur de la musique tonale.

Si Narita est reconnu comme un compositeur représentatif du mouvement *dōyō*, sa première œuvre, *Hamabe no uta*, semble néanmoins composée sur les méthodes d'écriture des *shōka* (gamme *yonanuki*, mesure à 6/8). Cette pièce rencontra un franc succès notamment auprès des jeunes étudiantes de l'ère Taishō. Hayashi Kokei, connu comme écrivain et surtout érudit en littérature chinoise classique, avait composé ces paroles dans la revue musicale de l'École de Musique de Tōkyō, intitulée *Ongaku* en 1913, en vue de servir d'inspiration pour les étudiants en écriture musicale. C'est la pièce de Narita Tamezō qui fut sélectionnée parmi toutes celles qui furent proposées. Œuvre de jeunesse, la mélodie de *Hamabe no uta* est connue pour ressembler fortement par endroits à la valse *Künstlerleben (Vie d'artiste)* de Johann Strauss fils. Dans ce cas-ci, le compositeur a été plus inspiré par des œuvres occidentales. Introduit dans les manuels de musique après la Seconde Guerre mondiale, *Hamabe no uta* est encore très chanté de nos jours.

D'un autre côté, son *Kanariya*, que nous avons présenté précédemment, est écrit en gamme *yonanuki* Majeure dans son ensemble, mais présente une structure sophistiquée par rapport aux *shōka* habituels. Cette œuvre plutôt difficile d'interprétation, en raison de sa longueur et de son changement de tempo en deuxième partie, ne se trouve pas dans la lignée des chants pour enfants de structure musicale relativement simple et courte. De la même façon, les chansons *Akai tori kotori* et *Chin chin chidori*⁴⁵⁰ sont des exemples de chants assez originaux. Mais le reste de sa production reste relativement simple et peu recherchée musicalement parlant : ses chansons sont écrites en mesures binaires (2/4 ou 4/4) et les trois quarts sont en gamme *yonanuki* Majeure. Le texte japonais, par ses aspects phonétiques, rythmiques et ses caractéristiques présentées plus avant, ne semble pas pris en considération durant le processus de conception du chant. Le reste de ses œuvres est en gamme diatonique, donc occidentale, Majeure, mineure, *yonanuki* mineure. Kojima Tomiko explique pour cette raison que Narita Tamezō reste dans la lignée des compositions « à la *shōka* », en concevant des mélodies et des harmonisations simples, peu en accord

⁴⁵⁰ D'autres compositeurs ont mis en musique ce poème (Konoe Hidemaro par exemple). Narita Tamezō utilise dans son cas un rythme traditionnel en supprimant le premier temps de la première mesure, une mélodie en gamme *yonanuki* Majeure à laquelle il ajoute une harmonisation mineure.

avec le texte⁴⁵¹. Par ailleurs, un des points faibles de ses compositions se trouve dans la difficulté qu'il présente à accentuer les mots et dans son usage des nuances. Toujours d'après Kojima, cette absence de recherche linguistique serait due au fait qu'il avait un terrible accent de la région d'Akita.

Ōhata Kōichi affirme⁴⁵² quant à lui que chez Narita, les sons sont brusques (*bukkirabō* ぶっきらぼう) et gauches (*fukiyō* 不器用). Il reconnaît que si ses mélodies apparaissent tonales, il y introduit des éléments des mélodies *min.yō* comme par exemple dans *Gojūon* 「五十音」 qui apparaît dans le numéro de mai 1923 d'*Akai tori*, dont la mélodie est en sol mineur et l'harmonisation de l'accompagnement piano est en Do mineur. Ce type d'harmonisation était également employé par d'autres compositeurs comme Yamada Kōsaku. D'après Ōhata Kōichi, Narita était plus connu pour composer des œuvres de type occidental mais sa sensibilité musicale était plus japonaise. L'aspect percussif des œuvres de Narita s'expliquerait à la fois par l'emploi de la gamme *yonanuki* et par celle de la mesure simple. S'il semble que Narita n'ait pas réellement tenté de renouveler le genre des chants pour enfants en puisant dans le répertoire des comptines traditionnelles, il contribua cependant à l'enrichir, notamment en composant de nombreux canons. Si les premiers étaient tonals, on retrouve des canons à tendance plus traditionnelle aux alentours de 1925. Jusque là, les manuels de chants ne proposaient pas de canons au niveau élémentaire. Narita Tamezō, en expérimentant ce procédé compositionnel dans ses *dōyō*, a participé en ce sens à l'entreprise de renouvellement du *shōka* et conçu un ensemble d'œuvres selon une volonté de syncrétisme musical.

b) Kusakawa Shin 草川信 (1893-1948)

Kusakawa Shin est le deuxième compositeur en ce qui concerne la quantité de pièces parues dans les pages d'*Akai tori* (51 chants) derrière Narita Tamezō (58 chants). Parmi elles, 33 sont en gamme *yonanuki* mais la construction du son est relativement simple. Cependant, il emploie des rythmes variés, favorise le *legato*,

⁴⁵¹ KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *Nihon dōyō ongaku shi* 日本童謡音楽史, Daiichi shobō 第一書房, s.l., 2004, p.27.

⁴⁵² ŌHATA 大畑 Kōichi 耕一, A consideration of Japanese children songs in the Taisho-Showa Age (1919-1935), with special reference to new music published in the children magazines : "Akai-tori" and "Kin'no-fune / Kin'no-hoshi" 大正・昭和初期童謡の考察 : 「赤い鳥」, 「金の船・金の星」を中心に, 藤女子短期大学 保育科 保育研究室 The Bulletin of Fuji Women's College Series 2, The Bulletin of Fuji Women's College Series 2 31, 13-23, 1993-12, Fuji Women's University.

s'éloignant parfois de l'usage de l'harmonisation traditionnelle pour mettre en évidence les textes de Saijō Yaso. Beaucoup de ses pièces sont véritablement destinées à être chantées par des enfants et l'intention du compositeur dans ce sens est apparente. De nos jours, les *dōyō* de Kusakawa Shin sont encore fréquemment interprétés, étant considéré comme un compositeur représentatif, et ses mélodies peuvent s'entendre tout au long de l'année. En réalité, Kusakawa Shin est également auteur d'œuvres vocales pour chœur et de pièces pour formation instrumentale qu'il composa plus abondamment à partir des années 1940. Ses œuvres ont été largement analysées, même s'il manque encore une biographie complète⁴⁵³.

Inscrit dans la même promotion à l'École de musique de Tōkyō que Narita Tamezō, dont ils furent tous deux diplômés en 1917, Kusakawa étudia le violon auprès de Andō Kō 安藤幸 (1878-1963) avant de s'intéresser à la composition. Lorsque Kusakawa entra à l'École de musique en 1914, il n'existait pas encore de département d'écriture⁴⁵⁴ et il dut se contenter de s'inscrire dans la filière pédagogique dont le cursus proposait un cours d'harmonisation. Deux traités d'harmonie, publiés par des étrangers et traduits en japonais, étaient alors en circulation au Japon⁴⁵⁵ : *Waseigaku shoho* 『和声学初歩』 « Éléments d'harmonie », traduit des travaux de Stephen Albert Emery et celui de Ernst Friedrich Richter, *Shin.yaku ritsushi waseigaku* 『新訳律氏和声学』 « Traité d'harmonie ». Le premier était plus centré sur l'harmonisation des hymnes religieux tandis que l'autre présentait des formes plus actuelles et novatrices. Kusakawa avait fréquenté dans son enfance une église et n'était donc pas étranger aux sonorités des hymnes religieux. Il n'était pas chrétien, contrairement à une grande partie des musiciens de Meiji et Taishō qui débutaient souvent leur carrière musicale sous l'influence des chants importés par l'Église⁴⁵⁶.

⁴⁵³ MORITA 森田 Shinichi 信一 et MATSUMOTO 松本 Kiyoshi 清, « Kusakawa Shin no ongakusakuhi no naritachi 「草川信の音楽作品の成り立ち：生涯と音楽的背景および作曲法の特徴」 », *Memoirs of the Faculty of Human Development University of Toyama*, 2006, vol. 1, n° 1, p. 247-260.

⁴⁵⁴ Celui-ci fut mis en place en 1931.

⁴⁵⁵ Depuis l'introduction de la musique occidentale à l'ère Meiji, plusieurs livres étrangers de grammaire et de règles d'écriture musicale avaient été traduits au Japon. Il ne s'agissait pas encore à proprement parler de théorie musicale. Le premier ouvrage d'harmonisation écrit par un Japonais parut en 1908, il s'agit de *Shotō waseigaku* 『初等和声学』 du compositeur Fukui Naoaki 福井直秋 (1877-1963). Cet ouvrage se destinait aussi bien aux débutants qu'aux étudiants en musique. Il fut révisé en 1919 sous le titre de *Waseigaku kyōkasho zen* 『和声学教科書全』.

⁴⁵⁶ Concernant l'influence des ouvrages d'Emery et de Richter sur Kusakawa Shin, voir MORITA 森

Bien que disposant d'une expérience de composition moins importante que Narita Tamezō, Kusakawa fut lui aussi sollicité par Suzuki Miekichi qui recherchait des compositeurs en début de carrière afin de donner un élan de jeunesse au mouvement *dōyō*. Kusakawa avait cependant déjà mis en musique les paroles de Shimizu Katsura 清水かつら (1898-1951) dans le magazine *Shōjo gō* 『少女号』. Puis il fut chargé de la composition musicale des *dōyō* parus dans *Akai tori* de 1921 à 1925, au moment où Narita Tamezō était parti étudier en Allemagne. Le paragraphe suivant résume quelques caractéristiques musicales des œuvres relevées par Kojima Tomiko.

Kaze 「風」 « Le vent » est un *dōyō* paru dans le numéro d'avril 1921 d'*Akai tori*, composé sur les paroles de Saijō Yaso traduites d'une comptine anglaise écrite par la poète Christina Georgina Rossetti (1830-1894). La mesure est à 3/4 (ce qui est assez rare pour un *dōyō*) et la mélodie écrite en tonalité Majeure accompagne subtilement les paroles. *Fubuki no ban desu* 「吹雪の晩です」 « C'est une nuit de tempête de neige », sur les paroles de Kitahara, est une chanson dont la mélodie présente un mouvement similaire à celle de *Kaze*. La mesure de la première partie est en 3/4, telle une valse de flocons, puis passe en 4/4 très stable dans la seconde partie. La gamme exclut le VII^{ème} degré comme dans *Kaze*. Cette chanson évoque l'excitation des enfants qui s'imaginent entendre le traîneau du Père Noël dans le ciel enneigé. D'autres chansons pour enfants de l'époque prennent pour thématique les traditions de Noël importées de l'Occident qui dès lors intègrent la culture enfantine des Japonais.

Ce style d'écriture musicale apparaît de façon récurrente dans les œuvres de Kusakawa Shin aux alentours de 1921. Ses compositions s'adaptaient pour coller au plus proche du texte, contrairement à Narita Tamezō qui excellait plutôt dans l'art de mettre en musique des textes simples. C'est le cas du très célèbre *Yūyake koyake* 「夕焼小焼」 « Coucher du soleil », créé en 1923 sur le texte de Nakamura Ukō 中村雨紅 (1897-1972)⁴⁵⁷. La mélodie simple et douce est composée en gamme *yonanuki*, la mesure simple à 2/4, le texte sobre qui évoque une image chère aux Japonais, est délicatement mis en valeur par la musique lui

田 Shinichi 信一 et MATSUMOTO 松本 Kiyoshi 清, *op.cit.*

⁴⁵⁷ Instituteur dans une école élémentaire de Tōkyō, très admiratif de Noguchi Ujō (son nom de plume Ukō s'en inspire et emprunte le même caractère de la pluie 雨), a adhéré au mouvement *dōyō*.

octroyant un charme particulier. L'idée de décrire le coucher de soleil de Nakamura Ukō n'est pas anodine, plusieurs comptines et jeux chantés⁴⁵⁸ prenant lieu dans cet instant fugace précédant la nuit noire, où le ciel semble s'embraser (*yake* signifie littéralement « brûler »). Le succès de *Yūyake koyake* semble être en grande partie grâce à sa mise en musique par Kusakawa. Des auteurs comme Kami Shōichirō ou Fujita Tamao remarquent que les paroles de Nakamura Ukō, assez banales, n'auraient sans doute pas été remarquées si elles n'avaient été soulignées par cette mélodie. C'est d'ailleurs elle qui est diffusée pratiquement dans toutes les villes comme *jingle* indiquant la fin de la journée, elle évoque pour tous les Japonais l'arrivée du crépuscule.

Kusakawa est également auteur de *Yurikago no uta* 「揺籠のうた」 « La chanson du berceau », composée sur un poème de Kitahara Hakushū paru dans le magazine *Shōgaku josei* 「小学女性」 en 1921. Écrite en Fa Majeur, sans IV^{ème} et VII^{ème} degrés, *Yurikago no uta* fut publiée dans les pages d'*Akai Tori* en 1922. Cette mélodie construite sur huit mesures est probablement la berceuse la plus célèbre au Japon. Kusakawa a sans doute tenté de composer des *dōyō* dans l'esprit du mouvement initié par *Akai Tori* qui souhaitait créer un répertoire le plus proche possible des *warabe uta* et ce bien que sa formation en écriture musicale soit pratiquement autodidacte. Certaines de ses créations sont musicalement similaires aux chants scolaires du Monbushō, comme *Dokoka de haru ga* 「どこかで春が」 « Le printemps, quelque part » (1922), que l'on peut entendre tous les ans à la radio ou à la télévision au environs du mois de mars. Le poème de Momota Sōji 百田宗治 (1893-1955) sur lequel il est composé reprend le thème de l'éveil de la nature au printemps, sujet récurrent des *shōka*. Du point de vue musical, le rythme est dynamique, dans une mesure alternant entre 4/4 et 2/4 et la mélodie, écrite en gamme *yonanuki* Majeure, fait fortement penser aux structures des *shōka* antérieurs. Mais d'un autre côté, *Hanebashi* 「跳ね橋」 « Le pont-levis », sur un poème de Hakushū, est une œuvre de Kusakawa inspirée des *warabe uta* publiée en 1923 dans *Akai tori*. Dans plusieurs de ses œuvres, bien qu'écrites de façon globale en gamme *yonanuki*, il emploie le tétracorde *min.yō*, ou fait usage des levées de première mesure comme on peut en trouver dans les chansons

⁴⁵⁸ Par exemple *Yūyake koyake ashita tenki ni naare* 「夕焼小焼、あした天気になあれ」 ou encore *Karasu, karasu, kanzaburō omae no ie ga yakeruzo hayaku itte mizu kakero* 「鳥、鳥、勘三郎 お前の家が焼けるぞ 早く行って水かけろ」.

enfantines de type comptine. Son emprunt des éléments issus de la musique traditionnelle le discerne de Narita Tamezō qui est un compositeur plus classique. De 1920 à la fin de l'ère Taishō, Kusakawa a composé pas moins de 108 *dōyō*. La grande majorité est écrite en gamme *yonanuki* Majeure, ou en gamme Majeure sans le VII^{ème} degré, quelques unes de ses pièces présentent une ellipse du IV^{ème} degré, il emploie parfois la gamme Majeure diatonique, la gamme *yonanuki* mineure, la gamme mineure sans VII^{ème} degré, enfin certains comportent des modulations de gammes traditionnelles ou de gammes occidentales Majeures ou mineures⁴⁵⁹.

On distingue plusieurs périodes dans la vie de compositeur Kusakawa Shin. Dans la première, constituée surtout de pièces pour enfants assez simples, on retrouve néanmoins quelques distorsions de la gamme chromatique qui feraient penser à l'influence de l'ouvrage de Richter. Dans ses pièces vocales, il se laissait aller à des écritures plus personnelles et plus expérimentales. Publier ses œuvres au sein d'*Akai tori* fut indéniablement un tremplin permettant à Kusakawa de se faire connaître et de se forger une solide expérience en tant que compositeur. Mais dans l'ensemble, les œuvres pour lesquelles il resta célèbre sont essentiellement des chants pour enfants. Il faut rappeler que l'époque où vécut Kusakawa fut également celle qui vit se développer la radio et les enregistrements, l'introduction de grands groupes étrangers, le développement des médias. Cela contribua de façon bénéfique à faire connaître et perdurer ses œuvres dans le temps, laissant présager le tournant que connurent les *dōyō* à cette époque.

c) Hirota Ryūtarō 弘田龍太郎 (1892-1952)

Troisième compositeur à avoir beaucoup composé pour *Akai tori*, diplômé en 1914 de la filière instrumentale de l'École de Musique, Hirota avait déjà derrière lui une carrière de pianiste et de compositeur. Il fut l'auteur de nombreux *dōyō* sans nécessairement qu'ils soient destinés à paraître dans *Akai tori*, ce qui montre bien l'ampleur prise par le mouvement au-delà de son magazine pionnier. Un de ses premiers *dōyō*, composé sur les paroles de Hakushū, est *Ame* 『雨』 « La Pluie » (1916) publié en septembre 1918. Il ne faut pas le confondre avec celui mis en musique par Narita Tamezō qui parut sous le même titre en juin 1919. En

⁴⁵⁹ KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *op.cit.*, p.34.

do mineur, sans le VII^{ème} degré, la mélodie s'articule en trois phrases courtes écrites en gamme *yonanuki* sauf dans la seconde où l'on trouve la présence du IV^{ème} degré (Fa bécarré) dans l'avant-dernière mesure. L'ambiance générale rendue par cette pièce se prête fortement à l'atmosphère morose d'un jour de pluie, bien éloignée de la version de Narita en Fa Majeur dont la mesure simple est à 2/4, le rythme scandé, l'accompagnement répétitif, plus dans l'esprit d'un *shōka*. Ici, le rythme lancinant, la mélodie plaintive décrivent avec plus d'émotion l'ennui et le regret de l'enfant qui ne peut sortir jouer dehors. C'est aujourd'hui la version la plus chantée du *dōyō* de Kitahara Hakushū.

<i>Ame</i>	
Paroles : Kitahara Hakushū Musique : Hirota Ryūtarō	
雨がふります、雨がふる。 遊びに行きたし、傘はなし。 紅緒のお下駄も緒が切れた。	La pluie tombe, il pleut. Je voudrais sortir, pas de parapluie. Le lacet rouge de mes socques, le lacet est coupé.
雨がふります、雨がふる。 いやでもお家で遊びませう。 千代紙折りませう、畳みませう。	La pluie tombe, il pleut. Je n'en ai pas envie, mais je joue à la maison. Je plie des papiers colorés, je plie des papiers.
雨がふります、雨がふる。 けんけん小雉子が今啼いた。 小雉子も寒かろ、寂しかろ。	La pluie tombe, il pleut. Le petit faisan vient de crier, <i>ken ken</i> . Le petit faisan doit avoir froid, il doit être seul.
雨がふります、雨がふる。 お人形寝かせどまだ止まぬ。 お線香花火もみな焚いた。	La pluie tombe, il pleut. Même une fois la poupée couchée, elle ne s'arrête pas. Toute la bougie a brûlé.
雨がふります、雨がふる。 昼もふるふる、夜もふる。 雨がふります、雨がふる。	La pluie tombe, il pleut. Il pleut le jour, il pleut la nuit. La pluie tombe, il pleut.

Une autre œuvre de Hirota Ryūtarō très chantée est *Ochiba no odori* 「落葉の踊り」 « La danse des feuilles mortes », sur les paroles de Kashima Meishū 鹿島鳴秋 (1892-1954), construite sur la même gamme que *Ame*. Autrement dit, les 1^{ère}, 2^{ème} et 4^{ème} phrases sont en gamme *yonanuki* mineure et dans la deuxième partie de la 3^{ème} phrase, sur le 1^{er} temps, on trouve le IV^{ème} degré. Dans cette troisième phrase, la valeur des notes est aussi deux fois plus longue que dans les autres phrases, indiquant une sorte de climax de la mélodie, plaintive, avant d'enchaîner sur une dernière phrase rythmée. Une autre œuvre utilisant uniquement la gamme *yonanuki* est *Ashita* 「あした」 « Demain », parue dans le magazine *Shōjo gō* en 396

1920. Son air aux sonorités de *warabe uta* et ses paroles assez énigmatiques la firent fort apprécier à l'époque.

<i>Ashita</i>	
Paroles : Shimizu Katsura Musique : Hirota Ryūtarō	
お母さま 泣かずに ねんねいたしましよ 赤いお船で 父さまの かへる あしたを たのしみに	Mère, Allons faire dodo sans pleurer, Le retour demain de Père, Avec le bateau rouge nous le fêterons.
お母さま 泣かずに ねんねいたしましよ あしたの朝は 濱に出て かへるお船を 待ちませう	Mère, Allons faire dodo sans pleurer, Demain nous irons sur le bord de mer, Attendre le retour du bateau.
お母さま 泣かずに ねんねいたしましよ 赤いお船のおみやげは あの父さまの わらひ顔	Mère, Allons faire dodo sans pleurer, Le présent du bateau rouge, Sera le sourire de Père.

Kojima explique le succès de ces chants en premier lieu parce qu'ils sont écrits en gamme *yonanuki* mineure, très proche de la gamme de *hōgaku* de l'époque moderne : la gamme *miyakobushi*. En effet, considérant le V^{ème} degré de la gamme *yonanuki* mineure La-Si-Do-**Mi**-Fa-La, comme le I^{er} degré de la gamme *miyakobushi* **Mi**-Fa-La-Si-Do-Mi, on retrouve exactement les mêmes notes. Dans la gamme traditionnelle, les degrés principaux (*kakuon*, l'équivalent de la tonique *shuon* 主音), sont au nombre de deux dans une octave (Mi et Si dans le cas présent) qui correspondent au V^{ème} degré et au IInd degré de la gamme *yonanuki*. Il existe des différences mélodiques dans l'emploi de la gamme *yonanuki* et la gamme *miyakobushi*, mais il est relativement aisé d'apporter des modifications à la gamme *yonanuki* pour la rendre proche de la *miyakobushi*. Il est aussi facile d'y placer un accord mineur. De fait, tout en ayant intégré les gammes occidentales, la société de l'ère Taishō affectionnait particulièrement ces mélodies sentimentales caractéristiques de l'époque. Cependant, la conséquence immédiate de ce succès est la transformation de la réception et de la consommation de ces chants qui

tombent dans le registre de chants en vogue, processus intensifié par leur médiatisation.

Considérant l'ensemble des œuvres de Hirota, les plus chantées de nos jours sont celles écrites en gamme *yonanuki*, alors qu'elles ne sont pas majoritaires. Kojima Tomiko donne l'explication suivante à ce phénomène :

そして考えねばならないことは、この独特のムードをもった音階の童謡の系譜は、昭和に入ってからレコード童謡の中で大きな位置を占めることになる、ということである。これについては後に述べるが、童謡運動が初期のマスコミのコマーシャル・ペースにひきまわされるようになった時、つまり童謡が子どもの歌謡曲とでもいべきものに変質してしまったときに、この音階がクローズ・アップされたのはなぜだろうか？私はやはりこの音階には日本人の音階感覚にとって、感傷趣味をくすぐり慰める要素があるように思うし、またそれに安易にとびつかせるような状態に追い込んでいる日本の文化の状態、そして直接的には音楽教育のあり方についても、考えるべき問題があると思う。

Il faut aussi considérer le fait que ce type de *dōyō*, écrits dans une gamme à caractère si particulier, ont occupé une place importante parmi les *dōyō* qui furent enregistrés au début de l'ère Shōwa. J'en parlerai plus longuement après, mais comment expliquer que, quand les *dōyō* furent entraînés par le pas des publicités des premiers médias de masse, c'est-à-dire quand les *dōyō* changèrent de nature pour devenir des chansons populaires pour enfants, ce soit cette gamme qui fut mise au premier plan ? Je pense effectivement que cette gamme est, si l'on considère la réception de l'ensemble des gammes par les Japonais, celle qui présente des éléments venant titiller leur sentimentalisme, que par ailleurs la situation culturelle du Japon permettait d'y être enclin, et qu'il doit y avoir très certainement l'effet de l'éducation.

La deuxième raison donnée par l'auteur est que la mélodie est particulièrement bien assortie avec les intonations et les modulations des paroles. Les accents de chaque mot, les nuances dans les phrases et les mots sont employés avec adresse. Le premier mot *okaasama* お母さま « Mère », est ainsi particulièrement mis en valeur en étant chanté sur une phrase entière en suspens sur un point d'orgue qui laisse imaginer l'appel d'un enfant réclamant l'attention de sa mère.

Autre œuvre intéressante, *Shikararete* 「叱られて」 « Réprimandé » est un chant caractéristique du début du 20^{ème} siècle quand les compositeurs japonais ont puisé dans les chansons et les comptines pour enfants de quoi concevoir de nouvelles œuvres. *Shikararete* est paru en 1920 dans *Shōjo gō* qui s'adressait à un lectorat de petites filles. Cette œuvre est empreinte de tristesse et souvent jugée comme esthétiquement « japonaise ». C'est ce qui en fait, paradoxalement à la catégorie à laquelle elle s'apparente, une œuvre peu appréciée des enfants qui jugent sa mélodie ni entraînante, ni amusante. Lorsque l'on se penche sur le contenu des paroles de ce chant, on se rend compte qu'il décrit la solitude de deux

enfants, frères et ou sœurs s'étant fait gronder et envoyés en ville. Il existe plusieurs interprétations dans le contenu des paroles. La plus commune est celle qui dit que, comme cela pouvait arriver à l'époque, il s'agit d'une jeune enfant qui devait quitter le foyer familial pour se rendre en service dans une maison de nobles ou de personnes aisées. Une autre interprétation prétend qu'il peut s'agir d'un petit garçon entrant en service chez les moines bouddhistes vivant dans la montagne. L'auteur des paroles avait lui-même été séparé de sa mère très jeune et mis sous la garde d'une nourrice et aurait souffert de la solitude causée par cette séparation. Le compositeur a annoté en tête de la partition originale « lent, comme un *min.yō* ». On retrouve d'ailleurs des rythmes similaires à ceux employés dans la musique populaire, et les chanteurs de *min.yō* ne trouvent donc pas de difficulté à chanter cette mélodie en employant les mélismes de la musique populaire. Par ailleurs, Hirota a utilisé un *tétracorde min.yō* dans les notes centrales que sont Fa et Si bémol, le rythme présente également le temps faible *jakuhaku* 弱拍 caractéristique de la musique traditionnelle.

<i>Shikararete</i>	
Paroles : Shimizu Katsura Musique : Hirota Ryūtarō	
叱られて 叱られて あの子は町まで お使いに この子は坊やを ねんねしな 夕べさみしい 村はずれ こんときつねが なきやせぬか 叱られて 叱られて 口には出さねど 眼になみだ 二人のお里は あの山を 越えてあなた（彼方）の 花の村 ほんに花見は いつのこと	Réprimandé, Un enfant part en ville faire les commissions Cet enfant fait dormir son petit-frère Le soir, triste, loin du village Le renard glapit Réprimandé, Sans un mot, les larmes aux yeux Le village natal de ces deux-là est au- delà de la montagne Quand pourrez-vous de nouveau admirer Les fleurs de votre village ?

Les œuvres de Hirota peuvent être classées en deux catégories : d'une part, celles qui sont destinées à des enfants en bas-âge (*Suzume no gakkō* 「雀の学校」

« L'école des moineaux », *Kutsu ga naru* 「靴が鳴る」 « Les chaussures chantent », *Kingyo no hirune* 「金魚の昼寝」 « La sieste du poisson rouge » etc.), de structure mélodique simple et courte, ce qui les fait se confondre avec les *Monbushō shōka*. D'autres reprennent le tempérament des chants en gamme *yonanuki* mineure et s'adressent davantage à des adultes (*Hamachidori* 「浜千鳥」 « Le pluvier du bord de mer », *Shikararete*, etc.). Cette deuxième catégorie de pièces est caractérisée par un sentimentalisme extrême. Musicalement parlant, elles sont plus élaborées (emploi de tétracordes et de rythmes issus de la musique traditionnelle notamment). Mais Kojima Tomiko insiste néanmoins sur le fait que, bien qu'ayant réalisé des meilleures tentatives d'emploi des gammes traditionnelles et fait un effort de se rapprocher des *warabe uta*, l'écriture de Hirota reste maladroite (emploi partiel des gammes, modulations peu naturelles, harmonisation des gammes traditionnelles mal maîtrisée) et laisse penser que sa contribution en tant que compositeur de *dōyō* sera demeurée à son stade empirique. Il n'aura publié que six œuvres dans les pages d'*Akai tori*, en raison de la place importante qu'avaient Narita et Kusakawa au sein du magazine pour enfants, et celles-ci ne sont d'ailleurs pas celles qui sont le plus restées dans les mémoires. Malgré le jugement sévère porté à l'ensemble de ses œuvres par Kojima Tomiko, l'intérêt personnel de Hirota pour les *warabe uta* et ses tentatives de syncrétisme musical sont significatifs d'un mouvement de redécouverte et de ré-exploitation du patrimoine musical japonais qui fut, au regard du succès pérenne de ces chants, bénéfique à la constitution du répertoire de chansons pour enfants.

3.2 Les compositeurs de *Kin no fune*/ *Kin no hoshi*

Cette revue destinée à la jeunesse, considérée comme rivale d'*Akai tori*, paraît en novembre 1919 sous le titre *Kin no fune* 『金の船』 « Le bateau d'or », dirigée par Saitō Sajirō 齋藤佐次郎 (1893-1983), à la tête de la maison d'édition du même nom. Suite à un renouvellement du comité de rédaction, la revue change de nom en 1922 pour devenir *Kin no hoshi* 『金の星』 « L'étoile d'or »⁴⁶⁰. Dès le numéro de lancement du magazine, elle fait paraître un *dōyō* sur le modèle de son magazine concurrent (*Akai tori* avait fait paraître *Kanariya* dans le numéro de mai de la même année, cette pratique devient dès lors usuelle dans les magazines et

⁴⁶⁰ Voir annexes, illustration 16.

revues littéraires pour enfants). Noguchi Ujō fut, à l'instar de Kitahara Hakushū dans *Akai tori*, le rédacteur en chef chargé de la sélection des poèmes du magazine. Les œuvres de ce dernier ont un caractère fortement populaire et il semble que la ligne directrice des *dōyō* de *Kin no fune* était dès le début destinée à prendre pour modèle principal les *warabe uta* et les *min.yō* existants et s'éloigner des chansons occidentalises comme les *shōka*. En l'absence de compositeur attitré, la composition du premier chant fut commandée à Kitamura Suehara 北村季晴 (1872-1931)⁴⁶¹ qui proposa *Suzumushi no suzu* 「鈴虫の鈴」 « La clochette du grillon ». Kitamura Suehara était plutôt connu pour mettre en musique l'épopée japonaise *jōji shōka* 叙事唱歌 ainsi que des opérettes de style *otogi kageki* お伽歌劇 et il ne composa qu'une seule pièce pour *Kin no hoshi*.

a) Motoori Nagayo 本居長世 (1885-1945)⁴⁶²

Diplômé de la faculté de musique instrumentale de l'École de musique de Tōkyō en 1908, où il étudia le piano, Motoori Nagayo est de la même génération que Yamada Kōsaku. Celui qui avait pour aïeul l'érudit de la période Edo Motoori Norinaga 本居宣長 (1730-1801), se lança dans la composition tout en enseignant à la même école en tant que professeur assistant. Peu après avoir été diplômé, il se consacra un temps à l'étude de la musique traditionnelle japonaise, ayant renoncé à une carrière de pianiste suite à une blessure. Parmi ses élèves figurent Nakayama Shinpei et Hirota Ryūtarō. Il fonda la société *Kisaragisha* 如月社 en 1918 avec d'autres musiciens souhaitant créer une nouvelle musique japonaise qui s'approprie la musique occidentale et soit un métissage des musiques *yōgaku* et *hōgaku*. Il se rapprocha ainsi du mouvement pour une nouvelle musique japonaise *Shin nihon ongaku undō* 新日本音楽運動, qui se centrait autour des musiciens de koto Miyagi Michio 宮城道雄 (1894-1956) et de *shakuhachi* Yoshida Seifū 吉田晴風 (1891-1950).

Il devint compositeur régulier de *Kin no hoshi* à partir du 5^{ème} numéro de

⁴⁶¹ Élève du musicologue et expert en acoustique Tanaka Shōhei 田中正平 (1862-1945), diplômé de l'École de Musique, il fut responsable de la musique dans les grands magasins Mitsukoshi 三越呉服店 et fonda la Société de musique Kitamura 北村音楽協会 en 1909 (aujourd'hui une école de musique). Il transcrivit en notation occidentale des œuvres de *nagauta* ou de musique traditionnelle japonaise. Il est aussi l'auteur de *shōka* tels que *Roei no yume* 「露堂の夢」, *Shinano no kuni* 「信濃の国」 (chanson officielle du département de Nagano depuis 1968) et de l'opérette *Donburako* 「どんぶらこ」.

⁴⁶² *Motoori Nagayo dōyō kyoku zenshū* 『本居長世童謡曲全集』, Tōkyō, Suiseisha 水星社, 1967, 264 p.

mars 1920, pour lequel il composa la musique du poème de Noguchi Ujō, *Yonchōme no inu* 「四丁目の犬」 « Le chien du quatrième district » ou encore *Negi bōzu* 「葱坊主」 « Tête d'oignon », pour la première fois adjointe d'un accompagnement piano dans ce magazine (il est à noter que si les *dōyō* d'*Akai Tori* présentaient systématiquement une partition de musique, ce n'était pas le cas de ceux de *Kin no fune*, ce qui suppose des requêtes différentes de la part du lectorat). C'était la première fois qu'il participait concrètement au mouvement *dōyō*, à la demande de Saitō Sajirō. Enseignant à l'École de musique et déjà auteur de nombreuses œuvres vocales, chorales et pour piano il était aussi renommé en tant que pianiste et compositeur. Il avait été fortement recommandé par son prédécesseur, Nakayama Shinpei. Après avoir créé quelques œuvres, il trouva son style avec le très fameux *Jūgoya otsuki-san* 「十五夜お月さん」 « La pleine lune »⁴⁶³, paru dans le numéro d'octobre 1920 de *Kin no Fune*, admettant lui-même que ses œuvres précédentes n'avaient de *dōyō* que le nom. Kindaichi Haruhiko 金田一晴彦 (1913-2004)⁴⁶⁴, auteur de *Jūgoya otsuki-san : Motoori Nagayo hito to sakuhin* 『十五夜お月さん : 本居長世 人と作品』 qualifie ses pièces comme étant « les premiers *dōyō* à être construits en tant qu'œuvres artistiques » 「童謡というものはじめて立派な芸術品として造形してみせた歴史的な作品」.

Motoori Nagayo écrivit aussi pour l'autre magazine pour enfants *Dōwa* 『童話』, notamment la chanson *Mē mē koyagi* 「めえめえ小山羊」 « Mē mē le chevreau » et composa régulièrement sur les poèmes de Saijō Yaso à partir de 1922. Ainsi, il devint un compositeur central de ces deux magazines de jeunesse durant toute l'ère Taishō tout en produisant en dehors de celles-ci. Les compilations de ses chants contribuèrent à sa notoriété, aboutissant finalement à la réalisation d'un recueil de ses *dōyō* sous le titre de *Motoori Nagayo sakkyoku shinsaku dōyō* 『本居長世作曲 新作童謡』 en 13 volumes parus de 1921 à 1923. En entrant dans l'ère Shōwa, avec le déclin du mouvement des chants pour enfants, le changement de nature des *dōyō* et pour des raisons familiales, il composa nettement moins.

L'analyse de ses œuvres⁴⁶⁵ par Kojima Tomiko les classe dans la catégorie des *dōyō miyakobushi* de l'ère Taishō. Ils ont la particularité de refléter la culture

⁴⁶³ Voir annexes, illustration 17.

⁴⁶⁴ Spécialiste de la linguistique japonaise, *kokugakusha*.

⁴⁶⁵ KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *Nihon dōyō ongaku shi* 日本童謡音楽史, Daiichi shobō 第一書房., s.l., 2004, p.55.

musicale de l'époque en employant des techniques musicales occidentales. Cette culture musicale reste celle de la classe moyenne de l'époque née avec cette musique typique de Taishō mêlée de nostalgie et de sentimentalisme pour l'époque d'Edo (essentiellement pour un auditorat né dans les années de Taishō et Shōwa). Seul un tiers, voire au sens strict un quart de ses œuvres, est écrit en gamme Majeure comme *Mē mē koyagi* ou *Kisha poppo* 「汽車ぽっぽ」 (1927)⁴⁶⁶, le reste étant écrit en gamme mineure ou en utilisant des gammes traditionnelles. À l'inverse, les œuvres parues dans *Akai Tori*, tout comme les *shōka* du Monbushō, étaient majoritairement écrites en gammes Majeures. Une deuxième caractéristique des œuvres de Motoori est qu'elles sont très riches en modulations et changements de tonalités. Même dans ses pièces qui semblent en tout point diatoniques, il introduit dans la mélodie par endroits des *tétracordes miyakobushi*. Ce procédé est possible car la gamme *miyakobushi* ayant pour note centrale mi donne : Mi-Fa-La + Si-Do-Mi et la gamme Majeure présente également deux demi-tons avant les IV^{ème} et VII^{ème} degrés, les *tétracordes* peuvent donc s'intégrer par endroits dans la mélodie tandis que l'ensemble de la pièce sonne en tonalité Majeure. Cet emploi récurrent des *tétracordes* de la gamme *miyakobushi*, ou de la gamme *min.yō* (Ré-Fa-Sol + La-Do-Ré) ou encore les mélanges que l'on trouve dans les *warabe uta* (Ré-Fa-Sol + Sol-La-Do ou Sol-La bémol-Do) au sein de gammes Majeures ou mineures est caractéristique chez Motoori.

Dans *Nanatsu no ko* 「七つの子」 « Les sept corbeaux » (1921), la première partie de la mélodie est en gamme *yonanuki* Majeure et la deuxième partie en gamme majeure sans VII^{ème} degré, rendant un aspect final similaire à celui que l'on trouve dans les *warabe uta*. C'est ainsi qu'il mélange les gammes dans la phrase descendante « *karasu ha nakuno* » からすは鳴くの ou « *nakundayo* » なくんだよ, comme s'il s'agissait d'une mélodie folklorique japonaise. Motoori prenait aussi un soin particulier à utiliser le VII^{ème} degré en tant que note sensible (un demi-ton sous la tonique), comme cela se fait couramment en musique occidentale, mais pas dans les musiques traditionnelles japonaises. On observe une autre caractéristique dans ses mélodies écrites en gamme Majeure : l'utilisation de la sixte mineure (en diminuant d'un demi-ton le VI^{ème} degré) lors des mouvements descendants de la mélodie, tandis qu'il emploie une sixte majeure lors des mouvements ascendants.

⁴⁶⁶ À ne pas confondre avec la pièce du même titre de Kusakawa Shin.

Kojima Tomiko explique ainsi qu'il s'agit d'une interprétation personnelle et intuitive de Motoori de la gamme *miyakobushi*. En effet, la sixte mineure apparaît dans les parties où il n'y a pas le VII^{ème} degré, en conséquence on retrouve le tétracorde Sol-La bémol-Do de la gamme *miyakobushi*. Cette insertion inspirée de la musique *hōgaku* apporte une touche caractéristique au sein de l'œuvre en tonalité Majeure. Motoori use beaucoup de cet effet dans ses compositions vocales, mais il l'emploie aussi dans ses *dōyō*. Cette technique donne à nouveau une gamme Majeure « mélangée » avec des sonorités mineures. La plupart du temps, ses mélodies ne comprennent pas de VII^{ème} degré, la gamme mineure sans VII^{ème} degré est d'ailleurs une caractéristique de ses œuvres et présente deux aspects :

-le III^{ème} degré Do et le IV^{ème} degré Ré n'apparaissent pratiquement jamais l'un à la suite de l'autre, Ré étant utilisé lors d'un mouvement ascendant et Do d'un mouvement descendant. L'effet rendu est celui d'une gamme pentatonique, sans le III^{ème}/IV^{ème} degré et le VII^{ème} degré. La mélodie a des sonorités proches d'une mélodie en gamme *miyakobushi*.

-quand ces deux degrés sont utilisés à la suite l'un de l'autre, ou simultanément, cela donne une gamme mineure hexatonique (sans sensible). Cette gamme est très caractéristique de l'écriture de Motoori, ce qui fait dire à Kindaichi Haruhiko qu'il s'agit d'une « gamme mineure de style Motoori » *Motoori shiki tan onkai* 本居式短音階. C'est ce que l'on peut observer dans la première partie de *Akai kutsu* ou *Yonchōme no inu*. Parmi les gammes traditionnelles, Motoori emploie ainsi la gamme *min.yō*, la gamme *miyakobushi* et la gamme des *warabe uta*.

Le problème majeur relevé par Kojima dans l'écriture de Motoori est sa méthode d'harmonisation et d'accompagnement ainsi que la façon dont il achève ses mélodies en gammes traditionnelles. Se présente ici le problème auquel étaient confrontés tous les compositeurs japonais de l'époque, c'est-à-dire de réussir à mettre en valeur une mélodie en l'harmonisant de façon « japonaise ». D'autres compositeurs tels que Yamada Kōsaku, Fujii Kiyomi, Komatsu Kōsuke avaient déjà fait de telles tentatives. Kojima Tomiko regrette ainsi le manque d'aboutissement de l'entreprise de Motoori :

したがって伝統的な音楽表現についての知識も高く、和声法に関しても相当程度も熟達した腕をもってい

た彼が、新しい日本的な和声の体系を創造しようとせず、機能和声という既製品のワク内で間に合わせようとしたのはいささか残念な気がする。ただ彼のために一言弁護するとすれば、彼がもっぱら取り扱っていた都節音階よりも音階構造上、短調で一応の処理がし易いということはある。重要な核音が一度と五度にあるからである。⁴⁶⁷

Par conséquent, bien qu'il [Motoori] possédât des connaissances élevées de l'expression musicale traditionnelle ainsi qu'une bonne maîtrise des procédés d'harmonisation, il est regrettable qu'il voulût les faire entrer dans le cadre de formes toutes faites de l'harmonie fonctionnelle plutôt que de concevoir une nouvelle harmonie japonaise. Pour sa défense, il a employé la structure tonale plutôt que la gamme *miyakobushi*, car elle est plus simple à arranger en mode mineur. C'est parce que les tons importants sont le premier et le cinquième degrés.

Mais le plus problématique est la terminaison systématique de ses mélodies en gamme traditionnelle en Majeur ou mineur. Pour Kojima, Motoori ne souhaitait pas laisser apparente la mélodie en gamme traditionnelle et tentait de la fusionner au mode Majeur ou mineur. Ainsi, dans *Jūgoya otsuki-san*, la première phrase s'inspire volontairement de la dernière phrase du *warabe uta* « *Usagi usagi* » うさぎうさぎ et la suite vient donc naturellement en gamme *miyakobushi*. Cependant, il concevait cela en tant que mode mineur. Enfin, la 1^{ère} et la 2^{ème} mesures se terminent en gamme *miyakobushi*, mais il utilise la dominante comme s'il s'agissait d'une cadence imparfaite (不完全静止, c'est-à-dire un enchaînement du V^{ème} au I^{er} degré avec un accord de sixte) pour finalement conclure par une cadence parfaite en mode mineur. Ainsi, tout en sachant que la gamme *miyakobushi* et la gamme mineure possèdent des points incompatibles, il semble qu'il ait fait des tentatives pour les fusionner ensemble, ces tentatives menant au compromis suivant : celui de déplacer la note centrale qui, théoriquement, ne devrait pas bouger. Mais en conséquence, ses œuvres comme *Jūgoya otsuki-san* ne sont pas écrites en gamme *miyakobushi*, mais en gamme hexatonique mineure d'après Kindaichi, ce que Kojima met en doute. Elle ne considère en effet pas que la cadence soit le facteur déterminant de la gamme d'une œuvre, mais plutôt le mouvement mélodique dans sa globalité. En effet, il arrivait à Motoori d'écrire un chant en mineur et de le terminer sur un accord Majeur comme par exemple *Hakugetsu* 「白月」 « La lune blanche » (1921), sur les paroles de Miki Rofū 三木露風 (1889-1964). Ainsi, l'analyse de ses pièces musicales en l'absence de commentaires de sa part met en évidence le caractère empirique de son travail de compositeur.

⁴⁶⁷ KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *op.cit.*, p.63.

Une autre contribution notable de Motoori à l'enrichissement du répertoire de la chanson pour enfants est son application à écrire un accompagnement instrumental sur des *warabe uta* existants, ce qu'il arrivait plus ou moins à réaliser fidèlement aux pièces de l'époque Edo. Ainsi, si on sent clairement le style d'écriture de Motoori dans *Tōryanse*⁴⁶⁸, *Mukō yokochō* 「向かう横町」 « La ruelle là-bas » est comparativement plus proche de l'œuvre originale⁴⁶⁹. Or, le fait est que l'œuvre qui est restée dans la postérité, et communément considérée comme un *warabe uta* traditionnel, est la version de Motoori de *Tōryanse*, et non le *warabe uta* original. De toute évidence, cette version fut fort appréciée à l'ère Taishō par les enfants et la question est de savoir si le *warabe uta* sur lequel il est basé aurait été oublié s'il n'avait été écrit par Motoori. En fixant à l'écrit une chanson de tradition orale, le caractère fondamental des *warabe uta* fut inévitablement amoindri. Il faut savoir qu'au début de l'ère Meiji, les *warabe uta* étaient chantés tels qu'ils l'étaient pendant Edo, puis progressivement adjoints des nouveaux types de *warabe uta* tandis que c'est vers 1917-1918 que ces *warabe uta* furent repris et changèrent de forme. Motoori, qui éprouvait de toute évidence un fort intérêt pour les *warabe uta*, a contribué à en modifier l'aspect, les rendant plus artistiques, plus « modernes ». Quant à savoir pourquoi certains *warabe uta* ont été oubliés, cela s'explique peut-être plus par le contexte que d'un point de vue musical : *Mukō yokochō* accompagnait un jeu de balle *maritsuki*, dont la forme a évolué depuis la période Edo. La perte d'intérêt vis-à-vis de ce chant provient probablement de l'évolution du jeu plus qu'en raison de sa mélodie. Par ailleurs, le chiffage de mesure qu'emploie Motoori dans sa version de *Mukō yokochō* n'est pas totalement adapté à l'accompagnement du jeu de balle. Son utilisation des modulations est aussi important comme dans le célèbre *Aoi me no ningyō*, que nous avons présenté précédemment⁴⁷⁰, où il commence en gamme *yonanuki* Majeure, avant de basculer dans une seconde partie en gamme mineure sans VII^{ème} degré avec un changement de tempo, puis de retourner à la mélodie de la première partie. Il emploie également des méthodes rythmiques présentes dans la musique *min.yō*⁴⁷¹.

⁴⁶⁸ Voir Partie 1.

⁴⁶⁹ KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *op.cit.*, p.66.

⁴⁷⁰ Les *American blue-eyed dolls* sont des poupées envoyées par le gouvernement américain au Japon en 1927 dans le cadre d'un programme d'échange et d'amitié entre les deux pays (le Japon avait envoyé des poupées japonaises aux enfants américains, *yūjō ningyō* 友情人形 « poupées de l'amitié », au cours des années 1920). Voir 2.2 sur Noguchi Ujō.

⁴⁷¹ KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *op.cit.*, p.75.

D'autre part, il faut considérer la part du texte dans les compositions de Motoori qui était plus enclin à mettre en musique les textes de Noguchi, lesquels étaient aisés à chanter pour les enfants, tandis que ceux de Saijō étaient plutôt destinés à être chantés par des adultes à des enfants. Bien évidemment, l'un comme l'autre ne se cantonnait pas à une catégorie d'interprète, et la portée des chants dépendait des thèmes, du langage et du public à qui étaient adressés ces chants. Le résultat n'en reste pas moins que de nos jours, il reste bien plus de *warabe uta* de forme « moderne » que d'originaux.

b) Nakayama Shinpei 中山晋平 (1887-1952)

Il est le second compositeur majeur de *Kin no hoshi/fune* mais surtout l'un des plus célèbres des ères Taishō et Shōwa. Ses chansons font l'objet de nombreuses compilations et son nom l'associe désormais à cette période de profusion musicale qui enthousiasma la société. Nakayama Shinpei entra à l'École de musique de Tōkyō en 1908 et y étudia le piano tout en résidant chez Shimamura Hōgetsu 島村抱月 (1871-1918), dramaturge et poète japonais, connu pour son rôle de pionnier dans le mouvement Shingeki 新劇, une forme de théâtre réaliste japonais. Diplômé en 1912, il emprunta le nom de plume de Kayama Sanpei 萱間三平 à partir de son propre nom (en ôtant le premier caractère de son patronyme et en remplaçant celui de son prénom « shi », qui peut se comprendre comme le chiffre 4, par « sa » : NaKayama Shi(= 4) San (= 3) pei) pour signer ses œuvres, tout en enseignant à l'école élémentaire Senzoku dans le quartier d'Asakusa à Tōkyō. Il composait alors des *dōyō* ou des *shin min.yō* 新民謡 qui sont un type de chants propre à une région en particulier, terme apparu vers 1920 sous l'impulsion des autorités locales pour promouvoir les caractéristiques et les pratiques de ce lieu. Ces deux genres constituent l'essentiel de son répertoire car Nakayama semble s'être peu intéressé à l'écriture de musique instrumentale. L'année 1914 marque celle de son accession au palmarès des compositeurs favoris grâce au succès de la chanson *Kachūsha no Uta* 「カチューシャの唄」, composée sur les paroles de Sōma Gyofū 相馬御風 (1883-1950). Cette chanson est en réalité extraite de la pièce *Fukkatsu* 『復活』, elle-même inspirée du roman *Résurrection* de Léon Tolstoï et créée par la troupe théâtrale Geijutsu za 芸術座 (1913-1919) que dirigeait Shimamura. La renommée que lui apporte cette chanson propulse sa

carrière et le place parmi les musiciens les plus sollicités par les adeptes de la constitution d'un répertoire musical inédit.

Dès lors, se consacrant à l'écriture de pièces vocales créées sur les poésies de Kitahara, Noguchi et Saijō, ses chants pour enfants furent publiés dans les magazines *Kodomo no Kuni* et *Kin no hoshi*. Cependant, dès le cinquième numéro de ce dernier, il recommanda Motoori Nagayo et cessa de faire paraître des pièces au sein du magazine. En réalité, il semble avoir plus d'échanges avec Kitahara et Saijō dans *Kodomo no kuni* (1922) où sont publiés ses chef-d'œuvres *Amefuri* 「アメフリ」 « La pluie tombe » (paroles de Kitahara) et *Mari to Tono-sama* 「鞠と殿様」 « La balle et le seigneur » (paroles de Saijō Yaso). Malgré un investissement assez modéré dans *Kin no hoshi*, Nakayama Shinpei est souvent présenté comme un de ses compositeurs phares. Par ailleurs, si l'on considère qu'au sein du mouvement *dōyō* l'on puisse concevoir deux styles définis entre les pièces publiées dans *Akai Tori* et celles dans *Kin no fune*, Nakayama est bien souvent rattaché au second dont le caractère populaire et folklorique des *dōyō* est plus manifeste dans *Kin no fune*. Cependant, on constate que sur les 248 œuvres du recueil d'œuvres de Nakayama⁴⁷², 29 seulement sont écrites en gamme traditionnelle. Les pièces en gamme *yonanuki* Majeure sont au nombre de 178, ce qui représente 70% de la totalité de ses chants⁴⁷³. Néanmoins, ce sont ses chants en gamme traditionnelle qui sont les plus connus. On citera par exemple les œuvres en gamme *min.yō* telles que *Sunayama* 「砂山」 « La dune de sable », sur les paroles de Kitahara⁴⁷⁴, *Mari to Tono-sama*, *Ano machi kono machi* 「あの町この町」 « La ville là-bas, la ville ici », *Tsubaki* 「椿」 « Le camélia », sur le texte de Nagai Kasui 永井花水 (1890-1955) par exemple. La très célèbre chanson *Teru teru bōzu* 「てるてる坊主」, sur les paroles de Asahara Rokurō 浅原六朗 (1895-1977) est écrite en gamme traditionnelle qui module en *yonanuki* mineure. Cette dernière évoque un usage répandu chez les enfants japonais de fabriquer le *Teru teru bōzu* (littéralement « bonze brillant » d'après une légende ancienne) c'est-à-dire une poupée de chiffon qui, suspendue aux fenêtres, est gage de beau temps le lendemain. La mélodie est conçue sur le modèle d'une petite prière adressée à l'amulette afin qu'elle réalise le

⁴⁷² Nakayama Shinpei *sakkyoku zenshū dōyō hen* 『中山晋平作曲全集 童謡編』, Zen ongakufu shuppansha 全音楽譜出版社, 1954.

⁴⁷³ KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *op.cit.*, p.89.

⁴⁷⁴ À ne pas confondre avec le chant dont la musique a été composée par Yamada Kōsaku.

vœu. Nakayama Shinpei a, comme Motoori Nagayo, mis en musique un *warabe uta* qui s'inscrit définitivement dans le répertoire sans prendre la dimension d'un chant pour enfant de type *dōyō*. Comme pour *Tōryanse*, les pièces de ce style rencontrèrent beaucoup de succès à l'époque car elles étaient intimement liées aux pratiques ou croyances locales et trouvaient par le chant un moyen de diffusion efficace.

Comment expliquer le succès de ces chants ? D'après Kojima, Nakayama aurait parfaitement compris le fonctionnement des gammes japonaises, notamment la gamme *min.yō* qu'il utilisait habilement dans ses compositions et qui est un trait caractéristique de ses œuvres. Cela ne l'empêcha pas d'employer les autres gammes *miyakobushi*, *ritsu*, *warabe uta* et de faire usage de modulations diverses, des *tétracordes* et de la gamme *yonanuki* mineur. Une autre caractéristique attribuée à l'écriture musicale de Nakayama est son usage d'un rythme « rebondissant » (*haneru rizumu* はねるリズム) qui se retrouve en abondance dans la musique traditionnelle ou populaire. C'est ainsi que l'on retrouve la forme dite *pyonkobushi* ピョンコ節⁴⁷⁵, qui ressemble de près à une croche pointée suivie d'une double croche dans une mesure à 2/4 ou 4/4 en notation occidentale, comme dans *Mari to Tono-sama* notamment. On trouve chez lui essentiellement des chants en mesure simple à deux ou trois temps. Généralement, les mesures à trois temps sont assez rares dans l'ensemble des *dōyō* de l'ère Taishō. Dans la musique traditionnelle, l'usage d'une croche pointée suivie d'une double-croche est courant (même s'il n'est pas clairement mesuré tel quel dans la réalité, comme c'est le cas dans la musique occidentale) l'effet produit doit être bondissant, ce que Nakayama précise comme indication musicale au début de la partition de *Ano machi kono machi* par la mention « avec élan », (*hazumi wo tsukete* 「はずみをつけて」) ou parfois « avec légèreté » (*keikai ni* 「軽快に」). Là encore, nous constatons l'importance du rapport entre la langue du chant et le rythme. Nakayama devait donc posséder également une bonne connaissance de la langue japonaise pour pouvoir chanter les paroles de façon « rebondissante ». C'est justement son traitement du texte qui est un autre point remarquable de son mode d'écriture. La présence de *hayashi*

⁴⁷⁵ Œuvre écrite en mesure à 4/4 ou 2/4, le premier temps étant une croche pointée plus une double-croche, ou étant supprimé, rendant un rythme irrégulier de *tanta tanta tanta* タンタ | タンタ | タンタ, comme dans le refrain de la chanson *Kahazu no yoru mahari* 「蛙 (かはづ) の夜まはり」 de Nakayama Shinpei. À noter que ce rythme se retrouve dans beaucoup de *shōka* dès l'ère Meiji.

kotoba はやしことば (également orthographié 囃子詞) dans ses œuvres en est une caractéristique. Il s'agit bien souvent d'un mot ou d'une exclamation ne faisant pas partie des paroles d'un chant, placé en début, milieu ou en fin de phrase pour marquer ou relancer le rythme soit par le chanteur lui-même, soit par une tierce personne. Son sens est parfois obscur et ne possède pas tant de valeur sémantique que pragmatique comme c'est le cas de *yoisho* 「ヨイシヨ」, *dokkoisho* 「どっこいしょ」 ou encore *enyarayaa* 「エンヤラヤー」. De la même façon, il peut ainsi insérer des *kakegoe* かけ声⁴⁷⁶, des interjections ou des exclamations que l'on peut trouver dans le *min.yō*. Sa compréhension du texte et du sens des mots est remarquable car il parvient à allier les paroles sans les déformer (telles qu'elles le sont en langage parlé au niveau des intonations et des nuances) avec la mélodie. Il arrive ainsi à mettre parfaitement en musique les onomatopées et à valoriser les sonorités de la langue japonaise en les soutenant mélodiquement comme dans *Kata tataki* 「肩たたき」 « Taper les épaules », *Ame furi otsuki-san* 「雨降りお月さん」 « La lune sous la pluie », ou le fameux *Shabondama* 「シャボン玉」 « Bulle de savon ». Il faisait particulièrement attention aux accents (il construisait la phrase autour du nombre de mores et y apportait des variantes).

De ce point de vue, il est, pour Kojima Tomiko, celui qui a le mieux créé ce rapport entre musique et texte dans les chansons pour enfants, par rapport à Motoori ou Yamada Kōsaku. Il faut savoir que Nakayama Shinpei fut un auteur important de chants en vogue *ryūkōka* et de *shin min.yō*. Il avait compris que le rythme avait tout autant d'importance que la gamme dans le *min.yō*, notamment sur le fait de ne pas faire commencer la phrase sur le premier temps de la mesure mais dans sa deuxième moitié, ce qui à l'époque était souvent transcrit, à tort, comme une anacrouse ou une levée d'après les conventions de l'écriture occidentale lors des mises en notation des chants traditionnels. L'attention qu'il prêtait au rythme s'explique par sa connaissance scrupuleuse des *min.yō* et de leur structure rythmique, qu'il intégra dans les chants pour enfants en les adaptant à ceux-ci. Sa compréhension théorique de la structure de la gamme *min.yō*, lui permettait de l'employer adroitement dans ses compositions, surtout au regard de l'état des recherches musicologiques d'avant-guerre. C'était en effet l'époque où

⁴⁷⁶ Interjections vocales, semblables à des cris, qui ont une fonction à la fois musicale et psychologique, guidant les musiciens en marquant les temps d'une cellule rythmique. On les retrouve dans le *nō* également. TAMBA Akira, *op.cit.*, p.18.

l'on ne discernait pas clairement la différence entre la gamme *min.yō* et la gamme *yonanuki* et nombre d'œuvres étaient créées avec une harmonisation approximative mêlant les deux gammes de façon plus ou moins heureuse. Concernant sa conduite mélodique, il y a peu de sauts d'intervalles conformément aux chants traditionnels (même si les gammes pentatoniques, *yonanuki* etc. présentent des intervalles de tierces Majeures ou mineures, dans l'ensemble, les notes sont conjointes ou bien il s'agit de secondes Majeures/mineures ou de sauts de tierce). En revanche, les sauts de quarte sont incontestablement nombreux.

Kojima Tomiko explique également de quelle façon il emploie les différents *tétracordes* comme dans *Teru teru bōzu*. La première partie de la chanson utilise le *tétracorde min.yō* de type *warabe uta* et la deuxième partie la gamme *yonanuki* mineure. Il lui arrivait de mêler des *tétracordes* de tessiture élevée avec d'autres de tessiture plus grave, chose que l'on retrouve aussi dans les *warabe uta* dont il cherchait indubitablement à se rapprocher. Cependant, son discours n'était pas aussi engagé contre l'éducation musicale scolaire de l'époque que ses contemporains partisans du mouvement des chants pour enfants. Ceci explique aussi pourquoi ses chants en gamme *yonanuki* Majeure, de type *shōka*, sont aussi nombreux dans l'ensemble de ses compositions. Par ailleurs, une de ses priorités était de créer des œuvres qui soient véritablement populaires, dans le sens où il montrait la nécessité de se sentir proche du peuple⁴⁷⁷. Néanmoins, cela ne le poussa pas à critiquer le système éducatif musical de l'époque qui n'allait pourtant pas dans ce sens. Il concevait des chants faciles à chanter et à comprendre pour les enfants, révélant ainsi sa volonté de proximité vis-à-vis des enfants. L'accompagnement instrumental est simple : on trouve essentiellement des accords de trois notes, des accords de septième de dominante, dans le cas de l'accompagnement de mélodies en gamme traditionnelle, et il se contente de doubler à l'octave inférieure la note centrale et la mélodie à la main droite du piano. Tout en ayant été diplômé de la filière de piano de l'école de musique, son écriture est somme tout peu pianistique et les accompagnements instrumentaux bien moins sophistiqués que ne peuvent l'être ceux des chants de Yamada Kōsaku par exemple.

⁴⁷⁷ KOMATSU 小松 Kōsuke 耕輔, « Minyō sakkyoku no kō » 民謡作曲の項, *Seiyō ongaku kōza*『西洋音楽講座』, Ars アルス社., 1925, p. 7-8.

Pour résumer l'œuvre de Nakayama, il a su à la fois bien user des techniques de la musique traditionnelle pour composer ses chants, tout en concevant également une grande quantité de pièces en gamme *yonanuki* Majeure de type *shōka*. À l'ère Taishō, cette gamme *yonanuki* Majeure rappelait les premiers chants de type européen dans la conscience musicale du peuple. Nakayama a su habilement utiliser cet effet pour produire des chants devenus des standards, modernes par leur forme mais rappelant les chansons populaires grâce aux paroles et aux rythmes. Le succès qu'il rencontra et l'influence qu'il exerça sur ses pairs furent tels qu'un style d'écriture lui est attribué sous les termes *Shinpeibushi* 晋平節 « mélodies à la Shinpei » ou bien encore *Nakayama merodi* 中山メロディ « mélodie à la Nakayama », réputé pour son caractère joyeux, du fait de l'usage de la gamme *yonanuki* Majeure. Mais Kojima Tomiko considère cela comme un point problématique : certes, il a su par sa démarche de réflexion autour de la pensée des enfants ou du peuple se rapprocher des *warabe uta* plus que tout autre de ses contemporains. Mais Kojima reproche à Nakayama de ne pas être allé plus loin dans sa critique de la musique éducative de l'époque, ce qui lui aurait permis de créer des *warabe uta* encore plus riches et intéressants, tout en adoptant véritablement l'esprit du mouvement *dōyō*, d'autant plus qu'il avait des affinités avec les musiques traditionnelles (il jouait de la flûte japonaise *fue* 笛 au sanctuaire Niino 新野神社 du département de Nagano dont il est originaire). Néanmoins, ses très nombreuses œuvres ne sont pas toutes datées et celles qui sont aujourd'hui les plus connues et chantées ont été créées jusqu'en 1930, année à partir de laquelle il a peu composé de chants pour enfants. Cela correspond au moment où il s'attelait davantage à la composition de *shin min.yō* ou de chansons populaires pour grand public. C'est aussi l'époque où les *dōyō* viennent à se distinguer en deux catégories, comme nous l'expliquerons plus tard : les « artistiques » et les « commerciaux », les siens faisant plutôt partie de cette dernière catégorie. Du reste, cela explique sûrement le succès qu'il a eu à l'ère Taishō, ayant véritablement su tirer l'esprit ambiant de l'époque, ce « romantisme » caractéristique que nous développerons plus tard.

c) Fujii Kiyomi 藤井清水 (1889-1944)

Compositeur originaire du département de Hiroshima, il est davantage connu aujourd'hui pour ses travaux de chercheur, de compositeur de *min.yō* ou de relevés en notation occidentale des *min.yō* existants. Nous avons trouvé peu d'informations sur lui, en dehors de l'étude que lui consacre Kojima Tomiko. Il entre à l'École de musique de Tōkyō en 1912 dont il est diplômé quatre ans plus tard et commence à composer tout en enseignant à l'école supérieure pour filles de Ogura dans le département de Fukuoka 小倉高等女学校. En 1921, il se rendit à Ōsaka où il fonda le groupe Gakurōen 楽浪園 qui visait à améliorer le chant narratif *rōkyoku* 浪曲⁴⁷⁸. C'est dans ce cadre qu'il rencontra Noguchi Ujō. Il déménagea à Tōkyō en 1926 où il put véritablement se consacrer à la composition. Il adhéra notamment à l'association *Nihon min.yō kyōkai* 日本民謡協会 et montra particulièrement d'intérêt envers les musiques traditionnelles japonaises, contribuant grandement à répertorier ces dernières. Fujii avait bien compris, tout comme Nakayama, le caractère flexible du rythme, c'est pourquoi lui aussi donnait des indications de tempo en tête de ses chants. Il est également parvenu à introduire dans ceux-ci les temps de pause et les silences que l'on trouve fréquemment en musique traditionnelle. Par ailleurs, les paroles sont aussi très attachées aux rythmes⁴⁷⁹. Fujii avait été élevé dans une atmosphère familiale de musique traditionnelle, sa mère jouant du shamisen et du koto, son frère du shamisen pour *jōruri* et *gidayū*, lui-même ayant commencé par jouer du shamisen avant de jouer du piano. Enfin, durant ses études à l'École de musique, il a reçu les enseignements de Motoori Nagayo, Takano Tatsuyuki 高野辰之 qui lui enseigna l'histoire du chant, Yoshimaru Kazumasa 吉丸一昌 pour la littérature japonaise, et Uehara Rokushirō 上原六四郎 (1848-1913)⁴⁸⁰ qui enseignait l'acoustique et qui attisèrent en lui son esprit de recherche en musique traditionnelle. Il était aussi proche du couple de chanteurs Gondō Enryū 権藤円立 (1891-1968) et Gondō Hanayo 権藤はなよ (1899-1961), et sa collaboration étroite avec Noguchi Ujō fut aussi déterminante dans sa création musicale.

⁴⁷⁸ Aussi appelé *naniwabushi* 浪花節, il s'agit d'un type de chant narratif généralement accompagné au shamisen.

⁴⁷⁹ Voir *Neko-san otemari* 「猫さんお手まり」 « Le Jeu de balle de Chat » en annexes, illustrations 18.

⁴⁸⁰ Musicien de shakuhachi en fonction au bureau de l'Inspection de la musique puis ayant donné des cours d'acoustique à l'École de musique de Tōkyō.

Kojima Tomiko prétend qu'il serait l'un des compositeurs de l'époque les plus purs, souhaitant véritablement représenter le côté traditionnel et populaire dans sa musique, ayant composé de nombreuses œuvres originales. Parmi ses œuvres les plus connues, figure *Shinoda no yabu* 「信田の藪」 « Le bosquet de Shinoda », écrit sur le poème de Noguchi Ujō. Ce qui constituait la base de sa production musicale était à la fois lié à l'histoire des œuvres artistiques de l'époque et à l'histoire du mouvement *dōyō*. Cette production, qui s'élève à 427 *dōyō*, mais comprend aussi un grand nombre de *shōka* (qui sont plutôt des travaux d'étude) et de *min.yō*, est la plus abondante aux alentours de 1926. La particularité de ses œuvres tient à la complexité de la structure mélodique, pouvant apparaître comme tonale mais comprenant des modulations ou des éléments issus des gammes traditionnelles, ou inversement. Ce qui est intéressant, d'après l'analyse de Kojima, c'est qu'au regard de sa façon d'utiliser librement les modulations, une utilisation exacte des notes conjointes コンジャンクト (c'est-à-dire une note centrale commune à deux *tétracordes*) entre les gammes *warabe uta* et les autres laisse supposer qu'il avait une maîtrise plus ou moins consciente des *tétracordes* comme dans les mélodies traditionnelles. Il semblerait donc que son raisonnement mélodique ne soit pas établi sur la base de l'octave, comme en musique occidentale, mais sur celle des *tétracordes*, bien qu'il ne le définisse pas consciemment ainsi. Lui même emploie le terme de « gamme musicale personnelle » 固有の音楽の階律 pour ses compositions. Il est par ailleurs l'auteur d'une méthode d'initiation intitulée *Nihon senritsugaku nyūmon* 「日本旋律学入門」 dans laquelle il expose les résultats de ses recherches sur les gammes traditionnelles. Bien que cette étude soit encore loin de l'avancement de celles de nos jours, il était en avance sur son temps par rapport à ses contemporains et proposait une vision radicale dans son appréhension du *dōyō*. Quant à l'aspect moderne de ses œuvres, il réside dans sa capacité à passer au sein d'une même pièce d'une gamme traditionnelle à une gamme non-traditionnelle. Avant toute chose, c'était surtout des *warabe uta* dont il tirait sa source. C'est un des problèmes qui explique le fait que les *dōyō* de Fujii soient peu chantés jusqu'à aujourd'hui : leur complexité mélodique qui ne faisait pas d'eux des chants très plaisants pour les enfants, contrairement aux chants de Nakayama qui tirait des *warabe uta* le rythme et la pulsation. On peut donc considérer cette démarche comme expérimentale et ne visant justement pas le public d'enfants de

l'époque, tentant plutôt de se rapprocher davantage de la musique populaire. Il faut savoir que les œuvres de Fujii ont aussi connu une grande évolution entre les premières, d'inspiration clairement européenne, et celles des années 1920 dans lesquelles divers éléments de la musique traditionnelle commencent à être utilisés, d'abord de façon mesurée, pour devenir finalement au fur et à mesure de ses propres tentatives la ligne directrice de son travail de compositeur à la fin de l'ère Taishō⁴⁸¹. À partir de Shōwa pourtant, son œuvre évolue encore en même temps que le contexte englobant les chants artistiques et les *min.yō* nouvellement composés (le mouvement *shin min.yō*). À cela s'ajoute le déclin du mouvement *dōyō*, le développement de la radio, des enregistrements et des premiers médias de masse. Il semble que Fujii s'est pleinement appliqué à suivre le mouvement *dōyō* selon sa définition originelle, cherchant véritablement à créer des œuvres artistiques. Le problème principal que connut le mouvement *dōyō*, c'est que dans l'esprit de la plupart des personnes de l'époque, un *dōyō* restait fondamentalement un chant pour enfant, qui devait être « gai » *akarui* 明るい et « sain » *kenkō na* 健康な et que pour cela la musique de style occidental était la plus adaptée, qu'en définitive il fallait apporter des modifications musicales aux *shōka* plutôt que créer un style radicalement différent. Cette conception générale conduisit des compositeurs tels que Nakayama Shinpei à être limités dans leur travail de création et si Fujii semble lui être resté plutôt fidèle à la définition d'origine, ce fut au détriment de la reconnaissance de son œuvre⁴⁸².

3.3 Quelques revues proposant des *dōyō*

Si *Akai tori* et *Kin no fune* sont deux revues centrales dans l'établissement du mouvement *dōyō* elles ne possédaient pas l'exclusivité de publier des partitions, d'organiser des concerts et des enregistrements, bien d'autres magazines étaient demandeurs de ce type de chants. C'est ainsi qu'un nombre important de compositeurs entreprit de se lancer dans l'écriture de chansons de ce genre. Nous citerons entre autres Sasaki Suguru 佐々木すぐる (1892-1966), compositeur de *Tsuki no sabaku* 「月の砂漠」 « Le désert de la lune » (1923), Sugiyama Haseo 杉山長谷夫 (1889-1952), Murosaki Kingetsu 室崎琴月 (1891-1977), compositeur de *Yūhi* 「夕日」, Odashima Jujin 小田島樹人 (1885-1959), compositeur de *Omocha no māchi*

⁴⁸¹ KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *op.cit.*, p.122.

⁴⁸² *Ibid*, p.135.

「おもちゃのマーチ」« La marche des jouets » (1923), Shimofusa Kan.ichi 下総 皖一 (1898-1962)、Oonaka Toraji 大中寅二 (1896-1982)、Miyahara Teiji 宮原禎次 (1899-1976)、Oowada Aira 大和田愛羅, compositeur de Kisha 「汽車」 (1912), Kurosawa Takatomo 黒沢隆朝 (1895-1987), Komatsu Heigorō 小松平五郎 (1896-1953) etc. Nous avons précédemment évoqué l'apparition de *dōyō* dans des revues comme *Shōjo gō* ou *Shōjo kurabu* 『少女倶楽部』 (1923-1962) par exemple, mais il est nécessaire de rappeler qu'aucune publication pour enfant ne se consacrait uniquement à la production de ces chants. La revue *Dōwa* 『童話』 (1920-1926) n'exista que sur une courte période, pourtant, elle est souvent citée comme importante en raison de son adhésion au mouvement *dōyō*. Son conseiller de rédaction était Chiba Shōzō 千葉省三 (1892-1975), auteurs de livres pour enfants, qui travailla notamment avec Saijō Yaso et Kaneko Masuzu 金子みすゞ (1903-1930). Nous présenterons ci-dessous deux autres revues qui marquèrent significativement la presse enfantine de l'ère Taishō.

a) *Kodomo no tomo* 『子供之友』 « L'ami des enfants » (1914-1943)

Cette revue destinée aux enfants fut créée par Hani Motoko 羽仁もと子 et Hani Yoshikazu 羽仁吉一, fondateurs de la revue féminine *Fujin no tomo* 『婦人之友』. Ce mensuel fut publié pendant trente ans et à ce titre, constitue une référence importante dans le genre, jusqu'à son interruption pendant la Seconde Guerre mondiale. Il est remarquable par la quantité et la qualité des illustrations présentes dans ses pages réalisées par des grands artistes de l'époque tels que Kitazawa Rakuten 北沢楽天 (1876-1955), Takehisa Yumeji, Takei Takeo 武井武雄 (1894-1983), Shimizu Yoshio 清水良雄 (1891-1954), Honda Shōtarō 本田庄太郎 (1893-1939), Yanase Masamu 柳瀬正夢 (1900-1945), entre autres. La caractéristique principale de cette revue se situe probablement dans ses pages de *jiyū-ga* et de *jiyū-shi* (dessins et poèmes libres que les enfants soumettaient à la revue) qui s'inscrivent dans l'engagement d'artistes comme Yamamoto Kanae ou Saijō Yaso à promouvoir l'éducation artistique des enfants. On trouvait également des dessins à découper ou des trompe-l'œil, ainsi que des doubles-pages, le tout étant destiné à amuser les enfants.

Bien que se présentant comme centré autour des illustrations, les images étaient bien souvent combinées avec des activités de jeux ou des chorégraphies

qui justifiaient la présence de *dōyō*. Celles-ci avaient lieu dans le cadre intime de la maison, initiant une nouvelle forme d'éducation à domicile. Néanmoins, l'absence de partitions et l'accent mis sur le visuel et la culture occidentale ne font pas véritablement inscrire cette revue dans le même objectif de création musicale que ce fut le cas dans *Akai tori* qui exploita les *dōyō* dans sa propre promotion.

b) *Kodomo no kuni* 『コドモノクニ』 « Le pays des enfants » (1922-1944)

Ce magazine paraît pour la première fois en 1922 par la maison d'édition Tōkyōsha, dans un contexte de prospérité littéraire et artistique général, alors que la société japonaise se remet d'événements tels que l'assassinat du Premier ministre Hara Takashi 原敬 (1856-1921) et le commencement de la régence du prince Hirohito (futur empereur Shōwa) le 29 novembre 1921, suite à la maladie de son père l'empereur Taishō. Ayant pour rédacteur en chef Wada Koko 和田古江 et pour illustrateur principal Okamoto Kiichi 岡本帰一 (1888-1930), *Kodomo no kuni* se définit pratiquement comme spécialisée dans les illustrations artistiques et se qualifie de « revue illustrée » *e-zasshi* 絵雑誌, pouvant être considérée comme étant le sommet de l'illustration enfantine. De grands illustrateurs et artistes de leur temps participèrent à cette revue à commencer par Takei Takeo, Honda Shōtarō, Itō Takashi 伊藤孝 (1894-1982), Takehisa Yumeji, Hatsuyama Shigeru 初山滋 (1897-1973), Kawakami Shirō 川上四郎 (1889-1983), Shimizu Yoshio entre autres, tous grands représentants de *dōga* 童画, des illustrations enfantines. Beaucoup avaient collaboré dans d'autres revues et magazines de jeunesse par le passé et leur maîtrise du genre apparaît de façon évidente. Dans le 1^{er} numéro, on trouve les histoires de Iwaya Sazanami, Kishibe Fukuo 岸辺福雄 (1873-1958) et les *dōyō* de Noguchi Ujō et de Mizutani Masaru. Bien que valorisant les illustrations, on trouvait les rubriques habituelles de cette catégorie de magazine : *dōwa*, *dōyō*, partitions de musique, chorégraphies de jeux et de danses... En feuilletant les différents numéros des revues, on constate la simplicité de la mise en page et la valorisation de l'illustration par l'absence de texte superflu⁴⁸³ tandis qu'un soin particulier est apporté à la qualité du papier d'impression. Dans bien des cas, y compris celui des *dōyō*, le texte semble plus s'adapter à l'illustration

⁴⁸³ Les différents numéros sont consultables en ligne grâce à la base de données disponible sur le site http://www.kodomo.go.jp/gallery/KODOMO_WEB/index_j.html consulté le 11 juin 2018. Voir annexes, illustration 19.

qu'il ne s'impose dans la page : la police est discrète et les phrases courtes, tandis que l'image s'impose par son style graphique, l'abondance des détails et ses couleurs vives et attrayantes. *Kodomo no kuni* présente les caractéristiques des magazines et revues de Taishō dans lesquelles l'importance est accordée au design et à la valeur artistique du contenu tout en ciblant un lectorat d'enfants préscolaires. Bien des illustrations ne sont pas sans rappeler celles de Maurice Boutet de Monvel, Walter Crane, Elsa Beskow et d'autres artistes occidentaux.

Anomachi konomachi Paroles : Noguchi Ujō, musique : Nakayama Shinpei,

Illustration : Okamoto Kiichi, *Kodomo no Kuni*, n°décembre 1924



Parmi toutes les œuvres parues à cette époque, certaines sont très européennes comme *Omocha no mōchi* 「おもちゃのマーチ」 « La Marche des jouets » (paroles : Unno Atsushi 海野厚 (1896-1925), musique : Odashima Jujin 小田島樹人 (1885-1959)), ou *Yūhi* 「夕日」 « Le Soleil couchant » (paroles : Kuzuhara Shigeru 葛原しげる (1886-1961), musique : Murosagi Kingetsu 室崎琴月 (1891-1977)) qui sont écrites en gamme *yonanuki* Majeure. Dans l'esprit plus mélancolique de l'ère Taishō, on trouve *Tsuki no sabaku* 「月の沙漠」 (paroles : Katō Masao 加藤まさを, musique : Sasaki Suguru), en gamme *yonanuki* mineure, ainsi que les œuvres de Sugiyama Haseo, très sentimentales. Mais dans l'ensemble, toutes sont communément confondues avec les *shōka*, qui désignent de façon générale les chants chantés par les enfants. Apparaît alors une autre face du mouvement des chants pour enfants, qui dépassent le cadre des magazines de littérature enfantine pour devenir de véritables pièces vocales interprétées par les adultes.

4 Après *Akai tori*

Le numéro d'août 1921 marque la date de la dernière contribution de Saijō Yaso au magazine avec le chant *Ningyō no ashi* 「人形の足」. Dès lors, Kitahara Hakushū se chargea essentiellement de la direction de la rédaction. Il lance

l'association *Akai Tori dōyō kai* 赤い鳥童謡会 le 15 avril 1928 autour de membres tels que Okada Taizō 岡田泰三 (1900-1953), Satō Yoshimi 佐藤義美 (1905-1968), Tago Yōshi 多胡羊齒 (1900-1979), 福井研介 Fukui Kensuke (1908-2000), 藤井樹郎, Fujii Jurō (1906-1965) Tatsumi Seika 巽聖歌 (1905-1973), Yoda Jun.ichi 与田準一 (1905-1997) entre autres, tous auteurs de littérature et de poésie adressées à la jeunesse. Cela marque l'aboutissement du mouvement autour de la revue dans sa volonté d'élever l'éducation esthétique du peuple. Bien qu'elle soit très centrée autour de la littérature même, la musique était aussi davantage l'objet de réflexions. Dans les années 1920, l'association d'enseignants de musique *Nihon kyōiku ongaku kyōkai* 日本教育音楽協会 souleva le débat concernant la morale et la formation intellectuelle qui existait déjà précédemment tandis que le système éducatif reflétait la pensée nationale de l'époque. La fondation de ces associations permettait de centraliser les idées jusqu'alors éparses des adhérents aux différents mouvements et pouvait les transmettre avec davantage de crédit auprès du public. Cependant, peu après, la revue connut une suspension de publication de 1929 à 1931. Elle reprendra ensuite jusqu'au décès de Suzuki Miekichi en 1936. Quelques mois plus tard, une autre association *Shinkō nihon dōyō shijin kai* 新興日本童謡詩人会, fondée par l'écrivain Gotō Narane 後藤檜根 (1909-1992)⁴⁸⁴ regroupant les poètes de *dōyō*, fit publier *Dōyō shijin* 『童謡詩人』, mais Hakushū n'y participe pas. La revue qu'il dirige, *Kindai fūkei* 『近代風景』, s'interrompt en 1928 tandis que l'année 1930 voit la création de la revue *Chichi no ki* 『乳樹』, fondée autour d'une dizaine d'anciens membres de l'association de *Akai tori dōyō kai* 赤い鳥童謡会. D'une certaine manière, le monde de la littérature enfantine, jusque là dominé par la figure de Kitahara Hakushū offrit peu à peu de nouvelles plumes qui continuèrent à produire des *dōyō*.

On peut se demander si le mouvement des chants pour enfants n'existait pas surtout en raison des membres très actifs qui exprimaient leurs visions du *dōyō*. On s'aperçoit d'ailleurs assez vite que les divergences des projets des uns et des autres rendent la définition du *dōyō* moins évidente qu'elle n'y paraît. Kitahara Hakushū lui-même quitta le comité de rédaction d'*Akai tori* en 1933, probablement en raison de désaccords avec Suzuki Miekichi. Néanmoins, on doit reconnaître l'effort musical réalisé par les compositeurs rattachées aux revues

⁴⁸⁴ Il fonda également en 1946 l'association *Nihon dōwa kai* 日本童話会.

enfantines de l'époque. D'une certaine manière, c'est la révolution engagée par la littérature de jeunesse qui entraîna celle des chants pour enfants. Le travail de relève des *warabe uta* de Kitahara Hakushū exhuma un modèle sur lequel pouvaient se baser les concepteurs de ce mouvement national et permit la genèse d'une identité musicale.

Cependant, la réalité économique qui suivit le grand séisme du Kantō exacerba les difficultés de trésorerie rencontrées par *Akai tori*. Même pendant les meilleures périodes, la revue était diffusée à 30 000 exemplaires contre 750 000 exemplaires pour des concurrents tel que le mensuel *Shōnen kurabu* 『少年倶楽部』 (publié entre 1914 et 1962). Le décès de Suzuki Miekichi, atteint d'un cancer du poumon, en 1936 entraîna, au mois d'août de la même année, l'arrêt définitif de la publication de la revue dont l'existence dépendait pour beaucoup de l'initiateur du mouvement *dōyō*. En dépit de l'abondance de la production et de l'émergence des associations citées ci-dessus, le mouvement des chants pour enfants dans son sens le plus strict, la création de chants artistiques, ne connut qu'un engouement collectif assez bref, sur la vingtaine d'années que dura la publication d'*Akai tori*. Si la durée de vie de ce mouvement fut finalement assez courte, comparée à l'existence du modèle de conception des *shōka* notamment, il faut néanmoins reconnaître que la catégorie *dōyō* réussit à s'imposer dans le paysage de la chanson enfantine. La *Nihon dōyō kyōkai*⁴⁸⁵, fondée en 1969, se traduit elle-même par *The Association of Children's Song Writers in Japan* « L'association des auteurs de chanson pour enfants au Japon » et compte parmi ses membres des poètes et des compositeurs de musique, en vue de créer des *dōyō* pour les enfants d'aujourd'hui. Comment ces chansons évoluèrent-elles alors au-delà des revues dans lesquelles elles sont nées ?

⁴⁸⁵ Elle eut pour premier président d'association Satō Hachirō et est encore active de nos jours.

C Évolution du *dōyō*

Nous observons, dans ces années-là, plusieurs phénomènes contemporains concernant la création de chants pour enfants. Entre un retour à la culture enfantine traditionnelle prônée par les défenseurs du patrimoine japonais et les partisans d'une vision artistique des chansons pour enfants, le mouvement *dōyō* s'avère présenter des contrastes, quand ce ne sont pas des contradictions, dans ses discours et les œuvres qui en naissent.

Il s'agit à présent de présenter ce qui se produisit, concernant les chants pour enfants, au regard de l'histoire de la musique dans le Japon moderne. En ce début de siècle, grâce aux actions combinées de son enseignement et de sa diffusion dans la vie quotidienne, la musique occidentale était un élément désormais proche des citoyens Japonais. Que ce soit la musique religieuse, la musique militaire ou les concerts donnés dans les cercles restreints des étrangers en résidence au Japon, la musique occidentale exerçait une attraction certaine aux yeux et aux oreilles des Japonais. La musique des fanfares ne se limitait plus uniquement à la musique des ensembles militaires (tambours et trompettes servaient à l'origine à donner les signaux et les commandements), mais se retrouvait aussi chez les civils qui formaient des harmonies reprenant leur répertoire et leur manières (vêtements, protocole) à des vues de divertissement, les *jinta* et les *chindon* jouaient de la musique à des fins commerciales, des chorales amateurs se formaient peu à peu. Cela évolua par la suite pour toucher au jazz et aux ensembles à cordes.

Ce contexte bénéficia au foisonnement des recherches et d'expérimentations musicales de la part de musiciens ayant acquis une formation solide à l'École de musique, établie depuis 1887, souvent complétée par un séjour d'étude en Europe et avides d'explorer un terrain encore vierge de toute étude. Au-delà de produire de la musique, ils cherchèrent à la créer en approfondissant plus qu'il n'avait jamais été fait encore les tentatives d'innovation musicale pour toucher à un aspect de la musique jusque-là traité de façon superficielle : son aspect artistique.

Les premières voix qui s'élevèrent contre l'importation et l'application

unilatérale de la musique occidentale se firent entendre à partir de 1910 et prirent consistance en 1918. Il s'agit des compositeurs Yamada Kōsaku, Motoori Nagayo, Fujii Kiyomi, Nakayama Shinpei entre autres. En 1928, Hashimoto Kunihiko (parfois orthographié Hashimoto Qunihico) 橋本國彦 (1904-1949), influencé par les pièces vocales de Debussy, utilisa le style de déclamation dans ses pièces *Kabi* 「黴」 et *Hanmyō* 「斑猫」, marquant un tournant dans le monde musical du 19^{ème} et 20^{ème} siècles. A partir de là, les compositeurs purent franchement prendre des libertés par rapport à la musique traditionnelle. C'est le cas de Hirao Kishio 平尾貴四男 (1907-1953), dont les pièces influencées par la musique française, introduisent des mélodies du *min.yō*, Hayasaka Fumio 早坂文雄 (1914-1955), Mitsukuri Shūkichi 箕作秋吉 (1895-1971), Ifukube Akira 伊福部昭 (1914-2006), Kiyose Yasuji 清瀬保二 (1900-1981) qui tâchèrent également d'introduire des éléments traditionnels dans leurs pièces. Ces compositeurs n'étaient pas des patriotes extrêmes comme pourraient le supposer l'époque à laquelle ils ont vécu, mais leurs pièces furent souvent interprétées pendant la Seconde Guerre mondiale⁴⁸⁶.

1 Le *dōyō* selon Yamada Kōsaku 山田耕筰 (1886-1965)

Yamada Kōsaku est un des compositeurs japonais les plus célèbres de l'époque et sur qui un très grand nombre d'études furent menées. Parmi les ouvrages récents, on relève celui⁴⁸⁷ de Gotō Nobuko 後藤暢子, paru en 2014, qui propose une biographie complète et une analyse fine des œuvres du compositeur. L'engagement de Yamada sur la voie de la composition fut favorisé par la proximité avec l'Église chrétienne de sa famille et sa fascination pour la fanfare de la Marine durant son enfance, ainsi qu'en entendant au travers des murs des habitations des étrangers, des musiques aux sonorités encore assez rares aux oreilles des enfants, des enregistrements de musique classique. Il apprit l'harmonium et le piano assez tôt. Sa carrière musicale fut indéniablement marquée par le mouvement *dōyō* qui, plus qu'un courant, désignait désormais une catégorie à part dont le répertoire était sans cesse approvisionné par les compositeurs actifs de l'époque, ainsi que les *shōka* et les *warabe uta* qui

⁴⁸⁶ KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *Nihon no ongaku wo kangaeru* 『日本の音楽を考える』, Ongaku no tomo sha 音楽之友社., Japon, 1976, p.96.

⁴⁸⁷ GOTŌ 後藤 Nobuko 暢子, *Yamada Kōsaku, tsukuru no de ha naku umu* 『山田耕筰 – 作るのではなく生む』, Japon, Mineruva shobō ミネルヴァ書房, 2014, 428 p.

circulaient toujours abondamment. Mais son investissement en faveur du développement de la sphère artistique dans le monde musical est notable dans sa carrière de musicien. Il se lia d'amitié avec Kitahara Hakushū et fonda avec lui la revue mensuelle *Shi to ongaku* 『詩と音楽』 « Poésie et musique » en septembre 1922 où ils publiaient leurs œuvres et celles de leurs contemporains ainsi que leur point de vue sur l'alliance de ces deux arts dans la composition et l'esthétique musicale. Cependant, un an après la parution du premier numéro, le séisme de Kantō entraîna l'arrêt de sa publication. Malgré une durée de vie courte, cette revue témoigne des ambitions et de la révolution artistique que Yamada et Kitahara souhaitaient insuffler dans la société. Ci-dessous, nous voudrions mettre en évidence ce qui le distingue particulièrement de ses pairs dans la production de chants pour enfants et souligner sa participation à la création musicale qui l'identifie aujourd'hui comme un compositeur majeur de l'ère Taishō.

1.1 L'alliance du texte et de la musique

Le point sur lequel se démarque le plus notablement Yamada dans la composition de ses chants pour enfants, est l'attention qu'il porta spécifiquement à la composition musicale et en particulier instrumentale. Cela se doit en grande partie à ses échanges avec les poètes contemporains, surtout Miki Rofū et Kitahara Hakushū. Dans son ouvrage, Gotō Nobuko prend l'exemple du chant *Uta* 「唄」 (1916), sur les paroles de Miki Rofū, qui n'est autre qu'une œuvre inspirée du thème du *shōka Chōchō* datant du début de l'ère Meiji. La pièce vocale reprend trois des six strophes du poème initial que nous avons reporté ci-dessous (les strophes grisées sont absentes dans le chant).

<i>Uta</i>	
Musique : Yamada Kōsaku	
Paroles : Miki Rofū	
日が光るのみ、幼き子が唄へば 「蝶々、蝶々」 かくうたへば。	À la lumière du jour, un jeune enfant, Chante « Papillon, papillon ».
草の間をさやぎて出づる水 また微風の 喜びの喉。	L'eau ruisselle entre les feuilles bruissantes, La brise, Voix de bonheur.
誰かうたふ、独りならで	Quelqu'un chante, seul,

遍ねき中に そが唄を。	Cette chanson, Partout.
はてしなき空のきはみ 在るとなし、光る顔 緑なる幻に。	À l'extrémité du ciel infini, Est un visage illuminé, Illuminé par une vision.
ながるゝ白き野川の水 木も草も おのづからなる伴奏。	L'eau de la blanche rivière No qui s'écoule, Les arbres, les herbes, Sont un accompagnement naturel.
日が光るのみ、幼き子が唄へば 「蝶々、蝶々」 かくうたへば。	À la lumière du jour, un jeune enfant, Chante « Papillon, papillon ».

La pièce, qui commence par une introduction au piano reprenant exactement le thème du chant scolaire et comprenant la citation de « *chōchō* », est une référence directe et sans équivoque du *shōka* du Monbushō dont la popularité s'était bien établie chez les enfants et les adultes. Gotō Nobuko remarque deux choses au sujet de *Uta*. D'une part, la ligne mélodique accompagnant « *chōchō* » suit l'inflexion du japonais et ce complètement par hasard puisque la mélodie est empruntée à l'étranger. Mais surtout, la place accordée au piano est à l'égal de celle du chant dans une sorte de dialogue alterné des deux, reprenant chacun leur tour le thème. En réalité, la première, la troisième et la sixième strophes du poème sont chantées, tandis que la seconde, la quatrième et la cinquième sont jouées par le piano. De fait, le rôle de ce dernier ne se limite certainement pas à l'accompagnement ou au soutien de la voix, mais à celui d'un protagoniste en dialogue avec le chanteur. Plus encore, ses phrases sont bien plus expressives et longues que la partie vocale. En effet pour Yamada, le poème et la musique devaient pratiquement fusionner sur un plan et ne pas se trouver superposés dans une hiérarchie opposant la mélodie et de l'accompagnement instrumental. Il publie dans la revue *Shi to ongaku*, dont il est rédacteur en chef avec Kitahara Hakushū, un article sur la question intitulé *Kayōkyoku sakkyokujō yori mitaru shi no akusento* 「歌謡曲作曲上より見たる詩のアクセント」⁴⁸⁸, « L'accentuation du poème du point de vue de la composition de *kayōkyoku* »⁴⁸⁹ dans lequel il donne des

⁴⁸⁸ *Shi to ongaku* 『詩と音楽』, vol.2 第二巻第二号, 1923.

⁴⁸⁹ Voir la définition de *kayōkyoku* dans le Chapitre III.

exemples concrets du rapport entre poème et musique dans la composition des chants. Il développe notamment sur les formes du poème, tel que son « aspect extérieur » (*shi no gaimenteki na sugata* 詩の外面的な姿) et du travail de composition lui étant porté qui doit « habiller le poème comme un vêtement » (*hitotsu no shi ni senritsu no koromo wo amu* 一つの詩に旋律の衣をあむ). *Uta* est, pour l'auteure, le premier chant de Yamada qui laisse entendre ce que seront ses compositions vocales futures. Nous ajouterons une autre remarque. Ce chant semble en tout point être celui d'un adulte qui entend le *shōka* de son enfance dans un paysage le rappelant à sa jeunesse par la fraîcheur de l'eau, de la brise, des herbes, par la clarté du jour. Les éléments d'une description symboliste de la nature sont joués au piano et la voix de l'enfant et du chanteur se confondent. Cette correspondance des sons, des couleurs et des images est bien au-delà de ce que pouvaient offrir d'autres *dōyō* plus réalistes. Yamada renforce la dimension sonore du poème de Miki Rofū par la présence du piano qui se charge de peindre en harmonies l'impression de souvenir que doit ressentir l'auditeur à l'écoute de cette pièce. La dimension artistique de *Uta* est une évidence comparée à d'autres chants pour enfants moins aboutis.

La conviction personnelle de Yamada sur ce que doit être la musique (l'instrument) par rapport au poème (la voix) est sans nul doute liée à sa formation à la Hochschule de Berlin⁴⁹⁰ où il se rendit en 1910 afin d'y étudier la composition et notamment le contrepoint. Gotō Nobuko affirme que la clairvoyance de Yamada fut de déceler dans la musique japonaise son aspect linéaire et d'ainsi chercher à utiliser efficacement le contrepoint dans ses compositions⁴⁹¹. Par ailleurs, c'est en mettant en musique les poèmes de Kitahara Hakushū qu'il parvint le mieux à appliquer ceci, la sensibilité artistique des deux hommes se retrouvant sur le plan musical et poétique, ce qui est démontré par leurs très nombreuses coopérations. Yamada pouvait en effet soit extraire de « l'aspect extérieur » des poèmes de Kitahara, la mélodie, soit de le fondre dans le chant. L'engagement de Yamada ne se portait pas tant sur une création musicale, que sur l'exploitation de la forme musicale déjà présente dans le poème initial. Cette démarche est significative car pour la première fois, on constate un réel syncrétisme dans l'écriture d'un

⁴⁹⁰ Actuelle Université des arts de Berlin.

⁴⁹¹ GOTŌ 後藤 Nobuko 暢子, *op.cit.*, p.316.

compositeur japonais, qui ne cherchait pas à introduire coûte que coûte des éléments de telle ou telle référence musicale occidentale ou japonaise, mais voulait exprimer le plus authentiquement possible le poème et son ressenti.

1.2 Des chants pour enfants artistiques

Chez les compositeurs de l'époque, seul Yamada Kōsaku avait peut-être sa définition claire du *dōyō* mais il a entrepris de composer des *dōyō* selon cette idée quand l'effervescence autour du mouvement des chants pour enfants commençait à s'éteindre, c'est-à-dire à la fin de l'ère Taishō. Compositeur essentiellement de la deuxième période de *Akai tori*, il y composa notamment cinq chants sous le titre *Roshia ningyō no uta* 「ロシア人形の歌」 « Chants de la poupée russe », publiés à raison d'un par mois entre mai et septembre 1931, qui en réalité se révèlent être moins destinés aux enfants que dignes d'entrer dans le répertoire vocal lyrique. Cette série de cinq chants (*Uedora* 「ウエドロシア」, *Jēuochika* 「ヂエーウオチカ」, *Nyānyushika* 「ニヤーニユシカ」, *Karōva* 「カロシアヴァ」, *Rōtoka* 「ロシアトカ」) fut composée sur les paroles de Kitahara, ces dernières étant en russe et en japonais, la mélodie s'inspirant de chants folkloriques russes. C'est une œuvre difficile d'interprétation, reprise par des chanteurs professionnels comme Itō Hisao 伊藤久男 (1910-1983). Les pièces composées par Yamada adoptent ce style vers la fin du mouvement *dōyō*, qui commence à décliner en entrant dans l'ère Shōwa. Les *dōyō* ne sont donc plus uniquement des œuvres destinées aux magazines ou revues destinées aux enfants et se distinguent désormais en deux catégories : les *dōyō* artistiques *geijutsu dōyō* 芸術童謡 qui viennent en opposition aux chants pour enfants enregistrés, les *rekōdo dōyō* レコード童謡⁴⁹².

Le magazine *Akai tori* connaît une période d'interruption entre 1929 et 1931. À la reprise de sa publication, Yamada Kōsaku se voit chargé d'y écrire les *dōyō*, chose qu'il avait déjà faite auparavant (*Shin komori uta* 「新子守唄」 « Nouvelle berceuse » (1916) sur les paroles de Shimizu Toyomi 清水都代三) mais ses pièces nécessitaient une solide technique vocale pour être chantées. Certes, il composa des chants plutôt adressés aux enfants comme *Pēchika* 「ペイチカ」 « Cheminée russe » et *Machi bōke* 「待ちぼうけ」 « Vaine attente », sur le poème de Kitahara Hakushū (1924), mais même ceux-là sont difficiles et aujourd'hui

⁴⁹² Voir III.A.2.1.

davantage interprétés par les professionnels en rappel d'un concert.

Sur les 26 *dōyō* qu'il composa pour *Akai tori*, 17 emploient l'échelle diatonique et la gamme Majeure. Seules cinq pièces emploient la gamme *yonanuki*. Toutes ses œuvres (à part une) sont basées sur les poèmes de Kitahara Hakushū. Ce que l'on ressent dans les pièces de Yamada, c'est une harmonie complète entre les paroles, le rythme et le son, leur conférant une qualité musicale remarquable comparée aux *shōka* et à la plupart des *dōyō*. Une attention particulière est portée à l'accompagnement instrumental, qui ne se contente pas de soutenir la mélodie. Cependant, aucune des œuvres les plus connues de Yamada n'est parue à travers *Akai tori*. En effet, les chants proposés sont, d'un point de vue vocal, difficiles pour des enfants et musicalement très éloignés des chansons à succès de l'époque. Quant aux textes, ils s'avèrent également assez obscurs. Les références aux cultures lointaines comme dans la série des chants de *Roshia ningyō no uta* ou encore la traduction de *Ma mère l'oie* dans *O uma nori* 「お馬乗り」 réalisée par Hakushū, font référence à des univers peu connus des enfants japonais de l'époque. Finalement, peu d'œuvres semblent être destinées aux enfants, seule leur apparente structure de *dōyō* les fait rentrer dans cette catégorie, d'autant plus que d'un point de vue musical et vocal, elles sont relativement complexes⁴⁹³.

Dans le numéro de novembre 1922 de *Shi to ongaku*, Yamada Kōsaku expose son point de vue dans un article intitulé « Au sujet de la composition des *dōyō* » 「童謡の作曲において」⁴⁹⁴ :

純真な子供の心は、何らの対象を念慮の中におくことなく、純粹な自発的動機から只それ自身の為に働き、只それ自身の為にあらはれるものであります。だから子供は、眞の芸術家であるといふことが出来るのでありませう。そして、此の子供の心を持った作曲家が、何らの技巧の為に技巧なく、意図なしに生んだ歌謡こそは、そのまま子供の芸術的境地を表現する、眞の芸術的童謡であるにちがひありません。

L'esprit innocent des enfants n'impose pas un but particulier, mais est uniquement animé d'une motivation pure et spontanée, n'apparaît que pour celle-ci. C'est pourquoy on ne peut dire que les enfants soient de véritables artistes. Les compositeurs qui ont en eux cet esprit d'enfant ne doivent pas faire de la technique pour la technique, car un véritable *dōyō* artistique est un chant sans but, et expriment tel quel l'esprit artistique des enfants.

Pour Yamada, un *dōyō* pouvait aussi être destiné aux adultes qui souhaitaient faire s'exprimer leur âme d'enfant. Autrement dit, on pouvait distinguer deux sortes de *dōyō* : les artistiques, nés de l'intuition ou du sentiment

⁴⁹³ ŌHATA 大畑 Kōichi 耕一, *op.cit.*

⁴⁹⁴ *Shi to ongaku* 『詩と音楽』, 1^{er} volume 第一卷第三号, 1922.

« enfant » chez un adulte, s'exprimant par le chant, et les *dōyō* de jeu (*yūgiteki* 遊戯的) qui consistaient en une retranscription des jeux chez l'enfant, vus par un adulte. Un enfant ne peut pas être un artiste selon Yamada, car sa création ne se destine pas à exprimer une idée, mais est spontanée et naïve. Pour faire des *dōyō* artistiques, il ne s'agit pas seulement de reprendre des mots, des expressions d'enfants, il faut que l'adulte parvienne à se mettre dans un état d'esprit qui le ramène en enfance (ce que l'on a pu constater dans *Uta*). Et c'est parce que l'enfant est incapable de création artistique que les adultes se doivent de lui composer des œuvres. Yamada insiste sur la particularité artistique des *dōyō* qui doit les différencier des *shōka*, ou même des autres chants artistiques. Cette vision de la musique, qui ne doit pas être une simple description ou narration, mais l'expression du sentiment intérieur, est à mi-chemin entre l'esprit romantique et le mouvement symboliste qui nourrissaient la création de l'époque.

Par ailleurs, il affirme que la création n'est possible qu'en ayant compris que les enfants sont des êtres innocents et purs. Pourtant, il a fait paraître dans *Akai tori* plusieurs pièces qui ne semblent pas vraiment adaptées à l'humeur enfantine (*Shanghai tokkyū* 「上海特急」 « Express pour Shanghai » (1932) par exemple)⁴⁹⁵. Il est possible que cela montre une volonté d'aller à contre-courant de la tendance antérieure des compositeurs d'*Akai tori* qui créaient des pièces « easy-going », complaisantes, de style *shōka*⁴⁹⁶. D'un point de vue musical donc, peu importait qu'il s'agisse de paroles pour enfants ou artistiques, il composait de la même façon. Il faut voir l'évolution suivante : à l'origine centré autour de l'enfant, le mouvement *dōyō* se destinait vers la fin à satisfaire la nostalgie des adultes pour leur enfance.

2 La « musique nationale japonaise »

Dans les années 1930, les théories sur la « musique nationale japonaise » *Nihon kokumin ongaku ron* était un sujet de débat entre les compositeurs, bien souvent repris dans les revue spécialisées. Yamada et d'autres compositeurs avaient pour point commun de tenter d'intégrer le thème du « Japon » dans leur création. Mais plutôt que de s'escrier à vouloir employer de nouvelles

⁴⁹⁵ Voir annexes, illustration 20.

⁴⁹⁶ KOJIMA TOMIKO 小島美子, *Nihon dōyō ongaku shi* 日本童謡音楽史, Daiichi shobō 第一書房., s.l., 2004, p.163.

techniques musicales, Yamada utilisait les motifs japonais comme thème et voulait exprimer les mœurs et les coutumes du Japon visuellement et musicalement, pour les faire connaître à l'étranger où il avait de nombreuses occasions de se rendre. On comprend mieux le chemin pris par Yamada dans sa création musicale. Si, dans les années 1920, son inspiration principale faisait naître la mélodie de la langue japonaise dans les années 1930, il se dirigea davantage vers la création d'opéras qui puissent faire comprendre le « Japon », dont il incorporait l'image, visuellement et acoustiquement. Son travail créatif évolua certes en raison des circonstances dans lesquelles on lui faisait commande (à l'étranger ou non) mais il semble que sa volonté de vouloir composer à partir du japonais reste inchangée.

Sous le même nom de mouvement *dōyō*, on se rend compte qu'il existait des interprétations très variées d'un partisan du mouvement à un autre, paroliers et musiciens confondus. Chez ces derniers, on observe parfois même des oppositions. Pour Motoori, il s'agissait de contribuer « principalement à la musique traditionnelle japonaise moderne » *kinsei hōgaku wo omo to suru* 近世邦楽を主とする. Pour Nakayama, ces chants devaient avant tout être l'expression « des sentiments du peuple et d'idées enfantines » *shominteki kankaku / kodomo rashii hassō* 庶民的感觉・子どもらしい発想. Fujii, de son côté, aspirait à « révéler le sentiment national japonais » *tettei shite minzoku teki kankaku wo motsu* 徹底して民族的感觉をもつ. Quant aux idées de Yamada Kōsaku et Taki Rentarō elles aussi, voulaient correspondre à un idéal autre.

Ces différences d'interprétation révèlent un décalage avec la devise initiale lancée par Kitahara Hakushū ou Suzuki Miekichi concernant les chants pour enfants japonais qui devaient entrer dans un processus de développement de la tradition des *warabe uta*. Finalement, l'intérêt envers les *warabe uta* est resté mince par rapport aux chants traditionnels et populaires, tandis que le choix des thèmes des poésies, comme celles de Noguchi qui évoquent la solitude, l'éloignement du pays natal, la nostalgie, influèrent directement sur la définition du *dōyō* elle-même. Il faut noter aussi que la compréhension du *warabe uta* prit également un autre sens avec le développement des *dōyō*. Désormais, il se définissait comme un *min.yō* pour enfant, mais ses caractéristiques propres, musicales, vocales et langagières n'étaient pas complètement maîtrisées et

partiellement empruntées pour créer des chansons hybrides. De fait, en dépit de l'immense travail de récolte fait sur les *warabe uta* de Hakushū par exemple, il n'en reste pas moins que les *dōyō* de l'ère Taishō sont le résultat d'une analyse et d'une étude scientifique, d'une démarche d'adulte donc, qui avait donc peu à voir avec le caractère spontané, naturel, véritablement « enfantin » des *warabe uta*. Les *dōyō* sont en effet des chants dont les paroles littéraires sont créées par des poètes, s'allient avec une mélodie, un rythme, le tout étant mesuré, noté et non-modifiable et constituent à ce titre des œuvres pouvant être qualifiées d'à la fois littéraires et artistiques.

Si le mouvement *dōyō* a connu des interprétations différentes, selon les magazines, les individus et leur qualité (poète ou compositeur), il n'en reste pas moins un fait majeur dans l'histoire de la musique, de la littérature et de l'éducation des enfants au Japon. « L'âge d'or » du *dōyō undō* se situe aux alentours de 1923, vers la fin de l'ère Taishō, mais est vite suivi par une perte de qualité et un déclin du mouvement. En effet, les chants les plus appréciés, les plus chantés, ne correspondent pas nécessairement à l'idéal énoncé par les partisans du mouvement *dōyō*. La publication de *Kin no fune* s'arrête en 1929. Depuis quelques temps déjà, on ne voyait plus vraiment naître d'œuvres remarquables, ni de nouvelles tentatives dans l'écriture et la conception des chants pour enfants. Si musicalement parlant, les chants de *Kin no fune/hoshi*, se distinguent de ceux de *Akai tori* dans le sens où ils sont plus diversifiés et ont fait l'objet d'une recherche d'intégration d'éléments de la musique traditionnelle, ils ne sont aujourd'hui généralement pas distingués par le grand public. On voit aussi par ce mouvement la transition entre le monde de *miyakobushi* qui dérive vers le sentimentalisme caractéristique de Taishō. Les enfants de Taishō ont gardé un certain attachement pour la musique de cette époque une fois devenus adultes. S'en suit le phénomène des *rekōdo dōyō*, autrement dit la commercialisation des *dōyō*. Alors que les *dōyō* portaient un idéalisme très fort, ils le perdent pour finalement être tenus par l'industrie du disque au début de Shōwa et devenir des chansons à succès pour enfants. En résumé, les *dōyō* de Yamada Kōsaku de la deuxième période de *Akai tori* étaient certes artistiques, mais peu adaptés aux enfants, alors que les *dōyō* de *Kin no fune* sont devenus des chansons commerciales ayant perdu leur aspect artistique. Ce qui nous amène, dans la partie suivante, à nous interroger sur la

réalité de l'époque dans laquelle furent créés ces chants pour enfants.

III Le rôle crucial des médias dans la diffusion des chants pour enfants

L'ère Taishō connut des développements économiques, politiques et sociaux dont l'impact sur la population est très sensible, notamment du point de vue matériel. Si cela permit l'entrée massive de la culture étrangère, et en particulier américaine, sur le territoire japonais, ce développement n'empêcha pas l'épanouissement de la culture populaire japonaise, notamment musicale.

Les médias de masse, apparus dans les années 1920, ont permis la naissance d'une nation d'auditeurs, liés entre eux et définis par ces chants. Une partie de la population devint propriétaire de postes radio ou de phonographes. L'accès aux médias était crucial, car cela supposait de se trouver à la pointe de la modernité - celle de la technologie de transmission et des nouvelles industries de diffusion. Les médias servirent d'outil de contrôle militaire dans les années 1930 et 1940. Mais les avancées technologiques eurent également une répercussion majeure sur la création musicale durant l'ère Taishō, car elles menèrent à une production de masse. En 1913, les hauts-parleurs commencèrent à remplacer les pavillons sur les gramophones. Dès 1920, ces derniers devinrent l'équipement standard. En 1925, la technologie du disque fit un bond en avant aux USA quand l'enregistrement électrique, au moyen d'un microphone⁴⁹⁷, remplaça le procédé acoustique qui consistait à faire chanter directement dans un grand cornet. La qualité musicale était désormais supérieure, et le son plus naturel. On trouve dès 1927 des disques enregistrés à l'aide d'un microphone sur le marché japonais, que l'on nomme alors *denki fukikomi rekōdo* 電気吹き込みレコード, l'introduction au Japon de cette technologie eut lieu, quant à elle, en 1929. Le procédé de fabrication des disques laminés fut acquis en 1928 suite à l'appel de collaborateurs occidentaux, et la production se poursuivit jusqu'à ce que la guerre et la raréfaction des matières premières ne rendent trop coûteuse la fabrication de disques. Le cinéma fut également un média de diffusion formidable qui dans plusieurs cas se combina habilement à la musique enregistrée, la coopération entre l'industrie du film et celle du disque s'avérant fructueuse pour les deux parties. Présenté à partir de

⁴⁹⁷ L'origine du microphone remonte à l'année 1861, lorsque Johann Philipp Reis (1834–1874) présente une installation de transmission électrique de la parole. Alexandre Graham Bell et David Edward Hughes perfectionneront cet appareil transducteur, ce qui aboutira entre autres à l'invention du téléphone, et à son utilisation dans les stations de radios.

1914, la musique y avait une grande importance, y compris à l'époque du cinéma muet : les salles engageaient alors des artistes professionnels qui, accompagnés d'un orchestre, chantaient les paroles inscrites sur l'écran. On voit d'ailleurs apparaître un nouveau type de chanson populaire : *ko uta eiga* 小唄映画 déjà évoqués plus avant (les *ko uta* étant des courtes ballades accompagnées au shamisen). C'est ainsi l'émergence des industries culturelles, une nouvelle forme de production de divertissement qui entraîna des mutations profondes dans les modes de consommation de la musique. On peut les définir de plusieurs manières : d'un côté, on peut les considérer comme des « organismes qui s'adressent à de très vastes publics dont ils ignorent presque tout et ne peuvent par conséquent prévoir les réactions, malgré toutes les études de marché lancées comme autant de coups de sonde dans l'inconnu ». ⁴⁹⁸. En effet, la curiosité de la part de la population japonaise à l'égard des nouveaux médias ne pouvait être garante du succès sur le long terme des biens culturels qu'ils distribuaient. Dans le même temps, ces industries pouvaient s'assurer une réussite commerciale en reprenant à son compte une chanson reconnue et déjà affectionnée par le public. C'est d'ailleurs ce qui s'est produit au début. Les maisons de disques ne prenaient que peu de risques en enregistrant des chansons qui bénéficiaient déjà d'une grande popularité. Le processus s'inversa par la suite lorsqu'elles engagèrent des compositeurs, des paroliers, des arrangeurs et des chanteurs pour créer de nouvelles chansons dans l'objectif unique d'en faire des succès commerciaux. Le premier de ces succès fut *Kimi koishi* 「君恋し」 « Tu me manques » de Shigure Otoha 時雨音羽 (1899-1980) (texte) et Sassa Kōka 佐々紅華 (1886-1961) (musique) écrit et enregistré en 1928 par Nippon Victor. Les maisons de disques ont collaboré avec des sociétés cinématographiques et des radiodiffuseurs pour saturer le public avec leurs chansons ⁴⁹⁹.

Face à cette phonophilie grandissante, la musique populaire connut un tremplin formidable, grâce à ces nouveaux modes de diffusion qui semblaient dépasser plus aisément les barrières géographiques et sociales. Les chanteurs en vogue devaient s'emparer de cette avancée technologique, l'enregistrement de leurs compositions sur des disques permettant en effet une meilleure promotion de

⁴⁹⁸ BECKER Howard S., MENDER Pierre-Michel et BOUNIORT Jeanne, *op.cit.*, p.140.

⁴⁹⁹ MINICHELLO Sharon A., *Japan's competing modernities : issues in culture and democracy, 1900-1930*, s.l., University of Hawaii Press, 1998, p.252.

leurs activités musicales. Les « tubes » qui naquirent de cette révolution eurent désormais une portée nationale, plus à même de toucher un public large qui puisse s'identifier à la musique qu'il écoute. Nous proposons ici de revenir sur les effets de ces médias et leurs limites dans la diffusion des *dōyō*.

A De la musique populaire à des produits de l'industrie musicale

Dans les années 1920, la musique « de masse » se traduisait par le terme *taishū ongaku* 大衆音楽, le mot *taishū* s'utilisant alors comme préfixe venant compléter n'importe quelle forme culturelle qui disposait désormais d'un public dans le sens moderne du terme. Dix ans plus tard, le mot *ryūkōka* s'imposait pour désigner ces produits musicaux provenant de l'industrie du disque. De structure occidentale, le *ryūkōka* s'inspirait des rythmes du jazz, des chansons en vogue en Europe ou aux États-Unis tout en déployant des tonalités et des paroles empreintes de sentimentalisme. L'un des premiers exemples de *ryūkōka* s'étant répandu à l'échelle nationale dans le milieu de l'ère Taishō est *Sendō kouta* 「船頭小唄」« La Chanson du batelier », composé par Nakayama Shinpei sur les paroles de Noguchi Ujō. *Akai tori* et le mouvement *dōyō* qui l'accompagne sont surtout le reflet du modernisme urbain et de la variété des formes musicales qui en découlèrent. Ce dernier correspond à la période qui voit l'ouverture du théâtre impérial en 1911, le développement de la musique et de l'opéra, le Asakusa opera, le Takarazuka et les autres troupes de comédie musicale. Si l'on peut parler de naissance d'un nouveau courant musical, les *dōyō* et la diffusion de leurs enregistrements furent réservés à une certaine catégorie sociale. Les nouveaux médias tels que la radio et le cinéma, le développement des divertissements, la fin du Asakusa opera, la diffusion des *revue*, le succès des dance hall, du jazz et du tango nourrissaient l'atmosphère musicale dans laquelle les compositeurs et les auditeurs évoluaient. La création des grands orchestres japonais grâce aux musiciens étrangers et aux compositeurs Yamada Kōsaku et Konoe Hidemaro est aussi significatif de l'importance grandissante de la consommation musicale. Ainsi le premier orchestre professionnel naquit en 1926 et contribua largement à l'essor et la diffusion de la musique classique. Parallèlement, on passe de chansons populaires à des chansons en vogue. En l'espace d'un demi-siècle (1870-1920), la musique s'était grandement diversifiée, touchant tous les publics. On commence dès lors à parler de *uta* 歌 pour qualifier les chansons les plus interprétées. Ce terme était déjà employé à la fin de l'époque Edo en 1850 avec le succès du *ha uta* 端唄 accompagné au shamisen dont le *ko uta* est dérivé. Ces chansons étaient regroupées sous le terme général de *hayari uta* はやりうた « chants populaires »⁵⁰⁰ mais se

⁵⁰⁰ Le terme *hayari uta*, qui est une autre lecture de *ryūkōka*, s'utilisait déjà pendant la période Edo

distinguaient déjà dans des catégories précises. Lors de la mise en vente des disques, ceux-ci présentaient différentes indications telles que *shoseibushi* 「書生節」 (chant en vogue autour de 1873), *shōka*, *ko uta*, *min.yō*, *ha uta*, *hayari uta*, *shin ko uta* 「新小唄」 etc. De la même façon à la radio, on évoquait des catégories différentes : *hayari uta*, *dokushō* 「独唱」, jazz 「ジャズ」, *shin riyō* 「新唄謡」⁵⁰¹, *eiga ko uta* 「映画小唄」 (les chansons des films japonais) etc. Le concept de chanson en vogue *ryūkō kayō* 流行歌謡 n'était pas encore implanté et les émissions de radio visaient à mettre le moins possible de chansons populaires dans le but d'éduquer de façon la plus saine possible les ménages⁵⁰². Les *kayōkyoku* 歌謡曲 désignent particulièrement les chants populaires nés depuis le début de l'ère Shōwa et diffusés par les disques, la radio et la télévision. Le terme de *kayōkyoku*, qui remplaça peu à peu *ryūkōka*, était employé avec un sens un peu différent du sens actuel⁵⁰³. On peut le rapprocher de ce que l'on appelle « chanson régionaliste », c'est-à-dire d'après sa définition qu'elle diffère du folklore en ce sens que l'on connaît ses auteurs. Elle est inspirée par une coutume, une particularité de la province ou reprend à son compte l'un des thèmes de la chanson traditionnelle. Après un temps plus ou moins long, quand la tradition orale l'a transformée et que les auteurs sont tombés dans l'oubli, la chanson régionaliste s'intègre au folklore, auquel elle apporte un sang nouveau⁵⁰⁴. À l'origine, ce sont des musiciens comme Miyagi Michio 宮城道雄 ou Machida Kashō 町田佳聲 (parfois orthographié 町田嘉章) (1888-1981) qui, très actifs à partir de 1920 aussi bien pour leur travail d'artiste à la pointe des techniques récentes que pour leur travail de recherche et les relevés musicaux de *min.yō*, ont développé une « nouvelle musique japonaise » *shin nihon ongaku* 新日本音楽. Machida participa à la première émission radiophonique consacrée au *hōgaku* à la station de radio de Tōkyō et emploie dès 1927 le terme de *kayōkyoku*.

pour désigner la musique créée commercialement. STEVENS Carolyn, *op.cit.*, p.14.

⁵⁰¹ Le terme *riyō*, proche de celui de *min.yō*, désigne les chansons populaires n'appartenant pas à un style défini comme le *ko uta* ou le *ha uta*.

⁵⁰² TONOSHITA 戸ノ下 Tatsuya 達也, « *Kokumin ka* » wo *shōwa shita jidai, shōwa no taishū kayō* 『『国民歌』を唱和した時代』 昭和の大衆歌謡』, Rekishi bunka raiburari 歴史文化ライブラリー., Japon, 2010, p.14.

⁵⁰³ Après-guerre, il désigne toutes les productions musicales principalement diffusées à la télévision, à la radio et représentées dans les classements musicaux.

⁵⁰⁴ HONEGGER Marc et PRÉVOST Paul, *Dictionnaire de la musique vocale, lyrique, religieuse et profane*, France, Larousse, 1998, entrée de dictionnaire « Chanson populaire » p. 82-83.

1 Compilation des *dōyō*

Peu après la publication, au sein d'*Akai tori*, du premier *dōyō Kanariya*, un concert fut organisé le 22 mai 1919 au théâtre du jardin impérial. Ce concert concordait aussi avec le retour des États-Unis de Yamada Kōsaku, et les œuvres interprétées comprenaient des *dōyō* d'*Akai Tori*. L'accueil positif vis-à-vis de *Kanariya* explique en partie l'enthousiasme de Suzuki Miekichi par la suite. Au vu du succès rencontré par la mise en partition des *dōyō*, la compilation de ces derniers dans un volume leur étant consacré fut rapidement décidée. C'est ainsi que furent publiés les *Akai tori dōyō*, au nombre de huit volumes⁵⁰⁵. Le premier parut au mois d'octobre 1919, comprenant des œuvres de Kitahara Hakushū et Saijō Yaso, mis en musique par Narita Tamezō avec des illustrations de Shimizu Yoshio. Dans la préface, Suzuki Miekichi dit ainsi :

序 鈴木三重吉

われわれは哀れにも、お互いに殆ど謡うべき謡を持っていない。子供たちでさへも、ただ機械的に取扱はれている或種の低級なもの以外に何ものを誇り得るであろう。第一われわれは、根本に於いて、これまで殆ど、子供たちのための特別な真箇の芸術家を擁し得た例もない。これに対して、ただとひり「赤い鳥」はわれわれの第一流の作家詩人、作曲家たちを抜いて、子供のために真実なる創作を寄与する最初の一大運動を導いている。

この集にお(を)さめた五つの謡と作曲とは、いづれも一度「赤い鳥」に於いて少年少女諸子に捧げたものである。謡そのものは、いづれも最近のわれわれの詩壇に一境地を切り開いた区画的の傑作で、その或ものの如きは、直ちに、すぐれたる古曲として永久の生命に輝くべき絶唱とさへ言われている。又作曲家成田君については、最早かなり多くの人が、すでに巨星としての早い光りを認めている。この集の曲のごとき悉く氏の真価を語る代表的作品というを憚らない。

子供の謡は実さいに於いて家庭そのものの謡である。私たちは窃かに、これ等の謡が多く家庭に於いて、これまでの多くの歌曲に対比して、いかなる評価を受取るかを想像しつつ、次の第二集の上梓を急いでいる。

Préface

Nous autres Japonais n'avons, malheureusement, pratiquement aucune chanson à nous chanter entre nous. Même pour les enfants, il n'y a rien dont nous pourrions être satisfaits car leurs chants, répétés machinalement, sont de piètre qualité. En premier lieu, nous n'avons, fondamentalement et jusqu'à présent aucun exemple d'artiste qui se destine spécialement à créer des œuvres pour les enfants. Face à cela, seul le magazine *Akai tori* conduit, avec nos poètes, écrivains et compositeurs de valeur, le premier grand mouvement qui offre de véritables œuvres aux enfants.

Les cinq chants et musiques contenus dans cet ouvrage sont des pièces destinées aux jeunes garçons et aux jeunes filles et déjà parues dans *Akai tori*. Les textes eux-mêmes sont des parties de chefs-d'œuvres qui ouvrent des perspectives nouvelles dans le monde littéraire, et se trouvent être des pièces anciennes qui se destinent à briller pour l'éternité en tant qu'œuvres magistrales. Par ailleurs, le compositeur

⁵⁰⁵ Reproduction intégrale des *dōyō* en huit volumes, *Fukkoku Akai Tori dōyō zen 8 shū* 復刻「赤い鳥」童謡全八集, Horupu ほるぷ出版, Tōkyō.

Narita est reconnu par un grand nombre comme une étoile montante dans sa discipline. Nous devons reconnaître que les morceaux de cette compilation sont des œuvres particulièrement représentatives de sa valeur.

Les chants pour enfants ont en réalité lieu d'être des chants familiaux. Nous souhaiterions que ces chants soient plus présents dans les maisons, contrairement aux autres œuvres chantées, et tout en imaginant quelle sera leur réception, nous travaillons sur un deuxième volume de compilation.

On comprend ici la volonté de Suzuki Miekichi d'étendre la portée des chants parus dans *Akai Tori* en ce qu'ils rayonnent pour eux-mêmes, au même titre que les contes ou les histoires pour enfants. En devenant des « chants familiaux », ils se distinguent clairement des chants scolaires pour adopter le comportement des chants populaires en se diffusant et se transmettant de la même façon. La compilation de ces chants en volumes leur étant dédiés leur fait acquérir une dimension supérieure, ils intègrent un répertoire : celui des œuvres mises en partition.

La maison d'édition Kin no hoshi sha 金の星社 usa également de ce stratagème en faisant paraître un recueil des partitions de ses chansons dans *Kin no hoshi dōyō kyokufu* 『金の星童謡曲譜』 (1924) en 11 volumes, ainsi que la maison d'édition Kodomo sha コドモ社 et son *Dōyō kyoku fu* 『童謡曲譜』.

2 Enregistrement des *dōyō*

Les enregistrements sur disques jouèrent un rôle indéniable dans la popularité rencontrée par les *dōyō*. Comme nous l'avons montré dans la partie consacrée au développement de la culture du gramophone et de la démocratisation du disque⁵⁰⁶, le Japon se mit à produire ses disques sur son territoire dès 1907. Si les premiers morceaux enregistrés furent issus du répertoire de *hōgaku*, il ne fallut pas beaucoup de temps pour les premiers tubes modernes fussent véhiculés par ce nouveau média. *Kachūsha no Uta* est considéré comme le premier tube moderne⁵⁰⁷. Il fut composé par Nakayama Shinpei, aussi reconnu comme compositeur de *ryūkōka* que de *dōyō*. Rappelons que cette chanson est extraite de l'adaptation théâtrale qui fut donnée en 1914 au Théâtre du Jardin impérial du roman de Tolstoï *Résurrection* (*Fukkatsu* 『復活』, voir plus-avant) montée par la troupe du Geijutsu-za et interprétée par Matsui Sumako 松井須磨子 (1886-1919).

⁵⁰⁶ Voir Partie 1.

⁵⁰⁷ LINHART Sepp, *La modernité à l'horizon - La culture populaire dans le Japon des années vingt*, Philippe Picquier, s.l., 2004, p.85.

L'enregistrement de cette dernière fut confié à la Tōyō Chikuonki. S'en suivirent d'autres chansons à succès comme *Gondola no uta* ゴンドラの唄 (1915) « La chanson de la gondole », *Sasurai no uta* さすらいの歌 (1917) « La chanson du vagabondage » furent aussi enregistrées et diffusées au sein de la population. Le succès rencontré par Nakayama Shinpei fut tel que les années 20 sont communément qualifiées d'années *Shinpei bushi* (« les airs de Nakayama Shinpei »). Formant un trio très productif avec Kitahara Hakushū et Saijō Yaso, il composa des tubes de la chanson pour enfants, dès que les *dōyō* firent l'objet d'enregistrements. L'année 1922 marque une nouvelle étape pour l'industrie du disque : le Département d'Éducation sociale du ministère de l'Éducation instaura une marque d'approbation des disques pour en promouvoir la qualité. La production se répartit ainsi en 2 catégories : « artistique » (*geijutsuteki na mono*) et « populaire » (*tsūzokuteki na mono*), l'ensemble des disques pouvait prétendre à ce label de qualité mais pour la catégorie « populaire », il n'était attribué qu'à ceux qui utilisaient un langage correct pour l'amener à se rapprocher des chants considérés comme valables et sérieux. C'est ainsi qu'à partir de 1922, la séparation de la production discographique en catégories « artistique » et « populaire » entraîna de profondes réflexions sur les chants pour enfants.

Dès les premiers numéros d'*Akai tori*, la publicité faite aux nouveaux médias de diffusion saute aux yeux. On trouve ainsi celle faite pour le label discographique Nipponophone Company, fondé en 1910. La revue faisait aussi l'autopromotion de ses propres productions : on retrouve ainsi la publicité pour les enregistrements des *dōyō* d'*Akai tori* sous la mention *Akai tori dōyō fukikomi* 「赤い鳥」童謡吹込み et en dessous *Washi.in rekōdo* 「鶯印レコード」⁵⁰⁸, dans le numéro de septembre 1920. Après la compilation des partitions dans des volumes leur étant consacrés, l'étape suivante fut, en toute logique, leur enregistrement. Ainsi un premier volume fut enregistré avec les pièces suivantes : *Kanariya*, *Ame*, *Risu risu korisu*, *Inu no oshibai* en 1916 par Nipponophone. Les pièces sélectionnées dans ce volume intitulé *Akai tori dōyō fukikomi*, étaient chantées par la chorale d'enfants de la société Akai tori 赤い鳥社少年少女唱歌会, accompagnée par Narita Tamezō au piano.

⁵⁰⁸ Nom sous lequel furent fusionnés les cinq labels (produisant les premiers disques, à face simple) existant à l'époque.

Dans le numéro d'octobre 1920 d'*Akai tori*, Narita Tamezō faisait ainsi la promotion du troisième volume :

「赤い鳥」の童謡は、索漠な子供の世界に、はじめて大きな光と喜びとを点じ得た、最初の純芸術的歌曲として目下ほとんど多くの家庭と学校とに歓迎されております。第一集の謡などはもう全部蓄音器にまで這入って、街上至るところで吹奏されております。[...] (1) 春の日 (2) お人形焼く家 (3) 月夜の家 (4) 赤い鳥小鳥 (5) 玩具の船 (6) どんぐり。

Les chants d'*Akai tori* ont pour la première fois apporté une grande lumière et de la joie dans l'univers désolé des enfants, et en tant que premiers chants purement artistiques, vont désormais être toujours plus accueillis dans les foyers et dans les écoles. Le premier volumes est d'ores et déjà enregistré sur disques [78 tours ?] et écouté dans les villes. [...] (1) *Haru no hi* (2) *Oningyō yaku ie* (3) *Tsukiyo no ie* (4) *Akai tori kotori* (5) *Omocho no fune* (6) *Donguri*⁵⁰⁹

Ce discours révèle un nouveau tournant pris par le mouvement des chants pour enfants : une volonté de modernité dans la diffusion de ses œuvres, en touchant une classe de consommateurs plutôt urbaine, plutôt aisée, au mode de vie très occidentalisé, réceptrice d'une musique « artistique », à cheval sur l'éducation « saine » de ses enfants. Dès lors, on s'aperçoit que ce discours touchait un public restreint puisqu'il s'adressait à une catégorie de privilégiés plutôt que ne contribuait à une diffusion générale.

Mais cet engouement médiatique, qui entraîna une profonde transformation des modes de diffusion des *dōyō*, mena nécessairement à une autre forme de leur réception. Leur qualité artistique fut altérée par les objectifs commerciaux des maisons de disques, l'édition des productions étant davantage soumise à la ligne éditoriale et à la demande des auditeurs que ce n'était le cas dans le milieu de la presse.

2.1 L'ère des *rekōdo dōyō*

Les années 1929 et 1930 sont les dernières que connaît le mouvement *dōyō*. Le *min.yō* et le *ko.uta* sont alors en vogue, tandis que les partitions et les enregistrements de *dōyō* se vendent de moins en moins. Les revues de *dōwa* et *dōyō* connaissent également une baisse de leurs ventes. Si les chants artistiques de Yamada constituent une alternative possible à la concrétisation du mouvement *dōyō*, ceux-ci finissent peu à peu par prendre une nouvelle forme déterminée par leur moyen de diffusion et deviennent des *rekōdo dōyō*. Il n'est pas aisé de leur

⁵⁰⁹ Composés par Narita Tamezō sur les paroles de : (1) Saijō Yaso (2) Kitahara Hakushū (3) Kitahara Hakushū (4) Kitahara Hakushū (5) Saijō Yaso (6) Kitahara Hakushū et Katō Kenshō.

attribuer une définition fixe, mais des auteurs comme Kojima s'accordent à dire que si l'on décrit les *dōyō* du mouvement *dōyō* comme ceux ayant pour support les magazines littéraires pour enfants, que les chansons pour enfants d'après-guerre sont ceux diffusés via la radio et les émissions télévisées, les *dōyō* de 1930 au début de la guerre sont quant à eux essentiellement véhiculés par les disques. Par conséquent, ils relèvent moins de la création d'un compositeur et d'un auteur que de la production d'un label et de l'interprétation d'un chanteur, susceptible d'attirer les ventes. Autrement dit, les *dōyō* connaissent eux aussi une transformation dans le contexte d'un Japon entrant dans une nouvelle ère dominée par l'industrie culturelle, telle qu'elle est définie par Adorno et Horkheimer⁵¹⁰. Les compositeurs durent s'adapter à ce changement afin de pouvoir tirer un bénéfice de cette évolution de l'offre et de la demande en matière de chants pour enfants. Ci-dessous, nous présenterons les compositeurs principaux qui s'inscrivirent dans le processus industriel de production des chants pour enfants.

a) Kawamura Kōyō 河村光陽 (1897-1946)

Compositeur originaire du département de Fukuoka, diplômé de l'école normale de Kogura, élève de Nakada Akira et de Fujii Kiyomi il étudia la théorie musicale à l'École de musique de Tōkyō à partir de 1924. Après avoir fait paraître ses compositions de façon indépendante, il établit un contrat avec les labels Polydor Records en 1934 puis King Record en 1936. Ses pièces ont un fort caractère national, comme ses *dōyō*, qui dans l'ensemble utilisent les gammes pentatoniques, Majeure, mineure ou traditionnelles. Sa méthode de composition s'appuie sur la théorie de Uehara Rokushirō concernant la musique traditionnelle (théorie controversée aujourd'hui) mais tout en présentant des différences notamment dans la répartition des notes de la gamme *yōsenpō*. Ainsi, il place le V^{ème} degré sur la même note aussi bien dans la gamme ascendante que dans la gamme descendante, ce qui constitue la différence principale avec la gamme *ritsusenpō*. D'ordinaire, le mouvement ascendant est Ré-Mi-Sol-La-**Do**-Ré tandis que le mouvement descendant est Ré-**Si**-La-Sol-Mi-Ré. Mais chez Kawamura on trouve plus souvent le mouvement ascendant Ré-**Do**-La-Sol-Mi-Ré, plus dans l'esprit d'un *dōyō*. Il semble qu'il avait intuitivement compris la différence entre la

⁵¹⁰ ADORNO Theodor W. et HORKHEIMER Max, *La Dialectique de la Raison*, Gallimard., France, (coll. « Tel »), 1983, 294 p.

gamme *ritsu* et la gamme *min.yō*. Il opérât également des différences du point de départ de la gamme *yōsenpō*, au lieu de la faire commencer sur Ré, il commence sur le V^{ème} degré La, ce qui correspond à la gamme *min.yō*. Ces deux degrés étaient d'ailleurs utilisés en tant que ton nucléaire même s'il les considérait comme tonique et dominante. Son utilisation du mode *yōsenpō* rendait la forme de la gamme *min.yō*. Il mélangeait néanmoins dans ses compositions des éléments qui n'étaient pas issus de la musique traditionnelle, ou utilisait la gamme *yonanuki*. Il revendique « l'harmonie des modes japonais et occidentaux » *wayō ryōsenpō no chōwa* 「和洋両旋法の調和」, en affirmant 1) que les gammes japonaises sont faibles d'un point de vue harmonique 2) qu'après s'être familiarisé pendant 60 ans avec uniquement la musique occidentale, il fallait à présent la digérer⁵¹¹. Quant à ses chants exploitant la gamme *min.yō*, ils ne sont finalement pas très connus. Kawamura construit souvent la base mélodique en gamme *yonanuki* et y intègre des tétracordes *min.yō*. Mais ses chansons les plus célèbres et représentatives sont en gammes *yonanuki* Majeures : *Ohayō no uta* 「お早うのうた」 « La Chanson du matin », et *Kamome no suihei-san* 「かもめの水兵さん」 « Monsieur Mouette le marin » (1937), par exemple. Une caractéristique qui rapproche ses chants des *warabe uta* est l'utilisation des rythmes pointés. Les thèmes récurrents de ses chansons les rendaient populaires auprès des enfants, mais cela fut au détriment de la qualité musicale de celles-ci, et sa reconnaissance en tant que compositeur fut limitée à celle de compositeur de *rekōdo dōyō*. Ces derniers étaient caractérisés par des paroles enjouées et la fixation de ce style musical entraîna irrémédiablement la catégorisation des *rekōdo dōyō* comme des *kayō kyoku* pour enfants⁵¹². Il coopéra notamment avec Takeuchi Toshiko 武内俊子 (1905-1945) et mit en musique plusieurs de ses textes : *Aikai bōshi shiroi bōshi* 「赤い帽子 白い帽子」 « Chapeau rouge et chapeau blanc », *Kamome no suihei-san*, *Ringo no hitorigoto* 「りんごのひとりごと」 « Monologue de la pomme », *Sendō-san* 「船頭さん」 « Le passeur » et *Amagasa karakasa* 「雨傘唐傘」 « Ombrelle et parapluie », notamment.

Il faut cependant reconnaître la volonté de Kawamura à introduire des éléments traditionnels pour les développer sous une nouvelle forme dans ses chants. Il partait du principe que la musique occidentale n'était pas la mieux

⁵¹¹ KAWAMURA 河村 Naonori 直則 (Kōyō), *Dōyō sakkyoku no shikata* 『童謡作曲の仕方』, Shinfonī gakufu シンフォニー楽譜出版社., Tōkyō, 1933, p.131.

⁵¹² KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *op.cit.*, p.221.

adaptée à la croissance spirituelle des enfants, mais que la musique japonaise traditionnelle était insuffisante d'un point de vue harmonique et qu'il était donc nécessaire d'allier les deux. C'est vraiment à l'ère Shōwa que ses œuvres prirent une forme de plus en plus fixe, tandis qu'à partir de 1937, il commença à mettre en musique des chants militaires, qui perdirent la naïveté enfantine de ses premières pièces.

b) Des chansons plus largement diffusées par le disque

Durant l'ère Taishō, on observe, ainsi que l'affirme Sepp Linhart⁵¹³, que le disque n'est qu'un élément parmi d'autres ayant participé au triomphe de la chanson, avec le cinéma et les supports imprimés. La démocratisation du disque 78 tours entraîne une rupture formidable dans l'histoire de la musique : désormais, on « possède » littéralement un exemplaire reproduit et écoutable une infinité de fois. Apparaissent aussi les critiques de disques. La démarche des maisons de disques est alors de s'emparer des titres une fois qu'ils aient atteint une certaine popularité. Mais au fur et à mesure que l'on avance dans l'ère Shōwa, l'enregistrement des *dōyō* n'est pas tant la consécration d'un chant que le point de départ qui le fera connaître à un large public.

Un *dōyō* comme *Ureshii hinamatsuri* 「うれしいひなまつり」 « Une joyeuse fête des filles » (1935) fut enregistré à peine un an après l'écriture des paroles par Satō Hachirō サトウハチロー (1903-1973) et de la mélodie par Kawamura Kōyō. Satō Hachirō, élève de Saijō Yaso, fut le parolier d'un nombre important de chants pour enfants et auteur de romans de jeunesse, qu'il fit paraître dans un premier temps au sein des revues et des journaux, avant de signer un contrat d'exclusivité avec Nippon Columbia en 1938. Nippon Columbia enregistra beaucoup de chansons dont il a écrit les paroles et qui sont aujourd'hui considérées comme des incontournables du répertoire de la chanson enfantine, à l'image de *Menkoi ko.uma* 「めんこい仔馬」 « L'adorable poulain » (1940). D'autres furent enregistrées après avoir été présentées dans des émissions télévisées comme c'est le cas de *Chiisai aki mitsuketa* 「ちいさい秋みつけた」 « J'ai trouvé un petit automne » (1955).

⁵¹³ LINHART Sepp, *op. cit.*, p. 83-105.

2.2 Les émissions de radio pour les enfants

L'arrivée de la radio stimula davantage la production des chansons populaires en général⁵¹⁴. Créée en 1920 aux USA, elle atteint la France en 1921, l'Angleterre en 1922, puis l'Allemagne en 1923. La première station de radio fut la British Broadcasting Corporation (la BBC) fondée en 1922, qui devint rapidement une concurrente des journaux, non seulement en diffusant des informations mais également de la musique.

En 1924, le *Mainichi Shinbun* d'Ōsaka fut le premier à réussir la transmission radiophonique de *Sassa bushi* interprété par Shiganoya Tankai, le 1^{er} tube fabriqué par la radio. Le gouvernement japonais fonda la première radio japonaise, la Tōkyō Hōsōkyoku 東京放送局, qui émet dès mars 1925. La JOAK (qui deviendra plus tard la NHK) commence à diffuser un programme régulier, on compte 100 000 postes récepteurs dans le pays en 1926, tandis que deux ans plus tard, en 1928, 565 000 des ménages japonais (soit 4,7% de l'ensemble) possédaient une radio⁵¹⁵. La NHK, mise en place en 1926, diffusait en priorité de la musique classique occidentale (les ventes de disques de ce répertoire aurait un peu pâti de cela) mais les chansons populaires telles que le *naniwa bushi* et le *hayari uta* n'étaient pas affectées par la concurrence de la radio, et la présence de la NHK joua un rôle plutôt positif dans l'explosion de la chanson populaire à partir de la fin des années 1920. En 1927, les capitaux étrangers entrèrent dans l'industrie du disque japonaise : la Nichichiku devient la Nippon Columbia (Columbia s'était établie aux USA, en Angleterre et en Allemagne), et la même année voit le lancement de Nippon Polydor (la firme allemande Polydor, filiale de la Deutsche Grammophon Gesellschaft). À la fin des années 1920, la chanson populaire occidentale sous forme « japonisée » ou en version originale (par exemple les reprises de la revue *Mon Paris* par la compagnie théâtrale Takarazuka, dont les chansons furent enregistrées dans les studios de la Nichichiku Oriento à Kyōto) rencontrent un franc succès au Japon.

Concernant les émissions radiophoniques pour les enfants, c'est un peu plus tard pendant l'ère Shōwa (1935), que la NHK lance son émission éducative

⁵¹⁴ *Ibid.*, p.94.

⁵¹⁵ En 1941, 45% des ménages avaient un poste, ce qui plaçait le Japon au quatrième rang mondial sur ce plan.

Yōji no jikan 『幼児の時間』⁵¹⁶. À partir de 1939, l'émission est diffusée tous les jours sauf le dimanche, et comprend diverses rubriques comme *Uta no okeiko* 「歌のおけいこ」 « La leçon de chant » (qui consiste à diffuser des chants pour enfants commandés par la NHK), *Rizumu asobi* 「リズム遊び」 « Jeux de rythmes », *Ohanashi* 「お話」 « Histoires » ou encore *Dōwageki* 「童話劇」 « Théâtre pour enfants ». L'émission *Uta no obasan* 『うたのおばさん』 apparaît en 1949 et dure jusqu'en 1964. Elle diffuse des œuvres commandées et d'anciennes chansons. Si les chansons étaient souvent liées à des productions théâtrales ou à des films, les maisons de disques s'employaient activement à fabriquer des tubes en engageant paroliers et musiciens en vogue. Jusqu'à présent, les *dōyō* étaient essentiellement des *rekōdo dōyō*, chantés par des enfants chanteurs, désormais, il s'agissait de faire participer les enfants dans les familles. Les paroles et la musique sont simples et réfléchies par les compositeurs pour être chantées dans le cercle familial.

Néanmoins, et bien que les médias aient eu un rôle déterminant dans la fabrication des tubes de la chansons, la radio et en particulier la station de radiodiffusion NHK, joua un rôle relativement limité dans la fabrication des tubes, tant elle était placée sous la surveillance des censeurs du ministère des Communications. La radio s'efforçait donc de ne diffuser que de la musique « saine » (*kenzen na* 健全な) sachant qu'elle pouvait être entendue par des enfants et des adultes⁵¹⁷.

2.3 Média et « diffuseurs de patrimoine »

Les revues, les disques, le cinéma, la radio mais aussi les musiciens de rue, le théâtre, les comédies musicales... tous participèrent à asseoir le répertoire de la chanson enfantine moderne dans la première moitié du siècle. Les moyens de communication de masse ont finalement été à l'origine du renforcement des mesures exercées au sein de l'école à partir de l'ère Meiji dans l'entreprise d'établissement du patrimoine national. En offrant une diversité des supports d'acquisition des biens culturels, ils autorisent une diffusion renouvelée de l'identité japonaise. Mais ces médias sont aussi largement exploités par les individus ou ensembles de personnes actifs dans la même période. Anne-Marie

⁵¹⁶ En 1963, l'émission change de nom pour *Haha to ko no mado* 『母と子の窓』.

⁵¹⁷ LINHART Sepp, *op.cit.*, p.105.

Thiesse explique en effet l'importance de ceux qu'elle nomme « diffuseur de patrimoine »:

[...] l'engagement en faveur de la cause commune, sans devenir militantisme permanent, peut prendre la forme d'un soutien ponctuel mais efficace. De surcroît, la construction nationale, souvent, constitue le cadre intellectuel du fonctionnement de maintes associations qui présentent des intitulés officiels plus neutres : la plupart des associations historiques, géographiques, folkloriques qui, au XIXe siècle, rassemblent largement les érudits et les amateurs, travaillent essentiellement dans la perspective du patrimoine national. Le rôle des « consommateurs » dans le soutien à la construction n'est pas non plus à négliger : en allant applaudir aux pièces de théâtre à sujet national, en suivant avec passion des romans-feuilletons historiques, en achetant lithographies ou vaisselle à motifs nationaux, un public plus ou moins vaste marque son approbation et encourage la production. [...] Renforcement récurrent de la production et de la consommation : l'offre croissante de biens culturels ou matériels à référence identitaire rend leur usage de plus en plus « naturel » ; le consommateur, dont se consolide ainsi la prise de conscience d'une « communauté imaginée », en vient à donner plus ou moins consciemment dans ses comportements l'exemple de ce qu'un membre de la nation doit faire et apprécier.

La création des revues comme *Akai tori* ou *Kodomo no kuni*, mais aussi des associations d'auteurs et de compositeurs qui les animaient participèrent à concrétiser aux yeux du public le patrimoine culturel qu'ils valorisaient dans leur publications.

3 Le rôle des interprètes

Bien avant les effets portés par les nouveaux médias de diffusion du début du 20^{ème} siècle, les chansons étaient véhiculées par la voix humaine, celle des chanteurs itinérants, *enkashi* 演歌師, *yomiuri* 読売 qui chantaient dans les rues, parfois accompagnés au violon et ce déjà durant l'ère Meiji. Ces musiciens ambulants jouaient un rôle important en faisant pénétrer grâce à leurs concerts récréatifs des modèles musicaux exogènes, créant des rassemblements d'une foule curieuse et à l'écoute d'un divertissement sonore, exotique ou reconnu. Ils permettaient en quelque sorte une synchronie entre la société japonaise et les éléments culturels étrangers grâce à une mise en scène captivante. Les *enkashi* vendaient également des partitions imprimées avec les paroles des chansons en vogue dont ils faisaient la promotion auprès d'un public qui n'était pas nécessairement d'un niveau social ou éducatif élevé. La transmission électronique de la musique populaire, qui remplaça peu à peu la transmission humaine, devint une part importante de la construction de la nation moderne. Non seulement cela permit la création d'une audience de masse, mais transforma les relations liant la

performance, l'exécution et l'écoute.

Les *dōyō* bénéficièrent grandement de l'effet porteur des artistes en vogue qui les interprétaient, à partir du début de l'ère Shōwa. Le succès de *Jūgoya otsuki-san* doit ainsi en partie aux filles de Motoori Nagayo, Midori, Kimiko et Wakaba qui chantèrent les œuvres de leur père dans tout le Japon. La fille de Nōsho Benjirō, Fumiko 納所文子, participa elle aussi à faire connaître les chansons de son père. Elles sont les premières représentantes du phénomène des *shōjo kashu* 少女歌手 « jeunes chanteuses japonaises » ou encore *dōyō kashu* 童謡歌手 « chanteuses de *dōyō* » qui trouvera son apogée dans la décennie qui suivit la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ce phénomène vient renforcer la construction d'un canon musical soumis à l'approbation par le public du répertoire de ces chanteuses. En incarnant les *dōyō*, ces jeunes artistes ont peaufiné leur définition et leur stabilisation en tant que catégorie musicale.

Les chœurs d'enfants se développèrent aussi dans les premières années de l'ère Shōwa, avec en premier lieu la création du chœur Otowa Yurikagokai 音羽ゆりかご会 en 1933. La diffusion à la radio et les enregistrements de ces jeunes chanteurs furent sans conteste efficaces dans la connaissance et la consolidation du répertoire de la chanson de l'enfance. Pour revenir sur le rôle de l'artiste, on peut expliquer le renforcement du phénomène d'attachement à certaines chansons parce qu'il s'établit des conventions autour du chanteur, de l'œuvre et de son public. En devenant le porte-parole, au sens propre du terme, d'une chanson, l'interprète offre un visage à celle-ci. Becker précise cependant que l'émotion n'est possible que si l'artiste et le public ont une connaissance et une expérience communes des conventions mises en jeu. Il dit ainsi « qu'une fois l'œuvre réalisée, il faut que quelqu'un y soit sensible, affectivement ou intellectuellement »⁵¹⁸. Dans le cas des *dōyō*, il paraissait évident que les interprètes soient des enfants, pour justifier la définition de ces chants. D'autre part, le compositeur devait lui aussi accepter les règles imposées par l'industrie musicale. En effet, les artistes créent, au moins en partie, leur œuvre en prévoyant les réactions affectives et intellectuelles des autres face à leur travail⁵¹⁹.

Même s'il apparaît plus tardivement et dépasse le cadre que nous avons

⁵¹⁸ BECKER Howard S., MENDER Pierre-Michel et BOUNIORT Jeanne, *op.cit.*, p.23.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p.214.

fixé dans cette étude, nous voudrions citer le cas de la chanson *Kurarinetto wo kowashichatta* 「クラリネットをこわしちゃった」 « J'ai cassé ma clarinette » comme exemple de réappropriation d'une musique, à l'image de *Musunde hiraite*⁵²⁰ que nous avons traité plus avant, venant enrichir le répertoire japonais alors qu'il disparaît d'un autre. Mais dans le cas présent, c'est par l'initiative d'un interprète que sa diffusion et son appropriation ont pu être réalisées.

<i>Kurarinetto wo kowashichatta</i>	
Paroles : Ishii Yoshiko	
1、ぼくの大すきな クラリネット パパからもらった クラリネット とっても大事に してたのに こわれてでない 音がある どうしよう どうしよう	Ma grande Clarinette Je l'ai reçue de mon Papa Ma clarinette Pourtant j'en prenais bien soin Mais des sons ne sortent pas comme si elle était cassée Que faire ? Que faire ?
(refrain) オ パキヤマラド パキヤマラド パオパオパ パキヤマラド パオパオパ オ パキヤマラド o pakyamarado pakyamarado paopaopa o pakyamarado pakyamarado paopaopa	
2、ドとレとミの音がでない ドとレとミの音がでない とっても大事に してたのに こわれてでない 音がある どうしよう どうしよう	Le do, le ré, le mi ne sortent pas Le do, le ré, le mi ne sortent pas Pourtant j'en prenais bien soin Mais des sons ne sortent pas comme si elle était cassée Que faire ? Que faire ?
(refrain)	
3、ドとレとミとファとソとラとシの音がでないドとレとミとファ	Le do, le ré, le mi, le fa, le sol, le la, le

⁵²⁰ Par ailleurs, il s'agit d'un autre cas français que nous avons retrouvé dans le livre *Nihonjin ga shiranai gaikoku umare no dōyō no nazo* de Gōda Michito. GŌDA 合田 Michito 道人, *Nihonjin ga shiranai gaikoku umare no dōyō no nazo* 『日本人が知らない外国生まれの童謡の謎』, Shōdensha 祥伝社., Japon, 2006, 242 p.

とりとらとシの音がでない パパも大事に してたのに みつけられたら おこられる どうしよう どうしよう	si ne sonnent pas Le do, le ré, le mi, le fa, le sol, le la, le si ne sonnent pas Mon Papa aussi en prenait grand soin Si jamais il le découvre il va me gronder Que faire ? Que faire ?
(refrain)	

Le refrain, « *o pakyamarado [...] paopaopa* » est plus qu'obscur en langue japonaise. S'agit-il d'une onomatopée reproduisant le son de la clarinette ? Ou une formulette sans véritable sens (à l'instar de *zuizui zukkoroboshi*) aux propriétés magiques énoncée pour réparer la clarinette ? En réalité, cette formule d'une totale opacité sémantique pour un Japonais non averti est une retranscription phonétique du refrain de la comptine française *J'ai perdu le do de ma clarinette*. Sans en traduire le sens, le refrain commençant par « Au pas, camarade » est laissé tel quel dans les paroles japonaises. La comptine française est elle-même inspirée d'une chanson militaire dont elle n'aura conservé intact que le refrain, même si l'on peut entendre quelques variantes.

Ci-dessous, les paroles de la chanson française :

<i>J'ai perdu le do de ma clarinette</i> (extrait)
J'ai perdu le do de ma clarinette (bis) Ah si papa il savait ça tra la la (bis) Il dirait Ohé ! (bis)
(couplet absent de la version japonaise) Tu n'connais pas la cadence Tu n'sais pas comment l'on danse Tu ne sais pas danser Au pas cadencé
Au pas, camarade (bis) Au pas, au pas, au pas Au pas, camarade (bis) Au pas, au pas, au pas Au pas, au pas

C'est une des premières interprètes japonaises de chanson française, Ishii Yoshiko 石井好子 (1922-2010), qui a importé cette chanson populaire française anonyme au Japon. Elle fit la traduction des paroles et la chanson apparut pour la première fois en 1963 dans l'émission *Minna no Uta*「みんなのうた」 de la NHK. Le titre japonais est une erreur de compréhension de l'expression « j'ai perdu le Do » qui désigne en réalité un enfant incapable de retrouver sur sa clarinette le doigté pour jouer le Do. D'ailleurs, l'enfant explique dans la suite de la chanson qu'il a perdu toutes les notes de sa clarinette... Une fois de plus, on observe une transformation de la chanson, puisque la comptine enfantine est à l'origine un chant militaire anonyme français, titré la *Chanson de l'oignon*⁵²¹ datant de la

⁵²¹ Les paroles de ce chant militaire ont alors peu à voir avec la clarinette. Elles vantent les vertus de l'oignon pour les soldats de l'armée française (à ne pas donner aux ennemis, les Autrichiens). Aujourd'hui encore, elle fait partie du répertoire de la Légion étrangère.

1^{er} couplet :

J'aime l'oignon frit à l'huile,
J'aime l'oignon car il est bon.
J'aime l'oignon frit à l'huile,
J'aime l'oignon, j'aime l'oignon.

Refrain :

Au pas camarades, au pas camarades,
Au pas, au pas, au pas,

Révolution et du Premier Empire. C'était alors un des airs favoris des grenadiers de la Garde Impériale. Cette chanson n'a de commun avec la comptine que le refrain, les mélodies des couplets sont en effet différentes. Il s'agit d'un autre exemple de contrafactures multiples : le chant militaire inspira la comptine qui fut importée et modifiée à son tour au Japon.

Nous constatons ainsi une profonde évolution dans le mécanisme de production et de consommation des *dōyō* dont l'idée fondatrice finit par être emportée par les moyens de diffusion, sujets à des conjonctures dépassant celles du support représenté par le manuel scolaire, ou le magazine de littérature. En faisant l'objet de compilations et d'enregistrements, les chants pour enfants furent soumis aux critères de sélection d'une société de consommation, dictés par la publicité ainsi que par les campagnes de lancement de tubes musicaux et des artistes qui les interprétait. Cette évolution révèle les changements opérés dans le rapport à la musique des Japonais de l'ère Taishō. L'exemple de *Kurarinetto wo kowashichatta* montre que ce phénomène a toujours lieu à l'époque contemporaine tandis que les échanges s'intensifient.

Au pas camarades, au pas camarades,
Au pas, au pas, au pas.

B Déclin du mouvement *dōyō* ?

Tous les auteurs que nous avons pu lire affirment que le mouvement des chants pour enfants a été florissant dans la deuxième partie de l'ère Taishō avant de connaître un « déclin » au début de l'ère Shōwa. Ce « déclin » est généralement présenté sous plusieurs formes : soit il s'agit d'une baisse de production, soit un nouveau regain pour les *shōka* du Monbushō, soit une altération de leur essence en devenant des *rekōdo dōyō*. Dans tous les cas, ce « déclin » est vu comme quelque chose de négatif, la non-réalisation de l'objectif initial du mouvement. Or, nous l'avons vu, la pluralité des idées et des idéologies au sein des partisans du mouvement eux-mêmes, le développement des nouvelles techniques de diffusion, le changement de climat économique, social et politique au Japon ont entraîné assez vite des orientations variées dans le processus de création qui aboutirent nécessairement à des œuvres très différentes. Alors peut-on réellement parler de déclin du mouvement ? Quelles sont les causes qui, en dépit du contexte favorable à la création des *dōyō*, font ainsi penser les chercheurs ?

Nous souhaitons comprendre l'évolution du mouvement et des *dōyō*, non plus à travers l'action des individus et des théories énoncées par ces derniers, mais dans le contexte général de cette période entre la fin de l'ère Meiji et l'ère Taishō. Cela nous mène à étudier ces mêmes *dōyō* du point de vue de leur réception, et pas de la motivation qui conduisit à leur création. Notre questionnement de départ est de comprendre pourquoi la plupart des auteurs que nous avons cités précédemment parlent de « déclin » du mouvement, comme si la production périlait et que les idéaux énoncés n'avaient eu qu'une existence éphémère avant d'être noyés dans une exploitation industrielle de la musique. Notre hypothèse est que cette transformation de ce que représente le *dōyō* si tôt après sa genèse est un phénomène inévitable, mais qu'elle représente peut-être le point de départ de la véritable constitution de l'identité musicale du Japon moderne, dans le sens où la population s'appropriait ces chants selon les nouveaux codes d'écoute et d'appréciation de la musique, hors du système rigide de l'école, des manuels et recueils ou des revues de littérature. C'est probablement à partir de ce moment-là que la frontière entre *shōka*, *warabe uta* et *dōyō* s'amincit, dès lors que les interprètes s'emparèrent de ce qui était connu de tous pour susciter un sentiment

d'adhésion, que les industries cherchèrent à en tirer des gains monétaires, que les autorités voulurent en faire un instrument de pouvoir, que les fonctions de ces chants se multiplièrent et, dans le même temps, se popularisaient le mieux. En revenant sur les lieux et les acteurs qui exploitaient les *dōyō*, il sera possible de comprendre ce qui provoqua un tel phénomène.

1 Une composition musicale décevante

Hakushū, fervent défenseur de l'hérédité empruntée aux *warabe uta* des *dōyō*, leader incontesté du mouvement, a fortement contribué à développer l'aspect poétique de ces œuvres. Paradoxalement, si les textes des *dōyō* de *Akai tori* écrits par Hakushū reflètent bien l'ambiance des *warabe uta*, musicalement parlant, aucun compositeur ne s'est réellement attelé à rendre cet esprit. Comparés aux autres magazines comme *Kin no hoshi/fune*, *Dōwa*, *Kodomo no kuni*, la grande partie des *dōyō* de *Akai tori* se trouve en réalité dans la tradition musicale des *shōka*. Kojima ajoute même que si le style poétique des paroles est élevé, la part musicale est qualitativement plus pauvre. Finalement, peu de *dōyō* restent dans la postérité et si *Akai tori* a joué un grand rôle comme point de départ du mouvement *dōyō*, ce n'est plus le cas par la suite. On peut émettre plusieurs hypothèses pour comprendre ce phénomène. D'une part, dans l'esprit des Japonais de l'époque, la « musique » (音楽) désignait avant toute chose la musique occidentale, européenne⁵²². Cette façon de penser était un présupposé sans conditions même chez les compositeurs tels que Narita et chez Hakushū. Il faut également se poser la question du public à qui était adressé cette revue : il se destinait essentiellement à une petite part de la population urbaine, la moyenne classe bourgeoise, l'intelligentsia de l'époque. Cette revue reflète aussi les loisirs de cette classe sociale, tournée vers tout ce qui était « moderne » et qui souhaitait effacer la frustration musicale générée par les *shōka* vers des œuvres encore plus « européennes » et « modernes ». On retrouve moins cette tendance dans d'autres magazines plus diffusés hors de la capitale comme *Kin no hoshi*.

L'autre déception provenait du détournement du terme *dōyō* dès lors que l'industrie musicale s'empara de ces chansons. Le revers de la distribution à un

⁵²² Il est à noter que cette définition était elle-même moderne puisqu'elle s'est implantée au moment de la création du bureau de l'Inspection de la musique en 1879.

large public via la radio et les disques réside dans les contraintes et les exigences imposées par cette industrie qui tendent vers une uniformisation plus ou moins importante des produits⁵²³. L'innovation musicale, qui était déjà limitée au sein des revues comme *Akai tori* puisque les chants faisaient l'objet d'une sélection, était davantage soumise à des critères normalisés et une évaluation motivée par le succès et les recettes remportées par la mise sur le marché d'une œuvre. Les magazines, les films, les disques, la radio formaient un système uniformisé, chaque secteur étant lié aux autres, cela menant à une standardisation de la production musicale.⁵²⁴ Quand un artiste talentueux comme Nakayama Shinpei se faisait happer par ce mécanisme de production, il appartenait dès lors à l'industrie musicale et ses compositions devaient alors satisfaire les demandes, motivées par le succès des précédentes et, donc, identiques.

Finalement, on se rend compte que le mouvement *dōyō* n'est pas simplement destiné à créer des œuvres pour enfants, au regard de la mobilisation des auteurs et des compositeurs qui ont contribué à ces revues et du soutien de son lectorat. La lecture de ces œuvres nous donne un aperçu de l'ambiance propre à cette période Taishō/Shōwa, qui diffère de celle où fut introduite la musique occidentale. Ce phénomène d'innovation consciente et se voulant radicale a été légitimé au prix de plusieurs sacrifices dans le choix de l'utilisation de tel ou tel élément musical, ou de tel ou tel thème. Ce faisant, la déception de certains auteurs, qui espéraient aboutir à la création d'un répertoire rivalisant avec celui des pays européens, peut se comprendre. En se voulant syncrétique, ce nouveau genre musical se révèle faire partie de ce qu'Eric Hobsbawm décrit comme les « traditions inventées ». Cette volonté de retour aux *warabe uta*, de redécouverte du passé musical japonais n'est ni plus ni moins qu'une invention de l'époque, qui n'aurait pu avoir lieu sans les supports médiatiques et la relative liberté de pensée qui existait. Si ce mouvement rencontra un tel succès, c'est qu'il se voulait porteur d'une ambition nationale double : revaloriser le patrimoine musical japonais et consolider l'appartenance du peuple à celui-ci. Il est ainsi délicat d'affirmer, sans émettre de jugement de valeur, que la qualité musicale soit si médiocre, puisque les types de chansons qui furent comparées entre elles ont répondu à des attentes

⁵²³ BECKER Howard S., MENDER Pierre-Michel et BOUNIORT Jeanne, *op.cit.*, p.145.

⁵²⁴ ADORNO Theodor W. et HORKHEIMER Max, *op.cit.*, p.180.

différentes de la part des auditeurs. *A contrario*, il faut souligner que de très belles pièces d'auteurs comme Yamada ou Taki bénéficièrent de l'effet porteur des médias de diffusion. L'utilisation de ces chansons pour enfants dans le cinéma, la radio, la télévision ont consolidé des images véhiculées par (ou construites sur) ces mélodies pour les inscrire dans la mémoire collective⁵²⁵.

2 Critiques à l'encontre des *dōyō*

Dans les années 1930, les compositeurs japonais comme Nakayama Shinpei renouvelèrent leur méthode d'écriture en exploitant la gamme *miyakobushi*, et se concentrèrent presque exclusivement à la production de chansons en vogue ou de *shin min.yō* au caractère fortement mélancolique. Cela provenait dans un premier temps de la volonté d'auteurs comme Noguchi Ujō et Saijō Yaso d'exprimer les sentiments du peuple par les paroles du texte, dont l'effet était renforcé par la mélodie en gamme *miyakobushi*, qui rappelait les airs populaires. La société japonaise, dont la vie quotidienne était de plus en plus sujette aux préoccupations de la période d'avant-guerre, se divertissait en écoutant et chantant des tubes comme *Tōkyō ondo* ou *Ginza no Yanagi*. Pourtant, bien que l'opinion générale soit favorable à l'émergence de *dōyō* qui prennent le même chemin que ces chansons à la mode, certains n'approuvaient pas cette tendance.

2.1 Un manque d'intérêt la part du milieu de l'éducation musicale

L'ère Taishō fut une période favorable à la multiplication de mouvements⁵²⁶ prônant une variété de théories et de méthodes dans les domaines éducatifs et artistiques, pour ce qui nous concerne dans le cadre de cette thèse. Ces dernières furent mises en pratique dans des écoles, surtout privées, et les idées progressistes planifiaient d'engager une véritable réforme du système scolaire officiel. Si l'on peut observer une situation politique instable en raison de la valse des ministres au ministère de l'Éducation, l'effervescence idéologique de l'époque ne put être ignorée du pouvoir politique qui s'aida de comités chargés d'étudier et d'améliorer l'état du système éducatif. Comme nous l'avons constaté, l'enseignement musical s'est, pour l'époque, bien implanté dans le système

⁵²⁵ *Kōjō no tsuki* a ainsi été chantée pendant la guerre, sur le front, par la chanteuse Ri Kōran (Li Xianglan) et on l'entend dans le film *Akatsuki no dasso* de Taniguchi Senkichi (1950).

⁵²⁶ Voir les huit courants de l'éducation nouvelle, GALAN Christian, *op.cit.*

scolaire, mais des disparités dans le contenu et la dispense des cours subsistaient. C'est lors d'un séminaire d'été sur la musique *Ongaku kaki kōshūkai* 音楽夏季講習会, organisé par le Monbushō en 1920, que fut concrètement décidé de l'établissement d'une association pour l'éducation de la musique. Ainsi fut fondée, en 1922, l'association d'éducation musicale japonaise *Nihon kyōiku ongaku kyōkai* 日本教育音楽協会 qui se réunit une première fois dans les locaux de l'École de musique le 3 août. Ses membres représentaient plusieurs départements du Japon, mais aussi la Corée, annexée depuis 1910 et le Guandong, territoire administré par le Japon. Les premières réunions visaient surtout à définir les objectifs de l'association : enquêter et effectuer des recherches sur les différents problèmes liés à l'éducation musicale, assister les membres dans leur formation, contribuer de façon générale à l'augmentation de l'intérêt pour la musique⁵²⁷. Le conseil d'administration de l'association était formé de douze personnes, notamment Koyama Sakunosuke 小山作之助 (1864-1927), Shimazaki Akatarō, Matsushima Tsune 松島彝 (1890-1985) et Fukui Naoaki 福井直秋 (1877-1963) et partait du constat que si la musique s'était désormais bien implantée dans la société japonaise, il était nécessaire de consolider les fondements de sa connaissance, à savoir l'éducation musicale prodiguée aux enfants. Cette association publia une série de quatre volumes de nouveaux chants pour petits enfants intitulée *Ehon shōka* 『エホンシヤウカ』 (1931-1932), chaque volume saisonnier comprenant dix chansons, parmi lesquelles on découvre les célèbres *Chūrippu* 「チューリップ」 « Les Tulipes » (paroles : Kondō Miyako 近藤宮子 (1907-1999), musique : Inoue Takeshi 井上武士 (1894-1974)) et *Koinobori* 「こいのぼり」 « La banderole de carpes » (paroles : Kondō Miyako, musique : anonyme)⁵²⁸. Toute ces chansons ignorent les innovations musicales proposées par les compositeurs du mouvement *dōyō* et présentent une forme de *shōka*.

D'un autre côté, les auteurs de chants pour enfants étaient de plus en plus soumis à des contraintes liées au renforcement du militarisme et à l'oppression de l'individualisme et du libéralisme qui orientaient les décideurs de l'éducation musicale des enfants. Force est de constater une forme de réaction contre les

⁵²⁷ Voir MATSUMURA 松村, Naoyuki 直行, *Taishō-ki no ongaku kyōiku dai ippō, nihon kyōiku ongaku kyōkai no sōritsu to sōritsu shoki no katsudō* 「大正期の音楽教育 第I報 -日本教育音楽協会の創立と創立初期の活動-」, Bulletin Ōsaka Kyōiku University, 1982, p. 61-69.

⁵²⁸ Ces deux chansons furent un temps attribuées au président de l'association, Koide Kōhei 小出浩平 (1897-1986).

tentatives syncrétiques et créatiques de l'ère Taishō au profit d'un retour à une certaine stabilité musicale. Un retour aux *shōka* de la première génération et surtout un regain des chants militaires, hymnes nationaux et patriotiques.

2.2 Une alternative ? Le mouvement des chants prolétariens pour enfants

Les milieux littéraires et universitaires s'emparèrent des idées socialistes du début du 20^{ème} siècle et trouvaient à s'exprimer à travers l'organisation de conférence, la création de groupes⁵²⁹ et la publication de revues spécialisées accordant de l'importance à la littérature⁵³⁰. Si la fin de l'ère Meiji est marquée par de sévères répressions à l'égard de la littérature engagée, l'ère Taishō offre dans une certaine mesure un climat plus propice à son développement. Cette période voit naître de nombreuses revues qui publient dans leurs pages des récits d'écrivains prolétariens et ce courant se développera davantage au cours de l'ère Shōwa. Le mouvement prolétarien concernait également les différentes sphères artistiques : théâtre, cinéma, musique, beaux-arts. D'un point de vue musical, la chanson *Kurume kuwadachi* 「くるめくわだち」, dont les paroles sont composées par Ono Miyakichi 小野宮吉 sur un arrangement d'une mélodie populaire allemande, interprétée par Seki Akiko 関鑑子 (1899-1973) en 1926 lors du concert anniversaire de la première année du journal *Musansha* 無産者新聞, fut un succès annonciateur du développement de ce courant musical. En 1928, la constitution de la Fédération nationale des artistes prolétariens du Japon, *Zen Nihon musansha geijutsu renmei* 全日本無産者芸術連盟⁵³¹, issue de la fusion de plusieurs associations culturelles de gauche, fonda la revue *Senki* 『戦旗』 « L'Étendard », dans laquelle bien des auteurs de littérature prolétarienne japonaise publieront leurs œuvres.

Avec le développement soudain et la prospérité de la littérature du prolétariat de Taishō à Shōwa, naquit également au sein de la classe ouvrière une

⁵²⁹ Tsubouchi Shōyō met en place la Société des arts littéraires *Bungeikyōkai* en 1906.

⁵³⁰ La Pensée moderne *Kindai shisō*. Kobayashi Takiji (1903-1933), auteur du *Bateau-usine* (1929), figure emblématique

⁵³¹ Plus connue sous son nom en espéranto, *Nippona Artista Proleta Federacio*, en abrégé *NAPF*. La *NAPF* disparaît en novembre 1931 pour céder la place à une Fédération des organisations culturelles prolétariennes du Japon (*Nihon puroretaria bunka renmei*, en espéranto *Federacio de Proletaj Kultur Organizoj Japanaj*, en abrégé *KOPF* (23), avec pour organe *Puroretaria bunka* (Culture prolétarienne), qui paraît de décembre 1931 à mai 1934, date de la disparition de la *KOPF*. La *NAPF* et la *KOPF* comprenaient des sections de romanciers, de théâtre, de poésie, de cinéma, etc.

littérature prolétarienne pour enfants. En 1925, une rubrique pour enfants *kodomo no sekai* 「コドモのせかい」 avait été créée dans le journal communiste *Musansha shinbun* 『無産者新聞』 et en 1929, parut *Shōnen senki* 『少年戦旗』⁵³², un supplément s'adressant à la jeunesse du magazine *Senki*, devenant des plates-formes idéales à l'expression des œuvres de cette catégorie littéraire. Elle proposait dans ses pages des contes, des chants, des articles portant sur l'actualité ou les sciences. En 1930, un recueil de chansons enfantines de Makimoto Kusurō 榎本楠郎 (1898-1956) parut sous le titre *Akai hata* 『赤い旗』. Dans la préface de ce recueil, il s'adresse directement aux enfants en se décrivant lui-même comme étant dans une situation extrêmement précaire, il présente son ouvrage comme une entreprise participative : les enfants sont encouragés à envoyer leurs productions pour un prochain recueil. Il exhorte aussi à la lutte contre la classe aisée. Enfin, en 1931, parut un recueil de *dōyō* prolétariens compilé par Makimoto Kusurō et Kawasaki Daiji 川崎大治 (1902-1980), sous le titre de *Chiisai dōshi* 『小さい同志』. Il y a bien un sens dans la littérature enfantine du prolétariat en prenant l'enfant comme sujet dans la société. Cependant aucun moyen littéraire ne put être trouvé pour exprimer et déployer ce dernier. De nos jours, ces œuvres ne sont plus lues. Il ne fut pas possible de représenter ce sujet, jusqu'à ce que la littérature contemporaine pour enfant emploie le style de prose, après la guerre.

Dans les années 1930, le mouvement des chants pour enfants et les *dōyō* firent l'objet de critiques qui remettaient en cause deux choses : la vision de la culture enfantine selon les partisans du mouvement *dōyō* et le rapport entre musique et classe sociale dans la société japonaise. Ce mouvement prenait pour socle de réflexion la littérature prolétarienne que nous avons évoquée plus haut. En découlèrent les *dōyō* prolétariens, *puroretaria dōyō* プロレタリア童謡. Le problème principal se situait au niveau de la conception de l'enfant que les poètes du mouvement *dōyō* caractérisaient de « pur », allégation évasive qui omettait de prendre en compte les écarts entre un enfant élevé dans une famille bénéficiant des avantages procurés par la vie urbaine et capitaliste et celui dont les parents, issus d'un milieu agriculteur ou ouvrier, ne pouvaient lui offrir le même confort matériel. L'argument principal des partisans du mouvement prolétarien était qu'un

⁵³² Magazine de jeunesse, en annexe du magazine de littérature prolétarienne *Senki* 『戦旗』, paru dans la deuxième moitié des années 1920 visant à élever la conscience prolétarienne chez les enfants. Il proposait des contes, des chants, des articles portant sur l'actualité ou les sciences.

quotidien aussi différent entre deux enfants aboutissait nécessairement à des rêves et des espoirs tout aussi différents et rejetait l'illusion collectiviste de l'égalité de tous les enfants dans la nation japonaise.

En prétendant que les chansons pour enfants devaient présenter un caractère artistique, le mouvement *dōyō* (en particulier celui en filiation de la revue *Akai tori*) entendait radier du répertoire de la chanson enfantine toute une liste de pièces, jugées triviales ou grossières, qui évoquaient simplement une réalité partagée par nombre d'enfants des campagnes. Les *puroretaria dōyō* doivent, d'après Makimoto, répondre à des exigences concrètes et pratiques. C'est pourquoi il allait également à l'encontre des chansons de l'époque évoquant un pays natal fantasmé sous les traits du *furusato* qui entretenait l'illusion d'un Japon préservé de toute influence extérieure. Les allusions trop abstraites, trop catégoriques portant sur la culture de l'enfance étaient donc très critiquées. Les *puroretaria dōyō* au contraire voulaient décrire un quotidien de labeur en reprenant les modes d'expression du petit peuple ouvrier ou agricole. Même si les *warabe uta* ne sont pas une source d'inspiration directe dans tous les cas, et peu revendiqués en tant que tels, on constate une similitude dans la description sans détour des conditions de vie des enfants défavorisés. Ainsi, on constate dans les paroles de ces chants un emploi immodéré de procédés d'écriture renforçant le sentiment d'identification à la cause prolétarienne : des expressions extraites de dialectes, la mention de faits réels illustrant les inégalités sociales, des portraits réalistes d'un quotidien difficile, quelques parodies de chants pour enfants bien connus mais surtout beaucoup d'allusions directes opposant de façon manichéenne les « riches », aux « pauvres ». D'autre part, ces chants devaient être distingués selon des usages différents : la critique des hommes de pouvoir, capitalistes et propriétaires fonciers, une organisation commune qui prenait la forme de chorales, de chants alternés ou à l'unisson, des chants humoristiques, reprenant des personnages réels, des chants de lutte etc. La production de ces chants devait aussi répondre à une nécessité concrète : en temps de lutte, la chanson était une démonstration marquante de l'opposition des classes, de la revendication identitaire et de la contestation des inégalités. Chanter en chœur ces chants prolétariens favorisait la constitution du sentiment de lutte commune.

Parmi les musiciens ayant contribué au développement de ces chansons, on retiendra en particulier le compositeur Morita Masayoshi 守田正義 (1904-1992), qui fut l'élève de Hirota Ryūtarō et composa dans le recueil *Akai Hata* la musique des paroles de Makimoto *Fukuro to tsubame to niwatori*.

À titre d'exemple, nous présenterons la chanson *Ohiru mae* 『おひる前』 « Avant midi », issue du second numéro du premier volume du magazine *Shōnen senki*, dont le sujet et les paroles triviales dépeignent des préoccupations bien différentes de celles du lectorat privilégié de *Akai tori*⁵³³ :

<i>Ohiru mae</i>	
<p>にわとりがないてやがる きてきもなつたぞ 早くおひる になるといいな だが、まんまがあるかしら とつちゃん も からべんとう持ってたんだ あんなに きてきがなつ てやがる 生きているもの 食わずにいられるもんか おら、せっきょうごうとうになるぞ</p>	<p>Le coq chante, le sifflet aussi siffle, vivement qu'il soit midi, mais y aura-t-il à manger⁵³⁴, Tot-chan aussi a apporté une gamelle vide, le sifflet siffle encore, tout ce qui vit ne peut survivre sans manger, hé ! Je vais devenir un voleur-sermonneur⁵³⁵</p>

Certains éléments sont ainsi caractéristiques comme le « manger » qui est ici exprimé en japonais par le terme *mamma* まんま, issu du dialecte de Sendai. D'autre part, on relève la mention du voleur-sermonneur, en japonais *sekkyō gōtō* 説教強盗. Ce terme est apparu suite à l'affaire Tsumaki Matsukichi 妻木松吉 (1901-1989) nommé ainsi dans le journal *Asahi* en 1927. Tsumaki Matsukichi, réduit au cambriolage par manque d'argent, avertissait ses victimes sur la faiblesse de leur protection vis-à-vis des voleurs, ce qui lui valut ce surnom de « voleur-sermonneur ». L'introduction de faits réels et concrets est une méthode caractéristique de ce mouvement qui entend nommer l'ennemi contre lequel il se bat.

Le mouvement des chants pour enfants prolétariens voulait aller à l'encontre de cette « pureté » prétendument universelle et revendiquer les

⁵³³ YAMAZUMI 山住 Masami 正己, *Kodomo no uta wo kataru, shōka to dōyō* 『子どもの歌を語る—唱歌と童謡』, Iwanami shoten 岩波書店., Japon, 1994, p.147.

⁵³⁴ Le « manger » est ici exprimé en japonais par le terme *mamma* まんま, issu du dialecte de Sendai.

⁵³⁵ En japonais *sekkyō gōtō* 説教強盗. Ce terme est apparu suite à l'affaire Tsumaki Matsukichi 妻木松吉 (1901-1989) nommé ainsi dans le journal *Asahi* en 1927. Tsumaki Matsukichi, réduit au cambriolage par manque d'argent, avertissait ses victimes sur la faiblesse de leur protection vis-à-vis des voleurs, ce qui lui valut ce surnom de « voleur-sermonneur ».

différences entre les enfants des différentes classes et milieux. Certains chants scolaires, comme *Usagi to kame*, de Ishihara Wasaburō et Nōsho Benjirō, firent même l'objet de parodies⁵³⁶.

À cette époque, l'accès à l'art cristallisait la lutte des classes de la société japonaise et le mouvement éducatif prolétarien cherchait à exploiter les enseignements prodigués aux enfants en faveur d'une meilleure conscience des classes sociales, y compris celui du chant. Ce mouvement avait été encouragé par l'Union pour une nouvelle éducation *Shinkō kyōiku dōmei* 新興教育同盟 et des auteurs de littérature jeunesse prolétarienne comme Makimoto Kusrō. Une fois de plus, la musique fut utilisée au profit de la diffusion à la fois des idées revendiquées par le mouvement, et l'expression commune de celle-ci dans une volonté fédératrice. Cependant, la rubrique *kodomo no sekai* disparut après seulement quelques numéros, et en dehors des deux recueils cités précédemment, il ne semble pas y avoir eu un grand nombre d'ouvrages de ce type qui furent publiés. La question du chant pour enfant est rarement traitée dans l'étude du mouvement littéraire prolétarien, mais force est de constater qu'elle était importante pour ceux qui revendiquaient les droits des classes sociales et, tout en exprimant leur besoin de reconnaissance, refusaient l'assimilation.

⁵³⁶ YAMAZUMI 山住 Masami 正己, *op.cit.*, p.148.

Conclusion de partie

Les mouvements comme le *dōyō undō* montraient des volontés concrètes de remettre en question l'enseignement musical dans le système scolaire. Cependant les réformes entreprises par le gouvernement à la suite de ces mouvements furent parcellaires. En effet, une réforme radicale aurait dû être nécessaire pour mener à bien les volontés des protestataires. Cette situation dura pendant une cinquantaine d'années, jusqu'à la guerre. Cela n'empêcha pas la création d'autres œuvres qui se voulaient porteuses d'un nouveau sens, ou d'une autre forme, mais dans l'ensemble, on ne constata pas de changement flagrant dans le contenu des manuels scolaires. Plus encore, on se rend compte de la multiplicité des interprétations proposées par la définition initiale des *dōyō* qui, selon qu'ils soient traités sous l'angle littéraire, pédagogique ou musical, se révélaient sous de multiples formes. L'ascension rapide du mouvement, et son « déclin » tout aussi rapide, sont significatifs de l'effervescence intellectuelle et artistique qui agitait la société de l'ère Taishō en même temps qu'une impossibilité d'opérer un réel changement à cause de la rigidité du système officiel.

En revanche, une conséquence concomitante fut la réutilisation médiatique de ce mouvement qui aboutit à un décalage de compréhension du discours initial avec la production et la consommation des *dōyō*, conséquence inattendue des partisans du mouvement qui pourtant en faisaient la promotion. La popularisation croissante de ces chants, combinée au succès des chansons en vogue et du *min.yō* aboutit à une modification de la pratique coutumière du chant populaire dont les limites avec le chant scolaire imposé à l'école se firent de plus en plus floues.

Le mouvement des chants pour enfants rend compte de la façon dont les ouvrages de littérature pour l'enfance et la jeunesse se saisissent de la chanson et se nourrissent de ce terreau fertile qu'est le répertoire populaire. Comme nous l'avons expliqué, le terme *dōyō* connut une grande évolution dans ce qu'il désignait au cours des 19^{ème} et 20^{ème} siècles. Après l'ère Taishō, il existe également des usages du terme *dōyō* pour désigner des *warabe uta*, autrement dit des *denshō dōyō*. Ce qui signifie que ce terme est aujourd'hui considéré comme le pendant pour enfants des *min.yō*. La peur de la perte identitaire a ainsi entraîné la création de liens, réels ou stratégiques.

Au cours de nos recherches, nous avons été très frappée par le nombre important de publications scientifiques, d'ouvrages de vulgarisation, de sites web consacrés à l'étude de ces chants pour enfants. Mais le plus surprenant se trouve dans les discours qui s'accordent sur l'importance cruciale de préserver ce patrimoine musical japonais, supposant qu'il est menacé de tomber dans l'oubli. Pourtant, rien ne laisserait supposer cette issue, d'autant plus que, comparativement au cas de la France par exemple, il semble que ce répertoire soit très riche et très bien conservé, abondamment diffusé et transmis de l'adulte à l'enfant tout au long de sa vie. Cette sonnette d'alarme fut tirée jusqu'à un temps relativement proche qui aboutit à la création d'une compilation de cent chansons japonaises, *Nihon no Uta Hyakusen* 日本の歌百選, par l'agence pour les Affaires culturelles, Bunkachō 文化庁, en 2007.

L'étude que nous avons proposée dans ce chapitre nous a amenée à réfléchir sur le rapport entre la culture musicale japonaise et les *dōyō* de l'époque de Taishō qui se sont avérés être plus l'expression musicale et artistique de créateurs qu'un véritable retour à une tradition musicale « pure » et « innocente » telle qu'était représentée la culture enfantine. La difficulté de mettre en application les ambitions initiales de Kitahara Hakushū, c'est-à-dire de reprendre la tradition des *warabe uta* de la période Edo, est due au conditionnement général des compositeurs dont la formation, principalement centrée autour de la musique occidentale, limitait leur marge d'innovation. En se soumettant aux règles d'écriture mais aussi aux limites imposées par la demande de l'auditorat ou du lectorat, cela conduisit à une production présentant des tentatives de syncrétisme musical plus ou moins abouties, mais dont le succès doit moins aux techniques de composition qu'elles présentent qu'à leur mode de diffusion et à leur médiatisation.

C'est parce que la société de l'ère Taishō connaissait un changement rapide que les mouvements comme le mouvement *dōyō* furent aussi altérables. Les pédagogues, pour qui les enfants devaient posséder un répertoire de lectures adaptées à leur développement, produisirent cet ensemble de livres, de revues, de compilations dans un but de vulgarisation ciblant le public infantin. L'émergence de la culture enfantine entraînait en contradiction avec les modèles de lecture ou de

chant des manuels scolaires au fur et à mesure qu'elle adhérait à une logique commerciale. Comme le dit Eric Hobsbawm, « elle [l'invention de la tradition] est plus fréquente quand une transformation rapide de la société affaiblit ou détruit les modèles sociaux pour lesquels les anciennes traditions avaient été élaborées, et produit de nouveaux modèles auxquels elles ne peuvent plus s'appliquer [...] il y a des changements suffisamment vastes et rapides de l'offre ou de la demande⁵³⁷. ». L'engouement provoqué par les idées des poètes et des auteurs d'*Akai tori* finit par alimenter les discours critiques des autres mouvements éducatifs et sociaux qui voyaient dans ce genre d'innovation trop de contradictions inhérentes à la société de l'époque.

D'autre part, la surenchère émotionnelle et le poids symbolique porté par ces chants reflètent aussi le contexte politique et social d'un peuple en recherche d'identité et de souveraineté de sa culture. On comprend ainsi que l'attachement des Japonais à l'ambiance de l'ère Taishō est une façon de se constituer une identité commune pourtant bâtie sur une tradition inventée. Autrement dit, on observe dans le développement du mouvement des chants pour enfants plusieurs formes d'identité musicale qui empruntent soit les traits d'une identité inventée, représentante d'un Japon « authentique », soit ceux d'une identité artistique en devenant la figure de proue de compositeurs avides de concevoir un nouveau répertoire.

⁵³⁷ HOBBSAWM Eric, RANGER Terence, COLLECTIF et VIVIER Christine, *op.cit.*, p.31.

Conclusion générale

Le répertoire actuel de chansons pour enfants au Japon s'est progressivement construit en l'espace d'un peu plus d'un siècle. L'organisation de la présente étude, qui semble à première vue suivre une chronologie d'apparition des trois objets que nous analysons, *warabe uta*, *shōka* et *dōyō*, a aussi révélé l'imbrication de ces derniers les uns dans les autres et confirme que leurs caractéristiques respectives ne sont valables qu'en raison de l'existence des autres. Comme pour toute autre forme d'art populaire, le répertoire de chansons pour enfants s'est construit en trois étapes qui commencèrent par les collectes de la culture décrétée nationale, la naissance de mouvements patriotiques dans les milieux artistiques et littéraires, et enfin la réappropriation de ces objets par les médias de masse. Au cœur de cette idée se situe la distinction entre la définition théorique et la pratique de ces objets. C'est ainsi que nous avons isolé un ensemble de formes qui furent interprétées comme des éléments constitutifs de la musique japonaise et qui ont donc généré le sentiment d'identité musicale au début du 20^{ème} siècle. Ces éléments sont le produit théorique des pôles qui initièrent une réflexion sur ce que la chanson et la pratique du chant devaient consister pour les enfants : les sphères d'élites intellectuelles, les organes politiques, les mondes de l'art, les sciences de l'éducation. La pensée émise par ces différents pôles s'articulaient essentiellement autour des éléments musicaux, de la qualité du texte et des paroles et enfin de la pratique du chant.

En ce qui concerne les éléments musicaux, l'invention et l'application de la gamme pentatonique dans la composition des *shōka* révèle le phénomène de mimétisme adopté par les premiers penseurs de l'éducation musicale à l'ère Meiji. L'adoption de la notation et du langage musicaux de l'Occident s'accompagna d'une vision productive du Japon qui, tout en manifestant en apparence une démarche imitative des nations dans leur éducation et démonstrations musicales, cherchait à exprimer par ces moyens une singularité culturelle qui soit compréhensible à l'étranger. Les théories des *tétracordes* et gammes japonaises correspondent à un discours plus tardif mais finalement très semblable dans sa finalité. Tous révèlent un paradoxe entre l'aspect séculaire et les outils techniques

et technologiques qui décrivent des chansons comme les *min.yō* ou les *warabe uta*. Ce paradoxe correspond à la logique d'invention de la tradition qui vient soutenir le discours identitaire du peuple japonais et qui fut indispensable pour définir la culture musicale japonaise. La gamme pentatonique est devenue une caractéristique de la musique japonaise, locale, en opposition à la gamme heptatonique de la musique occidentale, importée, alors qu'elles apparurent presque simultanément sur l'archipel. Dans le même temps, il faut constater l'importance du transfert culturel qui s'opéra discrètement dans ces chansons. L'abondance des marches, valse, berceuses et autres dans les manuels de chants ont peu à peu inscrit leurs rythmes et leurs harmonies dans les références musicales de la population et des compositeurs japonais. Les chansons populaires allemande, française, écossaise etc. sont aussi majoritaires dans les ouvrages et les chanter en japonais sur des textes classiques ou de poètes renommés permettaient de se les approprier, d'intégrer ces musiques avec l'assurance d'une transnationalité culturelle de la musique populaire. L'apparition de « styles » au début du siècle est aussi révélateur de la vision romantique du passé accordée à la musique.

La question du texte est aussi primordiale. Les contrafactures montrent dans un premier temps que le littéraire l'emportait sur le musical. Les chants scolaires et les chants du mouvement *dōyō* ont en commun le souci de l'expression poétique japonaise. Qu'importe que la musique soit étrangère, la langue est un élément fondamental de la nation et suffit à exprimer l'identité du peuple. L'usage des niveaux et registres de la langue servit ainsi à justifier certains chants comme garants de cette unité. Soit par le recours aux classiques littéraires, aux textes de poètes renommés qui représentent l'excellence de la culture japonaise dans le but d'instruire les enfants dans un idéal national d'érudition du peuple, soit au contraire par des volontés de valorisation du quotidien de l'enfance par l'emploi du registre familier, l'exploitation des impressifs, des jeux de sonorités que l'on retrouve dans les *warabe uta* et dans les chants qui s'en inspirent. Au-delà des registres de langue, les repères historiques et culturels inculqués depuis la petite enfance sont aussi un gage de cohésion nationale. Les personnages illustres sont ainsi placés aux côtés des héros populaires et intègrent la culture de l'enfance en estompant les frontières entre faits historiques, fables et contes.

Du point de vue de la pratique musicale, la performance participative mise en place dans le cadre scolaire assura durablement une association entre musique occidentale et représentation nationale dans les esprits. Les rassemblements organisés lors des jours de cérémonie suscitent l'émotion générale et renforcent le sentiment d'une identité commune entre tous les participants. Si la mélodie de *Auld Lang Syne* est connue de tous, ce n'est pas uniquement parce qu'elle a été introduite dans les manuels de chants scolaires à Meiji, mais davantage parce qu'elle était invariablement chantée lors des cérémonies de remise de diplômes. Mais la cohésion sociale et l'engagement émotionnel étaient aussi relayés par les *warabe uta* dont l'approche sensorielle fut grandement exploitée par les pédagogues et les compositeurs de chants pour enfants. La persistance de la mémoire musicale fut ainsi doublement provoquée par la pratique régulière du chant dans un but pédagogique et par la charge sentimentale que faisait naître son écoute.

D'un autre côté, comme nous l'avons évoqué précédemment, la confusion commune des *warabe uta*, *shōka* et *dōyō* de nos jours prouve une seule chose : la consolidation d'un vaste répertoire de la chanson pour l'enfance. Si la distinction s'opère dans leur processus de création, aujourd'hui on peut les regrouper dans un ensemble caractérisé par le rapport affectif qu'on leur attribue avec ce qui a trait au passé. Ce sont les discours du milieu intellectuel, les supports matériels et les valeurs morales ayant accompagné ces chants qui sont à l'origine de l'ambiance musicale en ce premier tiers du 20^{ème} siècle, de ce qui environnait la vie quotidienne du peuple japonais. La naissance de l'identité musicale est un phénomène social pluridimensionnel, une construction commune qui s'est développée et enrichie au cours du temps.

Le contexte discursif du début du siècle a permis la mise en place d'un cadre intellectuel dans les projets d'inspiration nationaliste. La politique de protection des traditions, de préservation et de valorisation du patrimoine musical se situe au terme du désir mimétique provoqué par l'afflux d'éléments étrangers sur l'archipel et au commencement de la mimesis stratégique de l'intelligentsia qui s'appropriera les mélodies populaires pour donner de la substance à son affirmation identitaire. Pour les lettrés et les compositeurs japonais, les comptines enfantines

étaient censées exprimer le génie national parce qu'elles répètent les tendances spécifiques de la musique populaire japonaise et s'expriment sous une forme épurée, dégagée de toute ingérence étatique ou extérieure. L'idée de patrimonialité de la musique véhiculée par les élites entraine en conflit avec l'engouement important de la population instruite et cultivée pour tous les éléments musicaux importés de l'Occident. La volonté de constitution du répertoire de chants pour enfants fut la solution intermédiaire proposée par le mouvement *dōyō* en extrayant certaines des formes musicales ou textuelles de la musique populaire pour les intégrer dans des pièces qualifiées d'artistiques. En inventant cette nouvelle catégorie syncrétique attachée à l'esthétique, les intellectuels souhaitaient endiguer le phénomène de massification de la culture musicale, devenu grandissant depuis que les directives éducatives avaient adopté le compromis suggéré par Izawa Shūji, concrétisé dans les *shōka*. Ces discours ont, d'une part, transformé l'état des chants populaires en chants identitaires et, d'autre part, laissé croître le sentiment d'une nécessaire possession d'un répertoire musical qui convienne le mieux à la nature de l'enfant japonais et donc, par extension, à celle du Japon « pur » et « authentique ».

Ces discours évoluèrent en même temps que se multiplièrent les diffuseurs de la culture musicale enfantine. Ce sont d'abord les manuels de chants scolaires qui constituèrent une première base de cette culture, variée dans un premier temps puis ensuite entièrement contrôlée par l'État, en instillant dans les esprits l'indispensabilité de certains chants dans le déroulement régulier de la vie scolaire. Les médiateurs exégètes ont ensuite modifié la valeur accordée à ces objets : les magazines et revues de jeunesse renforcèrent le statut de la chanson comme source de divertissement dénuée de toute contrainte tout en suggérant également l'apprentissage et l'élévation intellectuelle ou bien encore la possession d'objets culturels communs à tous les enfants. L'industrie musicale, qui surgit avec la démocratisation des disques et de la radio, transforma la portée de ces chants pour enfants qui jusque-là avaient valeur d'usage et eurent désormais valeur d'échange. Une chanson était avant tout considérée parce qu'elle était quantifiable, monnayable peu importe la qualité des discours qui favorisaient son succès. La convivialité suscitée par l'écoute de ces chants n'était plus une simple question de connaissance commune en raison d'une mémorisation forcée à l'école, mais le

résultat d'un raisonnement commercial. Les producteurs, les interprètes, les auditeurs, les diffuseurs... ce vaste réseau acheva de sélectionner ce qui appartenait au répertoire de la chanson pour enfants sans tenir compte des discours spéculatifs qui avaient pourtant initié cette démarche.

Ces deux vecteurs de diffusion à l'origine du sentiment d'identité musicale, les sphères intellectuelles et les médias de masse, ont en commun de susciter également un faux-sentiment d'appartenance à une communauté historique, une satisfaction voire même une fierté d'appartenance ou de filiation. La création des chants pour enfants est essentiellement une construction de représentation de soi face aux Autres. La pédagogie du national, initiée dans le milieu scolaire, exploitait les mythes fondateurs pour justifier les textes et chants obligatoires. Celle proposée par les partisans du mouvement *dōyō* se servait des *warabe uta* pour légitimer la création de son nouveau répertoire moderne de chants pour enfants. Les médias, quant à eux, transformèrent le *populaire* dans le sens de « créé par le peuple » en *populaire* dans le sens de « connu de tous », en opérant au préalable une sélection qui faisait de l'auditeur un consommateur passif. Dans tous les cas, la revendication de la différence se retrouve à chacun des niveaux de pouvoir et l'on comprend mieux pourquoi la chanson devint un enjeu dans le processus d'affirmation de l'identité japonaise.

Notre question principale partait de l'idée que le répertoire de la chanson pour enfants, constitué au cours des ères Meiji, Taishō et Shōwa, avait été élaboré dans une logique de construction identitaire. En déterminant quels enjeux étaient liés à ce processus et quels éléments des pièces de ce répertoire ont été introduits pour constituer l'identité musicale ressentie, il apparaît que ces derniers, s'il sont bien présents, sont indissociables des discours qui accompagnent les pièces. Si l'ambition initiale de ces discours était finalement semblable – à savoir doter les enfants japonais de chansons leur étant dédiées – et semble avoir abouti, parfois de façon relative, le fait le plus remarquable est cette forme de satisfaction procurée par le sentiment d'identification musicale qui a perduré jusqu'à nos jours. Le rapport de domination constaté dans la culture musicale selon le milieu, le mode ou le temps de diffusion fait réfléchir sur les questions d'appropriation et de récupération culturelles. Les recherches menées pour répondre à notre

problématique principale concernant la naissance d'un sentiment d'identité musicale ont permis de mettre en évidence différents mécanismes ayant agi de manière simultanée et complémentaire et qui ont abouti à la création d'un ensemble de formes constitutives de la chanson pour enfants. La conclusion à laquelle ces recherches ont mené est plutôt contre-intuitive : contrairement à ce que l'on observe de façon plus apparente dans les arts visuels, la littérature ou le spectacle vivant, il n'y a pas dans le répertoire de la chanson enfantine une réelle distinction entre ce qui serait du ressort de l'Occident ou ce qui serait celui du Japon. Les courants musicaux et littéraires observés rendent compte de la formidable effervescence culturelle, politique, sociale et technologique qui avait lieu, mais leurs idéaux énoncés n'aboutirent que de façon partielle en raison des interférences causées par ces différents mouvements entre eux. Malgré la proximité des comptines, chansons et chants pour enfants avec leurs pendants « pour adultes », on comprend que la différence se trouve justement dans le rôle occupé par les interprètes principaux. En supposant que les enfants puissent composer librement leurs propres chants, ce sont les discours des adultes qui les accompagnent, les justifient, les valorisent. Quant aux chants composés par les adultes, ils se définissent d'eux-mêmes selon les idées, les objectifs artistiques ou pédagogiques de leurs auteurs, les lieux de leur interprétation, leurs modes de diffusion.

Les principaux auteurs ayant réfléchi à la question, Koizumi Fumio, Kojima Tomiko, Watanabe Hiroshi ou Okunaka Yasuto notamment, parviennent à déterminer des sous-catégories au sein de ce répertoire en distinguant *warabe uta*, *shōka* et *dōyō*. Ces distinctions doivent permettre de comprendre comment l'identité musicale de ce début de siècle a pu prendre forme et comment le contexte socio-culturel a favorisé l'une ou l'autre des tendances émergentes. Mais en empruntant à ces distinctions pour élaborer la structure de cette thèse, il apparaît que certains aspects ne soient pas particulièrement probants en particulier du point de vue musical. Le regard *a posteriori* porté sur ces éléments néglige de considérer qu'à l'époque de telles distinctions devaient répondre à des enjeux identitaires ciblant la figure de l'enfant. Si les thématiques, les textes, les modes d'expression et les lieux d'interprétation sont des indices révélateurs de ce phénomène de construction identitaire, les formes musicales avancées pour

soutenir celui-ci sont équivoques. Ainsi, en étudiant les *warabe uta* relevés ou harmonisés par un compositeur, on constate que beaucoup se trouvent à la frontière entre la comptine, la chanson populaire et le chant. Si les compositeurs avaient recours à certains rythmes, certaines structures mélodiques caractéristiques de l'un ou l'autre de ces genres, dans la création d'une pièce dans le style d'un *warabe uta*, leur démarche était la même que lorsqu'ils choisissaient de composer une valse ou une marche. Autrement dit, la naissance du sentiment d'identité musicale au début du 20^{ème} siècle doit beaucoup à l'invention majeure de la fin du 19^{ème} siècle, la gamme *yonanuki*. La vision qu'ont les Occidentaux de la musique au Japon considère essentiellement soit son aspect « traditionnel », centenaire, voire millénaire, propriété d'un patrimoine et symbolique d'une civilisation que l'on ne retrouve nulle part ailleurs, profondément lié à l'esthétique japonaise, soit son aspect moderne, reproducteur de la culture musicale occidentale qu'ils se sont appropriés presque parfaitement, maîtrisant toute sa théorie et sa technique, ayant mené à la consécration de musiciens renommés dans le monde, soit dans le cadre d'une histoire plus récente, de sa pop culture musicale. On parle moins de toute cette génération de musiciens qui collabora étroitement avec les poètes et les écrivains afin de créer ce qui constitue le socle de la culture musicale de l'enfance. L'éducation musicale apportée à toutes les générations d'enfants de l'ère Meiji a véritablement façonné les modes d'écoute, d'interprétation et d'appréciation de la musique vocale, à tel point que ce répertoire construit et aménagé de toutes pièces est devenu, en l'espace d'un demi-siècle, un patrimoine auquel la nation et la société japonaise se sont attachées, un patrimoine à sauvegarder et à transmettre.

Cette thèse a pour but d'offrir un panorama général des formes de la chanson pour enfants au début du 20^{ème} siècle et les sources choisies dans le traitement de la question de l'identité musicale l'ont été car elles permettent de comprendre des mécanismes de construction identitaire comparables à ce que les théories générales ont mis en évidence. Il n'est pas exclu que d'autres mouvements aient également participé à l'émergence du sentiment national selon d'autres modes de diffusion ou des agents extérieurs aux sphères de production énoncées dans cette thèse. Nous avons évoqué le rôle des interprètes, les chansons pour enfants prolétariennes ou les expérimentations pédagogiques menées dans les

maternelles japonaises. Ces initiatives personnelles, contestataires ou marginales ont été sommairement présentées dans le cadre de cette thèse car leur développement eut des répercussions mineures par rapport aux autres tendances étudiées, mais il va de soi qu'elles doivent être considérées avec intérêt pour une meilleure connaissance des idées et des revendications portées par le monde de la musique du début du siècle. D'autre part, la reconnaissance actuelle des auteurs et des compositeurs vise à remettre sur le devant de la scène des musiciens comme Okano Teiichi qui, moins étudiés que Yamada Kōsaku ou Taki Rentarō, n'en restent pas moins des individus importants dans l'histoire de la musique ayant contribué à l'enrichissement du répertoire de la chanson enfantine.

En nous arrêtant au milieu des années 1930, nous laissons en suspens la question de l'évolution de ce répertoire en plein développement dans une période d'intensification du militarisme et de l'impérialisme. Ainsi, ce travail ne traite pas du processus de genèse des chansons patrio-populaires pour la jeunesse qui prenait le plus souvent la forme de *gunka*. Dans ce cas-ci, l'affirmation de l'identité nationale est inscrite dans une volonté de légitimer le combat dans une perspective bien plus pragmatique que les considérations des mouvements littéraire et musicaux de l'ère Taishō. Cette nouvelle orientation musicale se révèle passionnante dans la mesure où, d'une certaine manière, la chanson enfantine eut de nouveau le rôle qu'on lui avait attribué au moment des guerres sino-japonaise et russo-japonaise, mais dans une société qui avait adopté de nouveaux modes d'acquisition de divertissements musicaux. La musique, qui s'était individualisée en étant véhiculée par des supports personnels, redevint en quelque sorte l'objet de tous. L'exploitation de la chanson et de ses interprètes dans la propagande de guerre via les nouveaux médias de diffusion augmente la dimension du prisme de compréhension de la chanson comme vecteur de message, de pensée relative à une politique dominante en un temps ou lieu donné.

Enfin, la musique, et en particulier la chanson, fait écho à la notion de mémoire musicale et à tous les enjeux qu'elle soulève. Les hymnes et les chants qui traversent la barrière du temps interrogent sur le rôle de la chanson dans la commémoration, la célébration de l'événement et l'imposition d'une permanence. La question se pose alors sur l'implication politique et étatique de la culture

musicale et pourrait expliquer l'actuelle situation de représentation de la chanson dans la société japonaise. La conception d'un lieu de mémoire parcouru par l'écoute, de l'inscription temporelle des pratiques musicales, l'interrogation sur le lien généré entre la musique et l'événement sont d'autres perspectives de recherche dégagées au cours de cette thèse et mériteraient d'être approfondies dans une étude ultérieure.

Avec le développement des recherches en neurosciences, il est reconnu à la musique un fort potentiel d'activation et de réactivation des capacités cognitives et une inscription durable dans les mémoires de façon automatique, notamment pendant l'enfance. Une importante exposition et une pratique régulière de la musique assurent la possession d'un capital qui, lorsqu'il est stimulé, permet d'évoquer des souvenirs et d'éprouver du plaisir à son écoute. L'acte de chanter, à la fois intime et collectif, mène parfois, souvent, à ressentir des émotions complexes, associées à des repères soit personnels, soit communs, mais suffisamment puissantes pour réapparaître alors qu'on les croyait éteintes. Les chants pour enfants figurent parmi les premiers marqueurs d'identité de la vie d'un individu et si au fil des générations et des cultures ils prennent des formes variées, ils n'en restent pas moins une précieuse collection qui témoigne de son temps.

ANNEXES

PARTIE 1

* 60 *

PROMENONS-NOUS DANS LES BOIS
(CHANSON DE JEU)

All.^o moderato. LE CHŒUR.

CHANT
Prom-nous-nous dans les bois Tandis que le loup n'y est
pas, Si le loup y é-tait Il nous man-ge-rai.

PIANO.
mf

ff
Loup y es-tu?

LE CHŒUR.

LE LOUP.
Non, j'mets mes ch'mise. Prom-nous-nous dans les bois, Tandis que le loup n'y est pas. Loup y es-tu? LE LOUP.
Non, j'mets mes culotte. ou bien. Non, j'mets mes bottes.

LE LOUP.
Je suis loup, je suis loup qui te man-ge-

LE CHŒUR.
Loup y es-tu?

LE LOUP.
Oui, j'prends mon fiévil.

LE CHŒUR.
Savons-nous.

LA BICHE.

-ra. Je suis biche, je suis biche qui me dé-fen-dra!

Illustration 1 : *Promenons-nous dans les bois*, (compil. J.B. Weckerlin)
Chansons et rondes enfantines, avec notices et accompagnement de piano (1885)

PARTIE 2

勅語奉答 小山作之助

アヤニカシコキ スメラギノー
アヤニタフトキ スメラギノ
アヤニカシコキ スメラギノー
クダシタマヘリ オホミコト
コレゾメテタキ ヒノモトノー
クニノヲシヘノモトキナル

コレゾメテタキ ヒノモトノー
ヒトノヲシヘノカガミナル
アヤニカシコキ スメラギノー
ミコトノマニイソシミテ
アヤニタフトキ スメラギノー
オホミココロニコタヘマツラム

(113) (114)

Illustration 2 : Chokugo hōtō, Shin joshi ongaku kyōkasho vol.1



Illustration 3 : *Yōchi kyūsō yūgi no zu*, 69.3×101.0 cm, Ochanomizu University

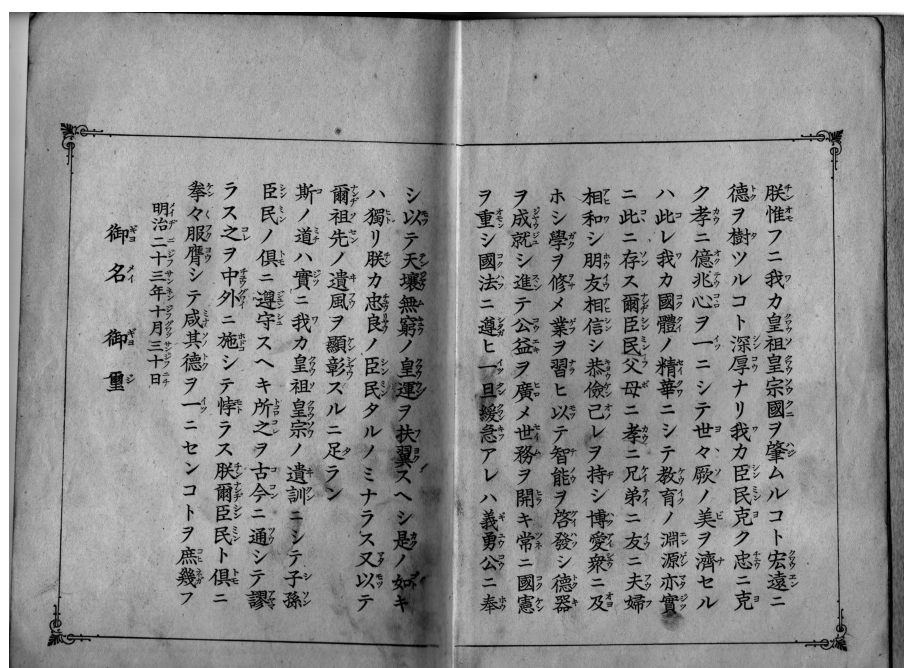


Illustration 4 : *Kyōiku ni kansuru chokugo*, *Jinjō shōgaku shūshinsho*, vol.4



Illustration 5 : *Contes du vieux Japon.... Momotaro, ou Le premier-né de la pêche* (trad.J. Dautremer) couverture, Kobounsia (Tokio), Bibliothèque nationale de France



Illustration 6 : *Benkyō seyo*, *Jinjō shōgaku shūshin sho vol.2*

『尋常小學修身書 卷二』(1927)

Illustration 7: *Miwataseba*, *Shōgaku shōkashū vol. 1* 『小學唱歌集 初編』(1881)

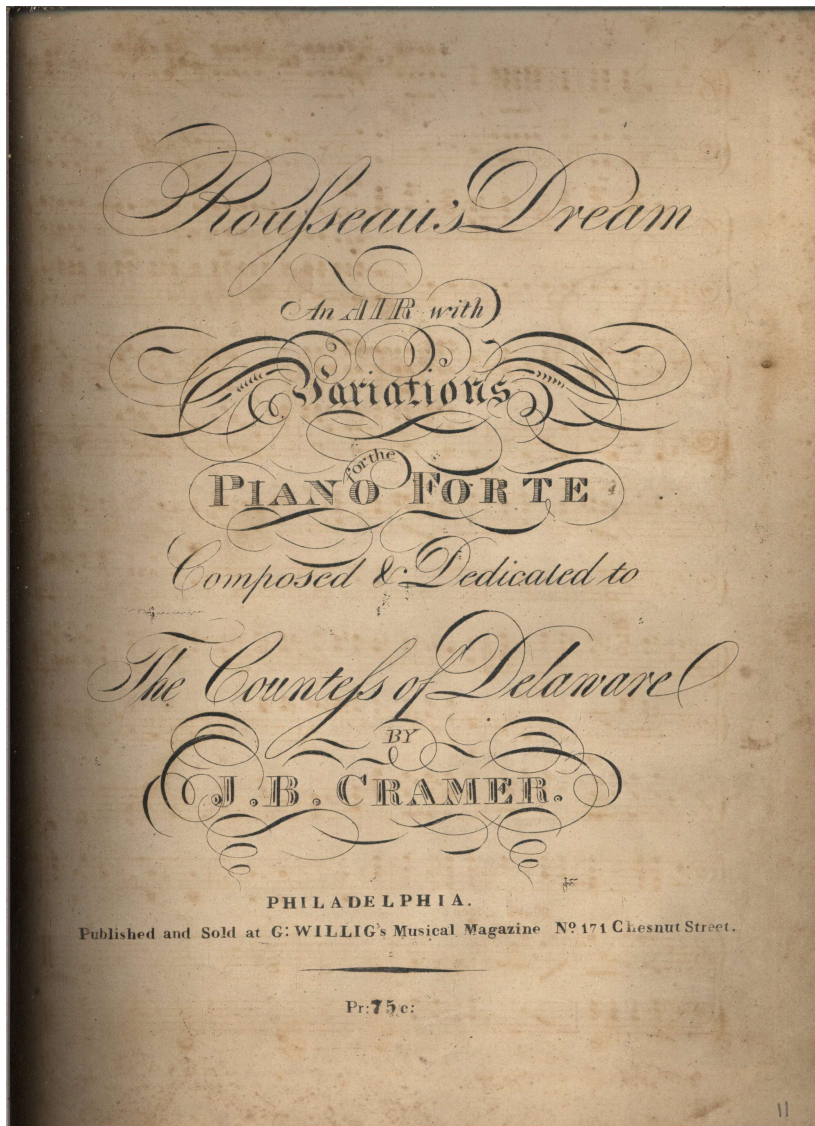


Illustration 8: *Rousseau's dream*, G. Willig's Musical Magazine, p. 1

2. ROUSSEAU'S DREAM.

ARIA
MODERATO.

mf

Smorz.

VAR. 1.

Soft Pedal

dim

VAR. 2.

The image shows a page of musical notation for 'Rousseau's Dream'. It is divided into three main sections: an 'ARIA' in 'MODERATO' tempo, 'VAR. 1.', and 'VAR. 2.'. The notation is in G major and 3/4 time. The aria section includes a vocal line and a piano accompaniment. The first variation features a complex piano accompaniment with a 'Soft Pedal' instruction. The second variation is a more technically demanding piano piece with rapid sixteenth-note passages. The page includes various musical markings such as dynamics (mf, dim), articulation (accents), and performance instructions (Smorz., Soft Pedal). There are also some handwritten annotations in pencil, including 'x11', 'x24', and 'x324'.

Illustration 9: *Rousseau's dream*, G. Willig's Musical Magazine, p. 2

304
39

結 言

本書は、昭和十一年三月に出版された『新唱歌集』の第五集である。この集には、前集に比べて、更に多くの新曲が採り入れられた。その理由は、戦時下の特殊な環境に於いて、民衆の心を鼓舞し、戦意を鼓舞する必要があるからである。従って、この集には、戦時下の特殊な環境に適合した新曲が、多く採り入れられた。その結果、この集は、戦時下の特殊な環境に適合した新曲の集である。従って、この集は、戦時下の特殊な環境に適合した新曲の集である。

第五集 目次

一、新曲	命 命 命 命 命
二、新曲	命 命 命 命 命
三、新曲	命 命 命 命 命
四、新曲	命 命 命 命 命
五、新曲	命 命 命 命 命
六、新曲	命 命 命 命 命
七、新曲	命 命 命 命 命
八、新曲	命 命 命 命 命

77/15
268

紫 花

本原真生作曲

♩ = 144

Illustration 10 : *Shinsaku shōka* vol. 5 『新作唱歌 第五集』, p. 1 (1912)



授教枝學樂音京東

作昌一丸吉

歌 唱 作 新

集 十 第

館 文 教

Illustration 11 : Première de couverture, *Shinsaku shōka* vol. 10『新作唱歌 第十集』

餅 搗

(ニ調二拍子)

小松野村作曲

— (3) —

餅 搗

一、

ベツタンコ、ベツタンコ。
うんと搗けよ、ベツタンコ、
かを入れて、ベツタンコ、
大きなお餅を、ベツタンコ、
ベツタン、搗けよ。
早く正月来るやうに。

二、

ベツタンコ、ベツタンコ。
しつかり搗けよ、ベツタンコ、
掛登あはせて、ベツタンコ、
正月餅を、ベツタンコ、
ベツタン、搗けよ、
早く正月来るやうに。

Illustration 12 : Mochi tsuki, Taishō yōnen shōka vol. 8『大正幼年唱歌. 第 8 集』
(1917)

第二 荒城の月

Andante. Taki - Wakasa.

荒城の月 (中舉唱歌)

一 春高樓の花の宴
二 千代の松が枝わけいでし
三 秋陣營の霜の色
四 鳴きゆく雁の數見せて
五 植うる劍に照りをひし
六 むかしの光いまいづこ
七 今荒城のよはの月
八 替らぬ光たがためぞ
九 垣に残るはただかつら
十 松に歌ふはただ風
十一 天上影は替らねど
十二 寫さんとてか今もなほ
十三 嗚呼荒城のよはの月

(43) (44)

Illustration 13 : *Kōjō no tsuki*, Taki Rentarō (arr. Wakasa Manjirō) *Shin joshi ongaku kyōkasho* vol. 3 『新女子音楽教科書 第三集』 (1934)



Illustration 14 : *Akai tori* n°1 『赤い鳥 第一号』, juillet 1918, (ill. Shimizu Yoshio)

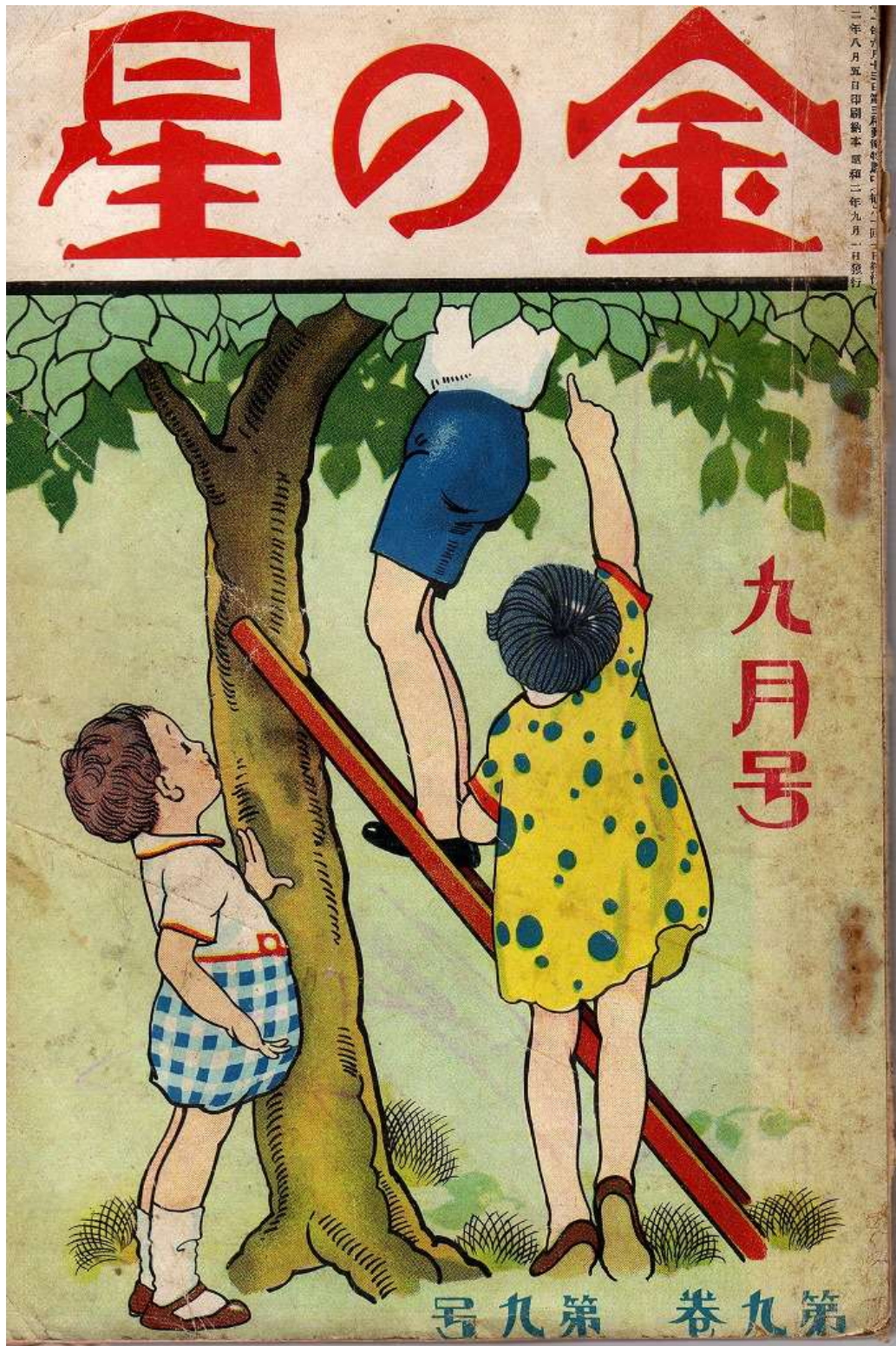


Illustration 16 : *Kin no hoshi*, n° septembre 192

十五夜お月

作曲 本居長世
作歌 野口雨情

6 7 1 3 | 7 6 6 4 - | 6 7 1 6 | 7 - . 0 |
十一夜 おつきさん ごきげん さん

rit.

1 3 1 1 | 7 6 4 3 | 2 3 4 2 | 3 - . 0 |
ば — や は お い こ ま こ り ま し た

rit.

6 7 1 3 | 7 6 6 4 - | 6 7 1 6 | 7 - . 0 |
十一夜 おつきさん いもうこは

Illustration 17 : Jūgoya otsuki-san, Noguchi Ujō (par.), Motoori Nagayo (mus.)

猫さんお手まり

野口雨情

岡本錦一畫

猫さんお手まり

お一つ お一つ

お一つついては

ころりころがし



お二つ お二つ

お二つついては

ころりころがし

おいくつついては

猫さんお手まり

お一つ お一つ

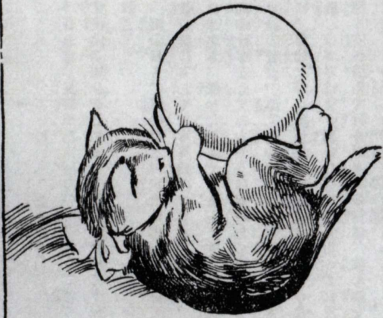




Illustration 19 : *Kodomo no Kuni*, n° octobre 1925



Illustration 20: *Shanghai tokkyū*, Kitahara Hakushū (par.), Yamada Kōsaku (mus.)

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Manuels et recueils de chants, revues pour enfants au Japon

IWAYA 巖谷 Sazanami 小波, *Shinsen nihon shōnen hōkan* 『新撰日本少年宝鑑』, s.l., Bun.ōkaku 文王閣, 1911, 806 p.

KOMATSU 小松 Kōsuke 耕輔, *Taishō yōnen shōka* 『大正幼年唱歌』, Meguro 目黒書店., Tōkyō, 1917, vol. 8/8.

MAKIMOTO 楨本 Kusurō 楠郎, *Akai hata*, s.l., 1930, 77 p.

MONBUSHŌ ONGAKU TORISHIRABE GAKARI 文部省音楽取調掛編纂, *Shōgaku shōkashū* 『小學唱歌集』, Tōkyō, 1884, vol. 3/.

MONBUSHŌ 文部省, *Shintei jinjyō shōgaku shōka* 『新訂尋常小学唱歌』, Dainippon tosho 大日本図書., Tōkyō, 1932.

MONBUSHŌ 文部省, *Jinjō shōgaku shōka* 『尋常小学唱歌』, Kokutei kyōkasho kyōdōsho 国定教科書共同所., Tōkyō, 1911.

MONBUSHŌ 文部省, *Jinjō shōgaku dokuhon* 『尋常小學讀本』, s.l., 1904.

NŌSHO 納所 Benjirō 弁次郎, *Shōnen shōka* 『少年唱歌』, Jūjiya 十字屋., s.l., 1903, vol.8.

NŌSHO 納所 Benjirō 弁次郎 et TAMURA 田村 Torazō 虎藏, *Kyōka tekiyō Yōnen shōka* 『教科適用 幼年唱歌』, Jūjiya 十字屋., s.l., 1900, vol. 10/.

SHŌKA YŪGI KENKYŪKAI 唱歌遊戲研究会, *Shūshin kyōten shōka jinjōka daiichi gakunen* 『修身教典唱歌：尋常科第一学年』, Jūjiya 十字屋., s.l., 1901.

SUZUKI 鈴木 Miekichi 三重吉, *Akai tori dōyō* 「赤い鳥」童謡, Akai tori sha 赤い鳥社., Tōkyō, 1919, vol.1-7.

TŌKYŌ ONGAKU GAKKŌ 東京音楽学校, *Chūtō shōka* 『中等唱歌』, Kyōeki shōsha shoten 共益商社書店., s.l., 1909.

TŌKYŌ ONGAKU GAKKŌ 東京音楽学校, *Chūgaku shōka* 『中学唱歌』, Tōkyō, 1901.

TŌKYŌ ONGAKU GAKKŌ 東京音楽学校, *Chūtō shōkashū* 『中等唱歌集』, Tōkyō, 1889, vol. 1/.

UCHIDA 内田 Kumetarō 桑太郎, KUSUMI 楠美 Onsaburō 恩三郎 et OKANO 岡野 Teiichi 貞一, *Kokutei shōgaku dokuhon shōkashū* 『国定小学讀本唱歌集』, Tōkyō, 1904.

WAKASA 若狭 Manjirō 万次郎, *Shin joshi ongaku kyōkasho* 『新女子音楽教科書』, Kyōeki shōsha shoten 共益商社書店., Tōkyō, 1934, vol.4, 157 p.

YOSHIMARU 吉丸 Kazumasa 一昌, *Shin saku shōka* 『新作唱歌』, Keibunkan 敬文館., s.l., 1913, vol. 10/5.

Kin no fune 「金の船」復刻版, Horupu shuppan ほるぷ出版., Tōkyō, 1983, vol.1-4.

Kin no hoshi 「金の星」復刻版, Horupu shuppan ほるぷ出版., Tōkyō, 1983, vol.4-10.

Motoori Nagayo dōyō kyoku zenshū 『本居長世童謡曲全集』, Tōkyō, Suiseisha 水星社, 1967, 264 p.

Akai tori 『赤い鳥』, Japon, Suzuki Miekichi 鈴木三重吉, 1918.

Fukkoku « Akai tori » dōyō zenshū 『復刻「赤い鳥」童謡全集』, Horupu shuppan ほるぷ出版., Tōkyō, vol. 1-8.

Manuels et recueils de chants en France et en Europe

DU MERSAN Théophile, *Chansons et rondes enfantines, recueillies et accompagnées de contes, notices, historiottes et dialogues par Du Mersan, enrichies de la musique en regard par Gustave Jeane-Julien*, Paris, J. Vermot, 1859, vol. 1/, 192 p.

KUHFF Philippe, *Le Livre des mères. Les Enfantines du « bon pays de France »*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1878.

LEROUX Charles, *La musique classique japonaise / par Ch. Leroux*, Paris, Evette et Schaeffer, 1911.

MAINZER Joseph, *Méthode de chant pour les enfants, à l'usage des écoles et des pensions*, Paris, L. Mathieu, M. Maurice Schlesinger, 1836.

MARTIN Jacques, *Manuel pour les Écoles d'enseignement mutuel, à l'usage des inspecteurs et des régents de ces écoles*, Barbezat et Delarue., Genève, 1827, 142 p.

ROLLAND Eugène, *Rimes et jeux de l'enfance*, Maisonneuve et Cie., Paris, 1883, 398 p.

WECKERLIN Jean-Baptiste, *Chansons et rondes enfantines, avec notices et accompagnement de piano*, s.l., Paris Carnier frères, 1885, 144 p.

Sources secondaires

Ouvrages généraux

- ADORNO Theodor W. et HORKHEIMER Max, *La Dialectique de la Raison*, Gallimard., France, (coll. « Tel »), 1983, 294 p.
- AGULHON Maurice, BIRNBAUM Pierre, BURRIN Philippe et NORA Pierre, *Les lieux de mémoire: 231 illustrations*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque illustrée des histoires »), 1992.
- ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national, réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit par P.E Dauzat, La découverte., s.l., 2006, 212 p.
- BECKER Howard S., MENER Pierre-Michel et BOUNIORT Jeanne, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006, 379 p.
- BHABHA Homi K. et BOUILLOT Françoise, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, 414 p.
- BURKE Peter, *What is cultural history ?*, Cambridge, Royaume-Uni, 2008, 179 p.
- CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, France, Gallimard (coll. « Folio. Essais »), 1990, 349 p.
- COOPER Frederick, *Le colonialisme en question Théorie, connaissance, histoire*, Payot., s.l., (coll. « Essais Payot »), 2010, 416 p.
- DESCOMBES Vincent, *Les Embarras de l'identité*, s.l., Gallimard (coll. « NRF Essais »), 2013, 304 p.
- GRUZINSKI Serge, *La Pensée métisse*, Fayard., s.l., 1999, 345 p.
- GUMPLOWICZ Philippe, *Les Résonances de l'ombre*, Fayard., Paris, 2012, 300 p.
- HOBBSAWM Eric, RANGER Terence et VIVIER Christine, *L'Invention de la tradition*, Editions Amsterdam., Paris, 2012, 381 p.
- L'ESTOILE Benoît de, *Le goût des autres: de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, France, Flammarion, 2007, vol. 1/, 453 p.
- NORA Pierre, *Les lieux de mémoire, tome 1 : la République*, Paris, France, Gallimard, impr. 1986 (coll. « Bibliothèque illustrée des histoires »), 674 p.
- NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire, tome 2 : la Nation, vol.1*, Paris, France, Gallimard, impr. 1986 (coll. « Bibliothèque illustrée des histoires »), vol.1/3, 610 p.
- NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire, tome 2 : la Nation, vol.2*, Paris, France, Gallimard, impr. 1986 (coll. « Bibliothèque illustrée des histoires »), vol.2/3, 662 p.
- NORA Pierre, BERCÉ Françoise, CARBONNIER Jean et CHASTEL André, *Les Lieux de mémoire. Quarto 2, la Nation, les France*, Paris, France, Gallimard, impr. 1997

(coll. « Quarto »), 1997, vol.2/3, 1372 p.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Éditions du Seuil., Paris, (coll. « Points, Histoire »), 2001, 307 p.

TURGEON Laurier, « « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique » », *Revue germanique internationale*, 2004, n° 21, p. 53-69.

Histoire générale du Japon

ESMEIN Jean, « Cinquième partie : de 1868 à nos jours » dans *L'histoire du Japon des origines à nos jours*, Hermann éditeurs., 2010, p. 985-1062.

HÉRAIL Francine, *Histoire du Japon, des origines à la fin de Meiji*, Presses Orientalistes de France., Paris, 1986, 461 p.

JANSEN Marius B., *The making of modern Japan*, Harvard University Press., Cambridge, 2002, 871 p.

LOZERAND Emmanuel, *Littérature et génie national. Naissance d'une histoire littéraire dans le Japon du XIXe siècle*, Les Belles Lettres., s.l., 2005, 389 p.

LUCKEN Michael, *Nakai Masakazu - Naissance de la théorie critique au Japon*, s.l., Les presses du réel, 2016, 264 p.

LUCKEN Michael, *Les Fleurs artificielles. Pour une dynamique de l'imitation*, Centre d'Etudes Japonaises de l'Inalco., Paris, 2012, 158 p.

LUCKEN Michael, « Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept « japonais » », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 13, no. 1, 2014, pp. 45-67.

LUCKEN Michael, *L'Art du Japon au vingtième siècle – Pensée, formes, résistances*, s.l., Hermann, 2001, 270 p.

MONVOISIN Frédéric, *Cinéma d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui Japon, Corée du Sud, Taïwan, Chine et Hongkong*, Armand Colin., France, 2015, 176 p.

PALMÉ, Dominique, *Chansons pour l'Enfance, un poète japonais Kitahara Hakushū*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1982, 148 p.

ROTERMUND Hartmut O., *L'Asie orientale et méridionale aux XIXe et XXe siècles. Chine, Corée, Japon, Asie du sud-est, Inde*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Nouvelle Clio »), 1999, 548 p.

SABOURET Jean-François, *Japon, peuple et civilisation*, Editions La Découverte., France, (coll. « La Découverte / Poche »), 2004, 238 p.

TSCHUDIN Jean-Jacques et HAMON Claude, *La nation en marche : études sur le Japon impérial de Meiji*, Philippe Picquier., s.l., 1999, 260 p.

TSCHUDIN Jean-Jacques, HAMON Claude et COLLECTIF, *La Modernité à l'horizon -*

La culture populaire dans le Japon des années vingt, Philippe Picquier., Arles, (coll. « Sciences humaines Japon »), 2004, 256 p.

Cipango – Cahiers d'études japonaises, Langues O'., s.l., 2009, 277 p.

Cipango – Cahiers d'études japonaises, Langues O'., s.l., 2008, 303 p.

Histoire générale de la Corée

DELISSIN Alain, « Corée » dans *L'Asie Orientale et Méridionale aux XIXe et XXe siècles*, Presses Universitaires de France., s.l., 1999, p. 137-232.

ECKERT Carter J., LEE Ki-baik, LEW Young-ick, ROBINSON Michael et WAGNER Edward W., *Korea old and new : a history*, Harvard Korea Institute., Séoul, 1990, 464 p.

LEE Ki-baik, *A New History of Korea*, traduit par Edward W. Wagner, Harvard University Press., s.l., 1984, 474 p.

NANTA Arnaud, « L'organisation de l'archéologie antique en Corée coloniale (1902-1940) : du terrain aux musées coloniaux », *Ebisu*, 2015, vol. 52, p. 117-154.

Histoire de la musique et de l'enseignement de la musique au Japon

Ouvrages en français / anglais

BOISSIER Caroline, « De l'Occident au Japon : naissance et développement de l'industrie musicale japonaise grâce aux innovations technologiques », *Kanagawa University, Hibungaku shiryō kenkyū*, 2014, p. 331-351.

COX Gordon et STEVENS Robin, *The Origins and Foundations of Music Education: Cross-Cultural Historical Studies of Music in Compulsory Schooling*, Continuum International Publishing Group Ltd., s.l., 2010, 258 p.

DEVAUX Pierre, « Notes pour un hymne, les avatars du Kimi ga yo », *Corps Ecrit, Représentations du Japon*, 1986, n° 17, (coll. « Presses Universitaires de France »), p. 113-120.

EPPSTEIN Ury, « From torture to fascination: changing Western attitudes to Japanese music », 2007, *Japan Forum* 19.

EPPSTEIN Ury, *The Beginnings of Western Music in Meiji Era Japan*, New York, Edwin Mellen Press, 1994, 156 p.

FUJITANI Takashi, *Japan's modern national ceremonies: a historical ethnography, 1868-1912.*, University of California, Berkeley., s.l., 1986, 313 p.

GALLIANO Luciana, *Yōgaku : Japanese Music in the 20th Century*, s.l., Scarecrow

- Press, 2003, 368 p.
- GOTTSCHESKI Hermann, « Hoiku shōka and the melody of the Japanese national anthem Kimi ga yo », *Tōyō ongaku kenkyū*, 2002, vol. 68, p. 1-19.
- IENAGA Saburo, « The Glorification of War in Japanese Education », *International Security*, 1994, vol. 18, n° 3, p. 113-133.
- LANDY Pierre, « Introduction et développement de la musique étrangère occidentale de 1868 (Meiji) à nos jours » dans *Musique du Japon : les traditions musicales*, Buchet/Chastel., Mayenne, 1970, p. 65-69.
- LOZERAND Emmanuel, « Le papillon, la cloche et la poupée, résonances politiques d'une chanson populaire », 2005, n° 12, (coll. « Cipango. Cahier d'études japonaises »), p. 141-203.
- PICARD François, « Introduction et développement de la musique étrangère occidentale de 1868 (Meiji) à nos jours » dans *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle / sous la direction de Jean-Jacques Nattiez*, Arles, Actes sud, 2007, vol.5, p. 128-152.
- STEVENS Carolyn, *Japanese Popular Music: Culture, Authenticity, and Power*, Routledge., USA, (coll. « Routledge Media, Culture and Social Change in Asia »), 2008, 200 p.
- SUZUKI Seiko, « Le gagaku, musique de l'Empire : Tanabe Hisao et le patrimoine musical comme identité nationale », *Cipango, Cahiers d'études japonaises*, 2013, n° 20.
- TAMBA Akira, *La Musique classique du Japon : du XV^e siècle à nos jours*, Broché., s.l., 2001, vol. 2/, 175 p.
- TAMBA Akira, *La théorie et l'esthétique musicale japonaises du 8^{ème} au 19^{ème} siècles*, Presses Orientalistes de France., s.l., 1988, 375 p.
- WADE Bonnie, *Composing Japanese Musical Modernity*, USA, The University of Chicago Press, 2014, 271 p.
- WADE Bonnie, *Music in Japan: Experiencing Music, Expressing Culture*, USA, Oxford University Press, 2004, 184 p.
- WASSERMAN Michel, *Le Sacre de l'hiver, la Neuvième Symphonie de Beethoven, un mythe de la modernité japonaise*, Les Indes Savantes., France, 2006, 127 p.

Ouvrages en japonais

- AGŌ 吾郷 Toranoshin 寅之進 et MANABE 真鍋 Masahiro 昌弘, *Warabe uta* 『わらべうた』, s.l., Ōfū おうふう, 1976, 284 p.
- AKINAGA 秋永 Kazue 一枝, *Nihongo akusento shi sōgō shiryō sakuin hen* 『日本語アクト史総合資料 索引篇』, s.l., Tōkyōdō shuppan 東京堂出版, 1998, 561 p.
- BABA 馬場 Takeshi 健, « Meiji shoki ni okeru ongaku kyōiku no tenbō, Izawa Shūji to ongaku torishirabegakari wo chūshin ni 「明治初期における音楽教育の展望：伊沢修二と音楽取調掛を中心に」 », 1968, n° 53, (coll. « Tetsugaku »), p. 291-305.
- EBISAWA 海老沢 Bin 敏, *Musunde hiraite kō, Rousseau no yume* 『むすんでひらいて考—ルソーの夢—』, Iwanami shoten 岩波書店., Japon, 1986, 367 p.
- ENDŌ 遠藤 Hiroshi 宏, *Meiji ongaku shi kō* 『明治音楽史考』, Yūhōdō 有朋堂., s.l., 1948, 369 p.
- FUJIMOTO 藤本 Hiroko 寛子, « Meiji nijūdai no Tōkyō ongaku gakkō to nihon ongakukai 「明治 20 年代の東京 音楽学校と日本音楽会」 », *Ocha no mizu ongaku ronshū* お茶の水音楽論集, 2006, vol. 8, p. 11-23.
- FUJITA 藤田 Tamao 圭雄, *Nihon dōyō shi* 『日本童謡史』, Révisée., s.l., Akane shobō あかね書房, 1984, 657 p.
- FUKUDA 福田 Kiyoto 清人, *Kaisetsu Akai Tori no hon, « Akai Tori » dōyō* 『解説赤い鳥の本・「赤い鳥」童謡』, Tōkyō, Horupu ほるぷ出版, 1969, 84 p.
- GŌDA 合田 Michito 道人, *Nihonjin ga shiranai gaikoku umare no dōyō no nazo* 『日本人が知らない外国生まれの童謡の謎』, Shōdensha 祥伝社., Japon, 2006, 242 p.
- GOTŌ 後藤 Nobuko 暢子, *Yamada Kōsaku, tsukuru no de ha naku umu* 『山田耕柞-作るのではなく生む』, Japon, Mineruva shobō ミネルヴァ書房, 2014, 428 p.
- HAGUCHI 葉口 Hideko 英子, « Shōwa shoki no puroretaria dōyō ni miru kaikyū tōsō toshite no kodomo no uta 「昭和初期のプロレタリア童謡にみる階級闘争としての子どもの歌」 », *Kankyō to keiei* 『環境と経営』, 2016, vol. 22, n° 2, p. 121-132.
- HASHIMOTO 橋本 Kumiko 久美子, « Norisugi Kaju kōchō jidai no Tōkyō ongaku gakkō, sono kengaku no seishin no gugenka to shakai kyōikuron no jissen 「乗杉嘉壽校長時代の東京音楽学校 その建学の精神の具現化と社会教育論の実践」 »,
- HIRATAKA 平高 Noriko 典子, « Sakkyokuka toshite no Kōda Nobu 「作曲家としての幸田延」 », *Bulletin of Tamagawa University, College of Arts*, 2017, p. 1-14.
- HWANG 黄 Sun-Young 善英, « Kikkō suru “dentō”, Kim Tae-O to Hakushū no dōyōron o chūshin ni », *Bulletin de l'Université Tōkyō Seitoku*, 2008, n° 15.
- ISHII 石井 Hiroshi 宏, *Seiyō ongaku kara mita nippon, haiku ha shi-shi-shi* 『西洋音楽から見たニッポン—俳句は四・四・四』, PHP Kenkyūsho PHP 研究所., Japon, 2007, 271 p.

- KAMITA 上田 Seiji 誠二, *Ongaku wa ikani gendai shakai wo dezain shita ka - kyōiku to ongaku no taishū shakaishi* 『音楽はいかに現代社会をデザインしたか — 教育と音楽の大衆社会史』, s.l., Shin yō sha 新曜社, 2010, 405 p.
- KAWAMURA 河村 Naonori 直則 (Kōyō), *Dōyō sakkyoku no shikata* 『童謡作曲の仕方』, Shinfonī gakufu シンフォニー楽譜出版社., Tōkyō, 1933, 134 p.
- KINDAICHI 金田一 Haruhiko 春彦, « Hōgaku no senritsu to kashi no akusento 「邦楽の旋律と歌詞のアクセント」 », *Tōa ongaku ronsō 東亜音楽論叢*, 1943, p. 245-285.
- KITAHARA 北原 Hakushū 白秋, *Nihon denshō dōyō shūsei* 『日本伝承童謡集成』, Sanseidō 三省堂., Tōkyō, 1974, vol. 6/.
- KITAHARA 北原 Hakushū 白秋, *Shinkō dōyō to jidō jiyū shi* 『新興童謡と児童自由詩』, Iwanami Kōza 岩波講座., Tōkyō, 1932.
- KO 高 Insuk 仁淑, *Kindai Chōsen no shōka kyōiku* 『近代朝鮮の唱歌教育』, Kyūshū daigaku shuppankai 九州大学出版会., Japon, 2005, 330 p.
- KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *Nihon no oto, sekai no naka no nihon ongaku* 『日本の音 — 世界のなかの日本音楽』, Heibonsha 平凡社., Japon, 1994, 363 p.
- KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *Kodomo no asobi to uta* 『子どもの遊びとうた』, Sōshisha 草思社., s.l., 1986, 229 p.
- KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, *Otamajakushi muyōron* 『おたまじゃくし無用論』, Innaa torippu いんなあとりっぷ., Tōkyō, 1973, 230 p.
- KOIZUMI 小泉 Fumio 文夫, « Nihon ongaku no onkai to senpō 「日本音楽の音階と旋法」 » dans *Nihon no onkai* 日本の音階, Tōyō ongaku gakkai., s.l., (coll. « Tōyō ongaku sensho 東洋音楽選書 12 巻 »), vol. 12/9, p. 41-83.
- KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *Ongaku, nihon no dentō geinō kōza* 『音楽 日本の伝統芸能講座』, Tankōsha 淡交社., s.l., 2008, 510 p.
- KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *Nihon dōyō ongaku shi* 『日本童謡音楽史』, Daiichi shobō 第一書房., s.l., 2004, 251 p.
- KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *Nihon ongaku no kosō* 『日本音楽の古層』, s.l., Shunjūsha 春秋社, 1982, 300 p.
- KOJIMA 小島 Tomiko 美子, *Nihon no ongaku wo kangaeru* 『日本の音楽を考える』, Ongaku no tomo sha 音楽之友社., Japon, 1976, 365 p.
- KOJIMA 小島 Tomiko 美子 et FUJII 藤井 Tomoaki 知昭, *Nihon no oto no bunka* 『日本の音の文化』, Daiichi Shobō 第一書房., Japon, 1994, 630 p.
- KOMATSU 小松 Kōsuke 耕輔, *Seiyō ongaku kōza* 『西洋音楽講座』, Ars アルス社., s.l., 1925.
- KUROSACA 黒坂 Toshiaki 俊昭, « Kindai nihon ni okeru “ongaku” to “ongakugaku” 「近代日本における「音楽」と「音楽学」」 », *Kindaika to gakumon 近代化と学問*, 2016, Departmental Bulletin Paper 紀要論文, p. 159-174.

- MACHIDA 町田 Kashō 嘉章 et ASANO 浅野 Kenji 建二, *Warabe uta, nihon no denshō dōyō* 『わらべうた—日本の伝承童謡』, Iwanami shoten 岩波書店., s.l., 1962, 364 p.
- MAEDA 前田 Kōji 紘二, *Meiji no ongaku kyōiku to sono haikai* 『明治の音楽教育とその背景』, Chikurinkan 竹林館., Japon, 2010, 245 p.
- MATSUMOTO 松本 Yūjirō 雄二郎, *Meiji no gakkai seizōsha monogatari : Nishikawa Torakichi Matsumoto Shinkichi* 『明治の楽器製造者物語 : 西川虎吉 松本新吉』, Sanseidō shoten 三省堂書店., Japon, 1997, 302 p.
- MATSUMURA 松村 Naoyuki 直行, *Dōyō ·shōka de tadoru ongakukyōikasho no ayumi, Meiji ·Taishō · Shōwa shochūki* 『童謡 ·唱歌でたどる音楽教科書のあゆみ—明治 ·大正 ·昭和初中期』, Izumi shoin 和泉書院., Osaka, 2011, 384 p.
- MIYAKE 三宅 Kunio 邦夫 et NAKAGAWA 中川 Kōichirō 弘一郎, *Tanoshī warabe uta : asobi kata, utai kata, odori kata* 『楽しいわらべうた : あそび方 ·うたい方 ·おどり方』, Reimei Shobō 黎明書房., Nagoya, 1976, 107 p.
- MORITA 森田 Shinichi 信一 et MATSUMOTO 松本 Kiyoshi 清, « Kusakawa Shin no ongakusakuhin no naritachi 「草川信の音楽作品の成り立ち : 生涯と音楽的背景および作曲法の特徴」 », *Memoirs of the Faculty of Human Development University of Toyama*, 2006, vol. 1, n° 1, p. 247-260.
- NAKAMURA 中村 Kōsuke 洪介, *Kindai nihon yōgakushi josetsu* 『近代日本洋楽史序説』, Tōkyō shoseki 東京書籍., Japon, 2003, 909 p.
- NAKAMURA 中村 Kōsuke 洪介, *Seiyō no oto, nihon no mimi - kindai nihon bungaku to seiyō ongaku* 『西洋の音、日本の耳—近代日本文学と西洋音楽』, Shunjūsha 春秋社., Japon, 1987, 540 p.
- NAKAMURA 中村 Rihei 理平, *Kirisutokyō to Nihon no yōgaku* 『キリスト教と日本の洋楽』, Ōzorasha 大空社., s.l., 1996, 723 p.
- NAKAMURA 中村 Rihei 理平, *Yōgaku dōnyūsha no kiseki, nihon kindai yōgakushi josetsu* 『洋楽導入者の軌跡—日本近代洋楽史序説』, Japon, Tōsuishobō 刀水書房, 1993, 822 p.
- NAKAYAMA 中山 Eiko エイ子, *Meiji shōka no tanjō* 『明治唱歌の誕生』, Bensei shuppan 勉誠出版., Japon, 2010, 470 p.
- NARITA 成田 Tamezō 為三, *Hajimete manabu hito no taiihō oyobi sono sakkkyokuhō* 『初めて学ぶ人の対位法及びその作曲法』, Senshindō shoten 先進堂書店., Japon, 1929, 148 p.
- NELSON Steven G., « Gagaku kofu to sono kaidoku ni okeru sho mondai 「雅楽古譜とその解説における諸問題—主として琵琶譜について—」 », dans *Nihon no ongaku : ajia no ongaku, denshō to kiroku* 日本の音楽 ·アジアの音楽 伝承と記録, Iwanami shoten., Tōkyō, 1888, vol.4, p. 17-42.
- NIHON KYŌIKU ONGAKU KYŌKAI 日本教育音楽協会, *Honpō ongaku kyōikushi* 『本邦音

- 楽教育史』, Daiichi shobō 第一書房., s.l., 1982, 378 p.
- ODA 小田 Toshika 敏花, « Kindai nikkān shōka kyōiku to seiyō ongaku, nihon to kankoku no ongaku no kindaika wo megutte 「近代日韓教育と西洋音楽—日本と韓国の音楽の近代化をめぐる」 », *Journal of the Graduate School of Asia-pacific studies*, 2009, n° 18, p. 431-450.
- ŌHATA 大畑 Kōichi 耕一, « Taishō, Shōwa shoki dōyō no kōsatsu : Akai Tori, Kin no fune, Kin no hoshi wo chūshin ni 「大正・昭和初期童謡の考察 : 「赤い鳥」, 「金の船・金の星」を中心に」 », *The Bulletin of Fuji Women's College Series 2*, 1993, vol. 31, p. 13-23.
- OKUNAKA 奥中 Yasuto 康人, *Wayō secchū ongaku shi* 『和洋折衷音楽史』, Japon, Shunjūsha 春秋社, 2014, 236 p.
- OKUNAKA 奥中 Yasuto 康人, *Kokka to ongaku, Izawa Shūji ga mezashita nihon kindai* 『国家と音楽 —伊澤修二がめざした日本近代』, Shunjūsha 春秋社., Japon, 2008, 276 p.
- ŌMORI 大森 Seitarō 盛太郎, *Nippon no yōgaku : Perry raikō kara 130 nen no rekishi dokyumento* 『日本の洋楽: ペリー来航から 130 年の歴史ドキュメント』, s.l., 新門出版社, 1986, vol.1, 338 p.
- ONO 小野 Ayako 文子 et TSUGAMI 津上 Takashi 崇, « Waga kuni ni okeru kodomo no uta no tayōsei ni tsuite – Meiji jidai kara no henshen 『我が国における子どもの歌の多様性について—明治時代からの変遷』 », 2008, (coll. « Chugokugakuen University »), p. 147-153.
- OSADA 長田 Gyōji 暁二, *Nihon shōka meikyokushū* 『日本唱歌名曲集』, Zen ongakushuppansha 全音楽出版社., s.l., 1992, 237 p.
- SAITŌ 齋藤 Motohiko 基彦, *Meiji no shōka* 『明治の唱歌』, Bunkendō 文憲堂., s.l., 2015, vol. 4/1, 439 p.
- SHIBUYA 渋谷 Tsutou 傳, *Atarashī ongaku kyōiku no jissen, warabe uta wo kiten to suru* 『新しい音楽教育の実践—わらべうたを起点とする』, Ongaku no tomosha 音楽之友社., s.l., 1969, 306 p.
- TAKAHASHI 高橋 Michiko 美智子, *Kyōto no warabe uta* 『京都のわらべ歌』, Yanagihara shuppan 柳原出版., Japon, 1979, 344 p.
- TAKANO 高野 Tatsuyuki 辰之, *Min.yō, dōyō ron* 『民謡・童謡論』, s.l., Shunjūsha 春秋社, 1929, 186 p.
- TAKECHI Yuri, « Nihonhatsu no yōchien hobo Toyoda Fuyu 「日本初の幼稚園保母 豊田英雄 - 女子教育機関で後進の育成も」 », *Kindai nihon no sōzōshi* 『近代日本の創造史』, 2009, n° 7.
- TESHIROGI 手代木 Shun'ichi 俊一, *Sanbika, seika to nihon no kindai* 『賛美歌・聖歌と

- 日本の近代』, Ongaku no tomo sha 音楽之友社., Tōkyō, 1999, 490 p.
- TONOSHITA 戸ノ下 Tatsuya 達也, « *Kokumin ka* » wo shōwa shita jidai, shōwa no taishū kayō『「国歌」を唱和した時代』 昭和の大衆歌謡』, Rekishi bunka raiburarī 歴史文化ライブラリー., Japon, 2010, 216 p.
- TONOSHITA 戸ノ下 Tatsuya 達也 et YOKOYAMA 横山 Takuya 琢哉, *Nihon no gasshōshi* 『日本の合唱史』, Seikyūsha 青弓社., s.l., 2011, 270 p.
- TSUKAHARA 塚原 Yasuko 康子, *Jyūkyū seiki no nihon ni okeru seiyō ongaku no jiyūyō* 『十九世紀の日本における西洋音楽の受容』, s.l., Taga shuppan 多賀出版, 1993, 656 p.
- TSUKAHARA 塚原 Yasuko 康子, « Senzen no Tōkyō ni okeru “hōgaku” 「戦前の東京における「邦楽」」 » dans *Nihon bunka no renzokusei to hirenzokusei* 『日本文化の連続性と非連続性』 – 1920-1970 – , Bensei shuppan 勉誠出版., s.l., p. 435-472.
- WADA 和田 Hokuto 北斗, « Dōyō wo kaku to iu koto, “dōwa” dōyō tōkōran to Saijō Yaso 「童謡を書くということ-『童謡』童謡投稿欄と西條八十」 », 2009, vol. 2, (coll. « Riterashī shi kenkyūkai リテラシー史研究会 »), p. 15.
- WASHIZU 鷺津 Natsue 名都江, « Nihon no warabe uta to mother goose sono hikaku bunkateki kōsatsu 「日本のわらべうたとマザーグース その比較文化的考察」 », *Shashin de miru kodomo hyaku nen* 『写真で見ること100年』, 2002, p. 70-71.
- WATANABE 渡辺 Hiroshi 裕, *Utau kokumin, Shōka, kōka, utagoe* 『歌う国民 唱歌、校歌、うたごえ』, Chūo kōron shinsha 中央公論新社., s.l., 2010, 293 p.
- WATANABE 渡辺 Hiroshi 裕, *Nihon bunka - modan rapusodi* 『日本文化 モダン・ラブソング』, Japon, Shunjūsha 春秋社, 2002, 312 p.
- WATARI 渡 Kyōko 鏡子, *Kindai nihon joseishi 5 Ongaku* 『近代日本女性史5 音楽』, Kajima kenkyūsho shuppansha 鹿島研究所出版会., Tōkyō, 1971, 248 p.
- YAMAZUMI 山住 Masami 正己, *Kodomo no uta wo kataru, shōka to dōyō* 『子どもの歌を語る-唱歌と童謡』, Iwanami shoten 岩波書店., Japon, 1994, 208 p.
- YAMAZUMI 山住 Masami 正己, *Shōka kyōiku seiritsu katei no kenkyū* 『唱歌教育成立過程の研究』, Tōkyōdaigaku shuppankai 東京大学出版会., s.l., 1967, 307 p.
- YASUDA 安田 Hiroshi 寛, « Imperial Court Poets as the Songwriter of School Songs in the Meiji Era 「唱歌の作歌と御歌所人脈」 », 2006, vol. 55, n° 1, (coll. « Bulletin of Nara University of Education. Cultural and social science 奈良教育大学紀要. 人文・社会科学 »), p. 129-134.
- YASUDA 安田 Hiroshi 寛, « Sanbika, seika to nihon no kindai wo yomu : shōka to kirisutokyō senkyō to no kankei ni tsuite no kenkyūshi no shōkai no tame ni 「キリスト教史学会学術奨励賞受賞『賛美歌・聖歌と日本の近代』を読む:唱歌とキリスト教宣教との関係についての研究史の紹介のために」 », *bulletin n°85 du département de l'éducation de l'Université Hirosaki 弘前大学*, 2001, p. 79-90.

YASUDA 安田 Hiroshi 寛, *Nikkan shōka no genryū, Suruto karera ha atarashī uta wo utatta* 『日韓唱歌の源流 すると彼らは新しい歌をうたった』, Ongaku no tomo sha 音楽之友社., s.l., 1999, 222 p.

Histoire de la musique, de l'enseignement de la musique en Corée

KIM 金 Jiesun 志善, « Shokuminchi Chōsen ni okeru chūtō ongaku kyōiku to kyōin no jittai » 「植民地朝鮮における中等音楽教育と教員の実態—『日本近代音楽年鑑』と『東京音楽一覧』の資料をめぐって」, *Bulletin of Hosen College of Childhood Education*, 2011, vol. 2, p. 27-44.

KO 高 Insuk 仁淑, « Chōsen sōtokufu "bunka seiji " ki no shōka kyōiku seisaku : "Futsūgakkō hojyū shōkashū " no bunseki wo chūshin ni » 「朝鮮総督府「文化政治」期の唱歌教育政策：『普通学校補充唱歌集』の分析を中心に」, *Bulletin of education course*, 2001, vol. 1, p. 115-132.

KOBAYASHI 小林 Takayuki 孝行, « Koria no kindaika to ongaku : sono ichi » 「コリアの近代化と音楽—その1」, *Bunka kyōseigaku kenkyū* 『文化共生学研究』, 2005, vol. 3, (coll. « Okayama daigaku daigakuin bunkakagaku kenkyūka »), p. 119-132.

PARK (PAK) 朴 Sungtai (Sōng-t'ae) 成泰, « Daikanteikoku ni okeru aikokushōka kyōikuundō to tōkanfu no torishimari : kyōikukeisatsu no shutsugen wo haikai to shite (kyōkakyōiku, kyōzai kenkyū, kyōiku hōhō) » 「大韓帝国における愛国唱歌教育運動と統監府の取り締まり：教育警察の出現を背景として(教科教育・教材研究・教育方法)」, *Kyōiku jissen sōgō sentā kenkyū kiyō* 教育実践総合センター研究紀要, 2004, p. 69-80.

PARK (PAK) 朴 Sungtai (Sōng-t'ae) 成泰, « Tōkanfu ni okeru ongaku kyōiku seisaku no tokushitsu, nihon no taikan kyōikuseisakuron wo chūshin to shite » 「統監府における音楽教育政策の特質—日本の対韓教育政策論を中心として」, 2001.

YASUDA 安田 Hiroshi 寛, « Kankoku shoki sanbika no keisei to kankoku kindai kayō seiritsu » 「韓国初期讚美歌の形成と韓国近代歌謡成立」, *Bulletin de l'éducation de l'Université de Nara*, 2003, vol. 52, p. pp.91-100.

Histoire de la musique, de l'enseignement de la musique en France et en Europe

ALTEN Michèle, « Musique scolaire et société dans la France de la Troisième République », 2005, Tréma, n° 25.

ALTEN Michèle, « Un siècle d'enseignement musical à l'école primaire », 1997, Vingtième Siècle. Revue d'histoire., n° 55, p. 3-15.

- BUSTARRET Anne, « La chanson dans le développement de l'enfant », 2007, n° 236, (coll. « La Revue des livres pour enfants »).
- LÉVY Pierre-Alain, *La Facture instrumentale française. Situation et perspectives*, <http://www.wukali.com/la-facture-instrumentale-francaise-situation-et-perspectives#.WOocdxw4vu0>, consulté le 5 juin 2017.
- LICHTLÉ Michel, « Sur l'auteur du "songe de Rousseau" », *Presses Universitaires de France « L'Année balzacienne »*, 2012, n° 13, p. 331-336.
- MADURELL François, « Itinéraire d'un musicologue engagé. », 2006, vol. 5, n° 2, (coll. « Journal de recherche en éducation musicale »), p. 5-41.
- MAHER John, « Language and Society in Children's Nursery Rhymes », *Educational Studies* 44 International Christian University, p. 189-202.
- NIÈRES-CHEVREL Isabelle, « Comptines et formulettes » dans *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, s.l., 2013, p. 220-224.
- SZENDY Peter, *Écoute, une histoire de nos oreilles* Précédé de « Ascoltando » par Jean-Luc Nancy, Les Éditions de Minuit., France, (coll. « Paradoxe »), 2001, 176 p.
- TENIER Françoise, « La chanson pour enfants », 2007, n° 236, (coll. « La Revue des livres pour enfants »).
- TILLMANN Barbara, MADURELL François, LALITTE Philippe et BIGAND Emmanuel, « Apprendre la musique : perspectives sur l'apprentissage implicite de la musique et ses implications pédagogiques », *Revue française de pédagogie*, 2005, vol. 152, p. 63-77.
- TOURNÈS Ludovic, *Du Phonographe au MP3, Une histoire de la musique enregistrée XIXe-XXI^e siècle*, s.l., Autrement (coll. « Mémoires/Culture »), 2008, 168 p.
- L'Éducation Musicale en France, histoire et méthodes*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne., s.l., 1982.

Histoire de l'éducation au Japon et en Corée coloniale

- GALAN Christian, « L'ère Taishō, premier âge d'or de l' "éducation rêvée" au Japon » dans *L'ère Taishō (1912-1926) : genèse du Japon contemporain ? Actes du dixième colloque de la Société française des études japonaises*, Philippe Picquier., s.l., (coll. « Japon pluriel 10 »), 2015, p. 23-61.
- GALAN Christian, « Pestalozzi, Herbart et la pédagogie japonaise » dans *Japon*

pluriel 3, Philippe Picquier., Arles, 1999.

INABA 稲葉 Tsugio 継雄, *Chōsen shokuminchi kyōiku seisakushi no saikentō, jitsumu tantōsha no gutaiteki gendō wo chūshin toshite* 『挑戦植民地教育政策史の再検討—実務担当者の具体的言動を中心として』, Kenkyū seika hōkoku 研究成果報告., s.l., Kyūshū University, 2010, 157 p.

KOBAYASHI 小林 Takayuki 孝行, « Koria no kindaiika to ongaku : sono ichi » 「コリアの近代化と音楽—その1」, *Bunka kyōseigaku kenkyū* 『文化共生学研究』, 2005, vol. 3, (coll. « Okayama daigaku daigakuin bunkakagaku kenkyūka »), p. 119-132.

O 吳 Chōn-sōk 天錫, « Yūwa seisaku no kyōikuteki hyōgen » 「融和政策の教育的表現」, *Kankoku kindai kyōikushi* 『韓国近代教育史』, 1979, (coll. « Komashorin 高麗書林 »), p. 272-323.

ODA 小田 Toshika 敏花, « Kindai nikkān shōka kyōiku to seiyō ongaku, nihon to kankoku no ongaku no kindaiika wo megutte » 「近代日韓教育と西洋音楽—日本と韓国の音楽の近代化をめぐる」, *Journal of the Graduate School of Asia-pacific studies*, 2009, vol. 18, (coll. « Waseda University »), p. 431-450.

PARK (PAK) 朴 Sungtai (Sōng-t'ae) 成泰, « Tōkanfu ni okeru ongaku kyōiku seisaku no tokushitsu, nihon no taikan kyōikuseisakuron wo chūshin to shite » 「統監府における音楽教育政策の特質—日本の対韓教育政策論を中心として」, 2001.

YASUDA 安田 Hiroshi 寛, « Kankoku shoki sanbika no keisei to kankoku kindai kayō seiritsu » 「韓国初期讚美歌の形成と韓国近代歌謡成立」, *Bulletin de l'éducation de l'Université de Nara*, 2003, vol. 52, p. 91-100.

Dictionnaires et encyclopédies spécialisés

- AKIYAMA 秋山 Tatsuhide 竜英, *Nihon no yōgaku hyakunen shi* 『日本の洋楽百年史』, s.l., 第一法規出版, 1966, 602 p.
- BOUDEVIN Christine et RICHARD-PRINCIPALLI Patricia, *Dictionnaire de la littérature de jeunesse - A l'usage des professeurs des écoles*, s.l., Vuibert (coll. « Classiques Boutigny »), 2008, 288 p.
- FAUQUET Joël-Marie, *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, s.l., Fayard, 2003, 1406 p.
- FUJITA 藤田 Tamao 圭雄, *Nihon dōyō shi* 『日本童謡史』, Révisée., s.l., Akane shobō あかね書房, 1984, 657 p.
- HIRANO 平野 Kenji 健次, KAMISANGŌ 蒲生 Yūkō 郷昭 et GAMŌ Satoaki, *Nihon ongaku daijiten* 『日本音楽大事典』, Tōkyō, Heibonsha 平凡社, 1989.
- HONEGGER Marc et PRÉVOST Paul, *Dictionnaire de la musique vocale, lyrique, religieuse et profane*, France, Larousse, 1998, 816 p.
- KAMI 上 Shōichiro 笙一郎, *Nihon dōyō jiten* 『日本童謡事典』, s.l., Tōkyōdō shuppan 東京堂出版, 2006, 480 p.
- MONTALEMBERT Eugène de, *Guide des genres de la musique occidentale*, s.l., Fayard, 2010, 1416 p.
- NAITŌ 内藤 Goaki 午朗, *Dōyō shin jiten* 『童謡新辞典』, Daikyōdō shoten 大京堂書店., Tōkyō, 1934, 238 p.
- NICHIGAI ASOSHIËTSU 日外アソシエーツ (ed.), *Nihon ongakushi jiten : topikusu 1868-2014* 『日本音楽史事典 : トピックス 1868-2014』, Nichigai Asoshiëtsu., Japon, 2014, 597 p.
- NIHON ONGAKU KYŌIKU GAKKAI 日本音楽教育学会編, *Nihon ongaku kyōiku jiten* 『日本音楽教育事典』, s.l., Ongaku no tomosha 音楽之友社, 2004, 835 p.
- ONGAKU NO TOMOSHA 音楽之友社 (ed.), *Nihon ongaku kihon yōgo jiten* 『日本音楽基本用語辞典』, Ongaku no tomosha 音楽之友社., Japon, 2007, 189 p.
- ŌZEKI 大関 Gorō 五郎, *Gendai dōyō jiten* 『現代童謡辞典』, Rubīdō shoten 紅玉堂書店., Tōkyō, 1928, 152 p.
- PERROT Jean et NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Ed. du Cercle de la Librairie., Paris, 2013, 989 p.

Clara WARTELLE

Les chants pour enfants au Japon au début du 20^{ème} siècle : de la réception à l'affirmation d'une identité musicale

Résumé

Pièces musicales abondamment composées au début du 20^{ème} siècle au Japon, les chants pour enfants ont fait l'objet de réflexions croisées entre pédagogues, hommes de lettres et musiciens dans une période d'effervescence culturelle et de développement des médias de divertissement.

Introduite très tôt dans le système scolaire, la pratique du chant présentait des intérêts aussi variés que ceux de renforcer l'esprit collectif, de faciliter la mémorisation des connaissances, de disposer d'un répertoire interprété lors des cérémonies publiques et des manifestations patriotiques, mais aussi d'attribuer une identité commune aux exécutants. La question de l'identité musicale japonaise a notamment préoccupé les intellectuels de l'ère Taishô qui, face à l'occidentalisation grandissante bouleversant la vie sociale des Japonais, voulurent exhumer les chansons autochtones afin de les exploiter dans l'élaboration d'un nouveau répertoire.

Chacune des trois parties de cette thèse s'attache donc à décrire et analyser les comptines (*warabe uta*), les chants scolaires (*shôka*) puis les chants pour enfants (*dôyô*) qui constituent le répertoire de la chanson enfantine au Japon, afin de retracer les évolutions inhérentes à ces types de pièces vocales, décrire les interactions des différents courants musicaux, révéler les ruptures et les oppositions que l'on peut observer dans les discours des milieux artistiques et littéraires, et permettre ainsi une meilleure compréhension de la société de l'époque.

Mots-clés : musique Japon, chants pour enfants, éducation musicale, identité musicale japonaise.

Résumé en anglais

Children's songs were a source of reflection between pedagogues, intellectuals, and musicians during a dynamic period of cultural revival and the development of media for entertainment.

Introduced very early in the school system, singing practice was a source of various interests as much as an enforcement of a collective spirit or knowledge memorization. On the other hand, patriotic demonstrations during public ceremonies allowed the enforcement of national identity through singing. The Japanese musical identity raised several questions for intellectuals of the Taisho era. During that time, they were facing an acceleration of the phenomenal Westernization of Japanese society and wanted to use Japanese nursery rhymes in order to create a new repertoire.

Each part of this thesis will describe and analyze nursery rhymes (*warabe uta*), school songs (*shôka*) and children songs (*dôyô*) that form the genre of 'children songs' in Japan. Through each item, I will retrace the evolution of those types of vocal pieces and describe the interactions between the repertoire of different musical eras. This will help to reveal the opposition that can be witnessed in the speech of the artistic and literary community at the time and allows a better understanding of the wider society of that period.

Keywords : Music in Japan, children's songs, music education, Japanese musical identity